



ESCENARIOS PARA EL PROGRESO: EL BALLE
EXCELSIOR EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE
BARCELONA DE 1888¹

*STAGES FOR PROGRESS: THE BALLE EXCELSIOR AT THE 1888
BARCELONA WORLD EXPOSITION*

Blanca Gómez Cifuentes

Universidad Complutense de Madrid

(blgomez@ucm.es)

<https://orcid.org/0000-0001-6686-4918>



DOI: <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2019.43.05>

ISSN 2444-3948

Resumen: Durante la Exposición Universal de Barcelona de 1888, el Teatro Novedades estrenó el ballet *Excelsior*, una de las obras más importantes del ballet clásico y símbolo de la defensa del progreso científico como instrumento de paz en la sociedad decimonónica. El éxito del ballet colocó a Barcelona a la altura de otras ciudades como Milán o París en cuanto a su calidad artística y dancística, convirtiéndose este en uno de los episodios más interesantes de la historia de la danza en nuestro país.

Palabras Clave: Exposiciones Universales, historia del arte, danza, escenografía, siglo XIX.

Abstract: During the 1888 Barcelona Universal Exhibition, the ballet *Excelsior*, one of the most important works in ballet repertory and a symbol of the scientific progress viewed in the 19th century as an instrument

of peace, was premiered at the Teatro Novedades. Its immediate success put Barcelona at the same level as other cities such as Milan and Paris. The artistic and dancing values of *Excellior* allowed the premiere to be considered one of the most interesting episodes in Spain's dance history.

Key Words: Universal Exposition, History of Art, Dance, Scenography, 19th century.

Sumario: 1. Introducción. 2. Un nuevo escenario: la Exposición Universal de Barcelona de 1888. 3. *Excellior*, un ballet «científico» para Occidente. 4. Luz vs Oscurantismo en la Ciudad Condal. 5. Conclusiones. 6. Obras citadas. 7. Notas

Copyright: © 2019. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

BLANCA GÓMEZ CIFUENTES es graduada en Historia del Arte por la Universidad Computense de Madrid y egresada del máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español en la misma universidad. Formada en danza clásica, ha desarrollado prácticas en instituciones como la Fundación de Amigos del Museo del Prado, el museo Nacional de Artes Decorativas o la Residencia de Estudiantes, donde realizó visitas como guía especializada en la exposición «Poetas del cuerpo. La Danza de la Edad de Plata» (2017). Actualmente desarrolla su tesis doctoral sobre la escenografía para danza en España durante el siglo XIX, dirigida por Idoia Murga Castro (Instituto de Historia, CSIC) y es contratada en el departamento de Historia del arte y Patrimonio del Instituto de Historia del CSIC con cargo al proyecto Acciones de dinamización Europa Excelentia "Ballets Españoles (1927-1929): una compañía de danza para la internacionalización del arte moderno». Sus líneas de investigación abarcan la relación entre la danza y las artes visuales en el siglo XIX y principios del XX.

I. INTRODUCCIÓN

El 20 de mayo de 1888, la reina regente María Cristina de Habsburgo-Lorena inauguró oficialmente la Exposición Universal de Barcelona de 1888 ante la abarrotada audiencia del Palacio de Bellas Artes y acompañada por el futuro Alfonso XIII (Fig. 1). Única hasta el momento en nuestro país, esta Exposición buscaba consolidar la Ciudad Condal como baluarte de la España moderna y cosmopolita, al nivel de las grandes capitales europeas y, como era habitual en este tipo de eventos, la ciudad anfitriona transformó su rutina con numerosas actividades, espectáculos y atracciones paralelas con el objetivo de completar la experiencia de los curiosos visitantes procedentes de todos los rincones del continente.

Este artículo analiza el desarrollo e impacto del ballet *Excelsior*, una de los ejemplos más representativos de la danza académica decimonónica, durante su puesta en escena en Barcelona con motivo de la Exposición Universal. La obra, rodeada de una gran expectación ante los éxitos cosechados desde su estreno en 1881 en Milán («Correo extranjero...», 1881, pág. 5), y tras pasar por los escenarios del Edén-Théâtre de París (1882) (Rabagás, 1883, pág. 3), el Teatro de la Zarzuela de Madrid (1883) («Los espectáculos», 1883, pág. 3) o Her Majestic Theatre de Londres (1885) (Le Moal, 1999, pág. 137), llegó al barcelonés Teatro Novedades bajo la carta de presentación del «ballet científico» que cambió muchos de los elementos establecidos en el ballet del siglo XIX (Bofill, 1883, pág. 2).

Esta investigación ha abordado el estudio de una amplia bibliografía y fuentes de diversa naturaleza: fuentes gráficas –bocetos escenográficos, figurines de vestuario y carteles–; fuentes escritas –partituras, libretos, críticas, semblanzas y artículos en prensa– y fuentes audiovisuales. La imposibilidad de acceder directamente a la obra final representada en 1888 y la naturaleza efímera de la danza, propia por otra parte de cualquier arte escénico, ha obligado a aplicar una metodología interdisciplinar (Murga Castro, 2010, págs. 231-232), que permitiese el análisis de las diferentes elementos y la recopilación de la mayor cantidad de datos posibles con el objetivo de reconstruir lo más fielmente posible la obra y las circunstancias que rodearon su puesta en escena.

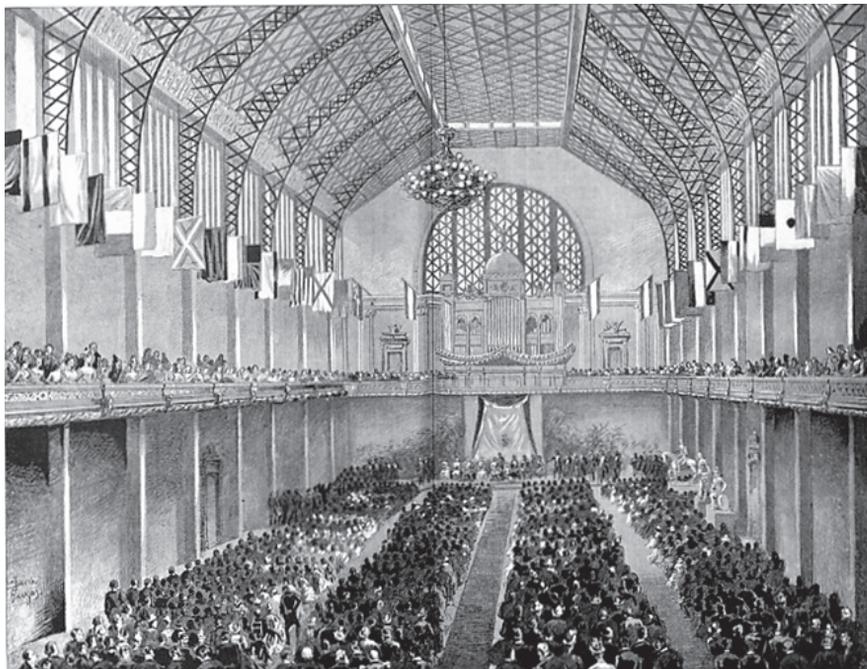


Fig. 1. Inauguración de la Exposición Universal de Barcelona. (1888). *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 2 de junio, pág. 8. Dibujo de J. Serra Pausas.

2. UN NUEVO ESCENARIO: LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE BARCELONA DE 1888

Para comprender el significado que el ballet *Excelsior* tuvo en un evento como la Exposición Universal de 1888, es necesario realizar una aproximación a las circunstancias y vicisitudes que rodearon a la misma. Si había una ciudad española capaz de acoger tal certamen esa era sin duda Barcelona, cuyo carácter emprendedor, cosmopolita e industrial, sumado a su desarrollo comercial y su buena comunicación con el exterior la situaban a la cabeza del país (Calvo Caballero, 2002, pág. 88). No hay que olvidar que, durante el siglo XIX, las Exposiciones Universales supusieron un «vehículo de intercambios comerciales, industriales y culturales» además de un medio de difusión de los últimos avances técnicos y científicos. En su origen fueron concebidas también como «actos de paz» que llamaban a la unión fraternal del mundo occidental «en aras

del progreso». Sin embargo, en pleno auge imperialista, este «hermanamiento», de producirse, lo hacía sólo entre las grandes potencias que aprovechaban para exponer en sus pabellones elementos etnográficos procedentes de sus colonias como curiosidades, colocando a las naciones occidentales en una posición de clara superioridad con respecto al resto de civilizaciones (Morillo Morales, 2015, págs. 37, 40-43).

El caso de Barcelona se caracterizó particularmente por dos cuestiones fundamentales: por un lado, la afirmación del modelo industrial catalán como ejemplo a seguir por el resto de las regiones, con el objetivo de colocar a España entre las potencias de primer orden; y, por otro lado, el certamen fue empleado como instrumento ideológico para consolidar la monarquía y reconciliarla con el movimiento nacionalista, fuertemente arraigado, a través de la vinculación histórica entre Cataluña y el resto de España (Viera de Miguel, 2013, págs. 22 y 25).

El proyecto de la Exposición comenzó a fraguarse en 1885 por iniciativa de Eugenio R. Serrano de Casanova, miembro desde 1876 de las delegaciones españolas asistentes a estos certámenes y quien llevó la propuesta al ayuntamiento de Barcelona. Originalmente, su celebración estaba prevista entre octubre de 1887 y abril de 1888, pero los problemas económicos obligaron a retrasarla hasta la primavera, permaneciendo abierta al público desde el 8 de abril hasta el 9 de diciembre. De hecho, la cuestión monetaria marcó profundamente tanto la génesis como el desarrollo de la Exposición; en comparación con las muestras celebradas en Londres o París, la de Barcelona fue bastante modesta –precaria incluso, considera Ramón Grau–, ya que tuvo lugar en un contexto de crisis económica que provocó que tanto el certamen como el ayuntamiento de la ciudad recibiesen críticas de determinados sectores políticos (Fernández y Prats, 1988, págs. 316, 336-337 y 356). La lentitud de las obras implicó que muchas de las instalaciones estuviesen inacabadas cuando se abrió la Exposición al público, e incluso algunos edificios, como el Café-Restaurante de Lluís Domènech i Montaner, nunca llegó a terminarse antes de su finalización. Además, la desigualdad de la empresa y sus grandes contradicciones la convirtieron, en palabras de Mireia Freixa, en la «plataforma de todas las inquietudes y tensiones ciudadanas, no sólo estéticas o ideológicas, sino también políticas y sobre todo sociales» (*El Modernismo*, 1990, pág. 57). Por otra parte, desde el punto de vista del público, el éxito de la exposición fue limitado y la concurrencia a la misma sufrió muchos altibajos, debido a la coincidencia en ese

mismo año con la exposición de Copenhague –no declarada universal– y ante la exposición de París al año siguiente, que coincidía con la conmemoración del centenario de la Revolución Francesa (Morillo Morales, 2015, pág. 52).

El complejo de la Exposición, situado en el Parque de la Ciudadela (Fig. 2), contó con todo tipo de edificios, pabellones, quioscos y monumentos, cuyo acceso quedaba enmarcado por el Arco del Triunfo diseñado por José Vilaseca, tras el cual destacaban espacios como el Palacio de la Industria, el Pabellón de las Bellas Artes, el Pabellón de Agricultura y las dos propuestas modernistas de Domènech i Montaner: el inconcluso Café-Restaurante y el Hotel Internacional. Sin embargo, esta transformación no se limitó a esta «ciudad efímera» (Morillo Morales, 2015, pág. 46), sino a todo el conjunto urbano: con París como modelo, Barcelona se esforzó por transformarse en una ciudad moderna, culminando su ensanche y dotándose de una serie de infraestructuras y servicios que mejoraron la vida de los barceloneses, como fue la implantación de a luz eléctrica en las calles principales y las colindantes a la muestra, estableciendo así el inicio de la energía eléctrica en España (Fernández y Prats, 1988, pág. 439).

De esta forma, la Exposición Universal de Barcelona de 1888 presentaba un escenario desigual cuyo objetivo era el de mostrar al mundo la capacidad económica, modernizadora y organizadora de la ciudad y del país, así como lograr una apertura a Europa demostrando un prestigio que le permitiese estar a la altura del resto de potencias occidentales. En relación a esto, resulta acertado remitir a la definición de estos eventos que realizó Luis Calvo Teixeira con motivo de la Exposición Universal de Sevilla de 1992:

En ellas el hombre proclama que las creaciones del arte y de la industria no son privilegio de una sola nación, sino que pertenecen al mundo entero, las bellas artes celebran nobles combates y el genio civil encuentra también en ellas su escaparate frente al mundo. Todo este conjunto de posibilidades convierte a las exposiciones universales en algo admirado y deseado por todas las naciones y hace que las exposiciones celebradas sean para el país organizador hitos notables de su historia, hitos a los que se asocian, innumerables veces, otros episodios extraordinarios de su vida como nación (Calvo Teixeira, 1992, pág. 4).



Fig. 2. Adouard. Fotografía del recinto de la Exposición Universal. Reproducido en FERNÁNDEZ, Daniel y PRATS, Àngels (1988) (dir.) *Exposició Universal de Barcelona. Libro del Centenario (1888-1988)*. Barcelona: L'Avenç, pág. 336.

3. *EXCELSIOR*, UN BALET «CIENTÍFICO» PARA OCCIDENTE

Durante la Exposición, la oferta de ocio y cultura de Barcelona se vio notablemente reforzada, en vistas a atraer y entretener al mayor número de visitantes. Todos los teatros y centros de ocio se llenaron de las más diversas propuestas, tal y como describió un cronista del diario madrileño *La República*:

Barcelona, que en días normales es ya el tipo de la actividad armónica de los centros productores, véase hoy como por encanto completamente transformada. [...] El Gran Teatro del Liceo, en donde los célebres artistas Gayarre, Maurel, Labán, Vidal, Cepeda, Borelli y Pini Corsi deleitan al mundo aficionado a las bellezas musicales; en el Principal, la notable compañía Tubaú de Valencia; en el Romea, representando las hermosas producciones de la poesía catalana; en Novedades, el grandioso baile *Excelsior*, cuyo propietario, Sr. Elías, es digno de todo aplauso por haberlo presentado con una magnificencia deslumbradora; en el Tívoli y en el Español actúan dos notables compañías de zarzuela; en el

Cataluña, los notabilísimos fantoches de tamaño natural, propiedad de don Tomás Holden; en el Circo Ecuestre, las numerosas compañías de los dos eminentes actores; carreras de caballos, corridas de toros, regatas, iluminaciones, etc. En fin, todo cuanto de notable en espectáculos puede apetecer el ser más exigente se desenvuelven hoy en esta capital [...] (Alá, 1888, pág. 2).

Entre la amplia variedad de opciones, el ballet *Excelsior* destacó de forma significativa, precedido del gran éxito cosechado en diferentes escenarios europeos a lo largo de la década de los años ochenta. Su puesta en escena se produjo en un contexto especialmente brillante para el «baile extranjero» de tradición franco-italiana en Barcelona, presente de manera significativa desde la década de los cuarenta. Durante el último tercio del siglo XIX, en plena llegada y desarrollo de la fiebre wagneriana, disfrutó de una posición destacada en teatros como el Principal, el Gran Teatro del Liceo, el Buen Retiro o el Tívoli. Obras de gran aparato como *El descendiente de Barba Azul*, *Brahma*, *Llama o La hija del fuego*, *Clymene*, *Lobókel*, *Parthénope* o *Mosalina* son sólo algunos ejemplos de las muchas obras puestas en escena por artistas de origen italiano o francés que recorrieron la escena catalana, junto a bailarines, coreógrafos y compositores españoles, que no dudaron en compaginar su participación en estos ballets con las danzas de carácter nacional que tanto éxito cosecharon durante la centuria, como fue el caso de Rosita Mauri, Ricardo Morgas, Pauleta Pàmies, Eduardo Torres, Amalia Ortega o Fuensanta Moreno (Llorens, 1986, págs. 94-103).

El argumento de la obra narraba la lucha entre el progreso –personificado en las alegorías de la Luz y la Civilización– y el Oscurantismo, quien intentaba enfrenar a los seres humanos y evitar que algunos de los más importantes avances del siglo XIX se hiciesen realidad: la luz eléctrica, el barco de vapor, el telégrafo, la pila Volta, la apertura del Canal de Suez o la comunicación entre Francia e Italia a través del túnel del Monte Cenis. Finalmente, el Oscurantismo era vencido y todas las naciones se unían fraternalmente bajo la protección de la Luz y la Civilización (Manzotti, 1883, págs. 12-16).

El estreno absoluto de *Excelsior* tuvo lugar en el Teatro Alla Scala de Milán el 11 de enero de 1881, como parte de la celebración de la Exposición Nacional que conmemoraba el vigésimo aniversario de la unificación política de Italia (Adamo, 2014, pág. 143). Fue un éxito sin

precedentes del cual se hizo eco incluso la prensa española, quien aseguró que el ballet había «inaugurado un género especial» que sería seguido «por los principales teatros de Europa», y que no se había visto «nada parecido [...], incluso en el de la Gran Ópera de París» («Los espectáculos», 1881, pág. 4).

Romualdo Marengo (1841-1907) fue el encargado de firmar la partitura; el libreto y coreografía fueron compuestos por Luigi Manzotti (Fig. 3); y contó con escenografía y figurinismo de Alfredo Edel en su estreno y en posteriores representaciones (Beaumont, 1946, pág. 52). La colaboración de Marengo y Manzotti se remontaba a finales de los años setenta y tuvo como resultado otras grandes obras del repertorio coreográfico italiano, como *Sicba* (Turín, 1878), *Amor* (Milán, 1886) y *Sport* (Milán, 1897) (Letellier, 2012, pág. 9), ejemplos, junto a *Excelsior*, de lo que en Italia se denominó *ballo grande*: espectáculos coreográficos de temas históricos o alegóricos² que contaban con un altísimo número de bailarines y figurantes y una compleja puesta en escena. Su desarrollo durante la segunda mitad del siglo XIX vino de la mano de dos cuestiones fundamentales que marcaron la evolución del ballet romántico hacia lo que hoy se denomina habitualmente «ballet clásico»: por un lado, la



Fig. 3. F. Garibotti. Retratos de Luigi Manzotti y Romualdo Marengo. Archivio Storico Ricordi Collezione Digitale ID: ICON010553 y ICON010558.

incorporación de los nuevos avances técnicos permitió desarrollar este tipo de espectáculo escénico caracterizado de una gran monumentalidad escenográfica, efectos sonoros y lumínicos; y por otro lado, el desarrollo de la técnica coreográfica en favor del virtuosismo, que fue clave para que el ballet alcanzase su independencia plena (Adamo, 2014, págs. 164-167), abandonando paulatinamente los entreactos de las óperas y adquiriendo una posición propia en la escena. De manera análoga, este *ballo grande* se puede poner en relación con lo que Ana Abad Carlés desarrolla al hablar sobre el *ballet à grand spectacle* en referencia al nuevo ballet desarrollado principalmente en Rusia durante la época imperial de la mano de coreógrafos como Marius Petipa o Arthur Saint-Léon (Abad Carlés, 2004, págs. 117-124), en obras como *La fille du Pharaon* (San Petersburgo, 1862), *Don Quijote* (Moscú, 1869), *Coppélia* (París, 1870), *La Bayadère* (San Petersburgo, 1877), o *La bella durmiente* (San Petersburgo, 1889), entre otros.

La primera vez que se pudo ver *Excelsior* en nuestro país fue en el Teatro de la Zarzuela de Madrid (Fig. 4), donde se representó desde el 1 de septiembre hasta el 30 noviembre de 1883³. Para ello, se contó con la compañía que el invierno anterior lo había interpretado en Milán y con la dirección del propio Manzotti acompañado por el coreógrafo Carlo Coppi⁴, y la escenografía fue encargada a los pintores italianos Bernardo Bonardi y Giorgio Busato, artistas con una larga trayectoria vinculada al Teatro Real de Madrid (Paz Canalejo, 2006, págs. 188-189) y quienes habían estudiado previamente los diseños utilizados en el Edén-Théâtre de París («Mosaico», 1883a, pág. 3). Los papeles principales fueron interpretados por Giovannina Limido⁵, María Cipriani y Antonio Monti («Sección de espectáculos», 1883, pág. 4), acompañados de un altísimo número de bailarinas, bailarines y figurantes procedentes de todas partes de Europa⁶. A lo largo de los casi tres meses que estuvo en cartel, *Excelsior* acaparó la atención de la vida cultural y social, y recibió todo tipo de comentarios en la prensa que, como era habitual en la época, fueron especialmente sangrantes a la hora de referirse a las bailarinas:

[...] Las hay en el mobiliario del *Excelsior* francesas, inglesas, italianas, portuguesas, chicas alemanas, húngaras, suizas [...]. La invasión coreográfica extranjera infunde cierta alarma a las mujeres de la situación de casadas y a las mozas en estado de canuto. Cien mujeres guapas y

correctas y además artistas bastan para atemorizar a las medianas indígenas o idóneas [...]» (De Palacios, 1883, pág. 2).

Desde el punto de vista de la crítica, un amplio sector alabó la obra y lo consideró el espectáculo más brillante que se había hecho en España («Espectáculos...», 1883, pág. 3), que su fama correspondía con creces a que lo había precedido y estaba «destinado a figurar por espacio de mucho tiempo en los carteles» («Novedades Teatrales...», 1883, pág. 3). Por el contrario, diarios más conservadores como *La Ilustración Católica* lo consideraron «escandaloso, de estúpido e impío argumento» y «de caracteres brutalmente paganos» (Nulema, 1883, pág. 2); no hay que obviar el hecho de que el vestuario del personaje del Oscurantismo estaba inspirado en el atuendo de la Inquisición española.

4. LUZ VS OSCURANTISMO EN LA CIUDAD CONDAL

La llegada de *Excelsior* a Barcelona se produjo de la mano de la compañía del Teatro Alla Scala de Milán dirigida por Manzotti («Espectáculos», 1888a, pág. 3) y encabezada por Palmira Pollini, Elena Menzel y Enrico Borri⁷, estrenándose en el Teatro Novedades el 19 de mayo de 1888, apenas un día antes de la inauguración oficial de la Exposición Universal. Los preparativos de la obra se llevaron a cabo con varios meses de antelación, durante los cuales la prensa anunciaba las últimas novedades y avanzaba «el extraordinario lujo en trajes y decoraciones» («Espectáculos», 1888b, pág. 3) que se presentaría en el Novedades.

Una de las cuestiones más interesantes de *Excelsior* desde su estreno absoluto en 1881, y una de las causas de su masivo éxito mundial, fue la complejidad de su puesta en escena, debido al alto número de cambios de escenografía, mutaciones, aparatos, mecanismos y efectos lumínicos y sonoros que complementaban a la escenografía pintada. Además, era necesaria una compañía muy numerosa, además de una amplia figuración, lo cual exigía que cada producción contase con unos ochocientos trajes. En el caso barcelonés, fueron más de cuatrocientas las personas que participaron en su puesta en escena e incluso fue necesario ampliar la orquesta («Espectáculos...», 1888, pág. 3). Sin duda, una obra que ensalzaba los progresos de la técnica debía contar con una producción a la altura.

Los diseños de la escenografía y el vestuario para el Teatro Noveidades estuvieron a cargo de Sebastián Carreras y Mauricio Vilomara, dos de los pintores escenógrafos más importantes de Barcelona que trabajaron a partir de los bocetos enviados desde Milán para realizar las catorce decoraciones que compondrían el ballet («Crónica general...», 1888, pág. 3). Desgraciadamente, no se conserva ningún boceto que permita conocer cómo eran, aunque la crítica destacó especialmente las correspondientes al Palacio del Genio y la Ciencia del primer cuadro, y la del puerto de Nueva York en el cuarto cuadro, momento en el que un barco de vapor cruzaba la escena de un lado a otro por debajo del puente de Brooklyn (S., 1888, pág. 2).



Fig. 4. Escenas de *Excelsior* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. (1883). *Ilustración Española y Americana*, 15 de septiembre, pág. 157.

En verano, hacia la mitad del período de la Exposición, el pintor Francisco Soler y Rovirosa realizó nuevas decoraciones para el ballet, aunque no ha sido posible esclarecer por qué éstas no fueron encargadas a los artistas originales. Hay que destacar que Soler y Rovirosa, además, estuvo directamente vinculado a la Exposición Universal como asesor artístico y diseñó junto a Salvador Vinyals uno de sus monumentos más destacados, el arco del triunfo en honor a la ciudad y a la Casa Real situado en la Gran Vía (Viera de Miguel, 2013, pág. 46). El 25 de julio se estrenó una de las nuevas escenografías, correspondiente a la escena del *Simoun* en el séptimo cuadro, durante la cual una caravana cruzaba un desierto y, ante una terrible tormenta de arena, era saqueada por unos bandidos. Cuando pasaba la tormenta, el paisaje mostraba una imagen de absoluta desolación, para júbilo del Oscurantismo, a quien sin embargo la Luz respondía mostrándole la obra del Canal de Suez en el lugar que antes ocupaba el desierto. Esta escena, que fue calificada de «magnífica» («Espectáculos», 1888k, pág. 3), constaba de un primer telón de fondo que mostraba una visión del desierto con algunas palmeras y un pequeño campamento, y en la que destacaban dos estatuas monumentales que podían tratarse de reproducciones de los colosos de Memnón en Luxor. En el momento de la tormenta, la escena era cubierta por un telón y dos bambalinas de grandes nubes negras, que al retirarse dejaban ver el paisaje del desierto arrasado (Fig. 5).



Fig. 5. Francisco Soler y Rovirosa (1888). Escenografías para la escena del desierto de *Excelsior*. MAE, Institut del Teatre. 243220-1 y 234238-1.

La siguiente escenografía de la que existen referencias como posible encargo a Soler y Rovirosa correspondía a la entrada del túnel del Monte Cenís («Teatros...», 1888, pág. 6), de la que no se conserva ningún material. Sin embargo, sí existe un teatrino conservado en el Institut del Teatre de Barcelona (Fig. 6) que podría corresponder a la escena final de la danza de *La Concordia* o *Danza de las Naciones*, aunque no existen referencias de dicho encargo. Representa una majestuosa plaza frente a un edificio monumental, fastuosamente engalanada con escudos y banderas. En la escalera, la multitud parece festejar mientras una figura sedente, posiblemente la Fama, preside la escena. Por una parte, en el cartel publicado en *L'Illustrazione Italiana* de febrero de 1881 se reproduce la escena final del ballet de la versión original de Milán, en la que se puede apreciar el mismo espacio monumental decorado también con banderas y escudos (Fig. 7). Por otra parte, en el teatrino del Institut del Teatre, el edificio del fondo está coronado por banderas únicamente españolas, lo cual se corresponde con la costumbre de adaptar la escenografía final al lugar en el que se representaba el ballet: por ejemplo, en París en 1889, la danza de *La Concordia* se situó bajo la recientemente construida Torre Eiffel y, en Londres en 1905, a orillas del Támesis frente a las Casas del Parlamento (Adamo, 2014, págs. 160 y 162). Algo similar ocurrió con otras escenas: en las representaciones del ballet en Viena en 1885, el túnel del monte Cenís fue reemplazado por el túnel de la sierra de Arlberg (Pappacena, 1998, págs. 251 y 252).



Fig. 6. Francisco Soler y Rovirosa. Posible escenografía para la escena final de *Excellior*. MAE, Institut del Teatre, 235490-1.



Fig. 7. Eduardo Ximenes (1881). Cartel de *Excelsior* para el Teatro Alla Scala de Milán (detalle). *L'Illustrazione Italiana*, Milán, 13 de febrero. NYPL Digital Collections.

Carreras, Vilomara y Soler y Rovirosa formaron parte de lo que Isidre Bravo denominó la Escuela Catalana de Escenografía Realista, constituida durante los años cincuenta del siglo XIX y madurada a lo largo de las décadas posteriores hasta principios del siglo XX (Bravo, 1985, pág. 1). Ésta dio lugar a dos generaciones de pintores escenógrafos, entre los que se encontraban José Planella y Coromina, Francisco Pla y Vila, y Juan Ballester; a los que siguieron Sebastián Carreras, Fèlix Urgellés, Mauricio Vilomara, Salvador Alarma y Oleguer Junyent, además de los previamente mencionados. (Navascués, 1985, pág. 57; Muñoz Morillejo, 1923, pág. 225). En Barcelona, el desarrollo de la escenografía durante el siglo XIX vino de la mano de pintores procedentes del otro lado de los Pirineos a partir de la inauguración del Gran Teatro del Liceo en 1847, la cual trajo consigo la contratación de los artistas procedentes de la Ópera de París Henri Philastre, Joseph F. D. Thierry, Charles Cambon y Félix Cagé, en lo que Isidre Bravo calificó de «una operación de prestigio, nacida sin embargo de la búsqueda auténtica de la perfección» (Bravo, 1985, pág. 2). Si bien la influencia

de Philastre fue menor, al marcharse a Madrid en 1848 para incorporarse a los preparativos de la inauguración del Teatro Real, los demás establecieron las directrices de una escuela tremendamente pictoricista, hasta el punto de supeditar a la perspectiva la naturalidad visual y el dramatismo de los espacios. El caso de Cambon fue el más llamativo, transformando totalmente la escenografía catalana a través de su obra personal, de su adhesión con otros artistas y del legado que dejó en su discípulo Cagé, quien permaneció trabajando en diferentes teatros catalanes hasta su fallecimiento en 1869 (Ràfols, 1941, pág. 8).

El conocimiento de Soler y Rovirosa de la escuela naturalista francesa, gracias a una estancia en la Ópera de París en los años sesenta bajo las órdenes de Cambon y Thierry, resultó fundamental y su actitud abierta a las innovaciones técnicas y artísticas le convirtió en el responsable de la introducción de muchas de ellas, que transformaron la escena barcelonesa durante la segunda mitad del siglo XIX (Francés, 1928, pág. 45; Ràfols, 1941, pág. 9). En su empeño por reformar los viejos escenarios españoles, quiso modificar la industria escenográfica e importar otras que no existían en nuestro país. En su búsqueda de las últimas novedades, a finales del siglo realizó un viaje a Alemania, donde fue testigo de la posición aventajada de coliseos como los de Múnich, Dresde o Bayreuth. A su regreso, expresó su admiración por los complejos mecanismos de iluminación, efectos o cambio de escenas que había presenciado e insistió en la necesidad de formar y organizar al personal que trabajaba entre bastidores⁸. Fue responsable, entre otras cosas, de instaurar la oscuridad en la sala durante las representaciones para aumentar la sensación de profundidad del escenario, enmarcándolo y dotándolo de una dimensión pictórica, creando así un ambiente diferente al del patio de butacas (Salvat, 1980, pág. 14) y enseñó a los artistas a desarrollar la escenografía entendiéndola no como un «arte industrial», sino como un «arte científico», basado en la concepción y la construcción del espacio donde habitan los personajes (Muñoz Morillejo, 1923, pág. 219).

El contacto de los jóvenes pintores-escenógrafos con los maestros franceses dio lugar a una época de esplendor escenográfico, y las circunstancias económicas y sociales de Barcelona permitieron la incorporación de los avances técnicos procedentes de los grandes teatros europeos. Este esplendor fue el resultado de la habilidad de los escenógrafos de la segunda mitad del siglo XIX para dominar los recursos básicos de

la escenografía realista: el engaño pictórico y las sutiles deformaciones de la perspectiva, «teniendo siempre en cuenta los mecanismos ópticos de la visión humana» (Bravo, 1985, págs. 2 y 3). De estas cuestiones se beneficiaron todas las artes escénicas y, en este caso, el ballet.

En referencia al figurinismo empleado en el estreno barcelonés de *Excelsior*, desgraciadamente tampoco se conservan los diseños originales; únicamente se ha encontrado una fotografía del que parece ser Enrico Borri como el personaje del Oscurantismo (Fig. 8). Sin embargo, existe una magnífica colección de figurines conservada en el archivo del Teatro Nacional de Praga, correspondiente al estreno de *Excelsior* en dicho teatro en 1885 y diseñados por Alfredo Edel (Fig. 9). Estos bocetos se asemejan bastante a las ilustraciones publicadas en los diarios madrileños en 1883 y los modelos de Praga y de Barcelona del Oscurantismo resultan ser prácticamente idénticos, por lo que estos figurines pueden permitirnos realizar una aproximación a los modelos de 1888.



Fig. 8. Enrico Borri como el Oscurantismo.
MAE, Institut del Teatre. 13956.



Fig. 9. Alfredo Edel (1885). Figurines para el Oscurantismo, la Civilización, Inglaterra y Francia. Archivo del Teatro Nacional de Praga.

Respecto a la coreografía, *Excehoior* contenía números habituales de la fórmula del ballet (pasos a dos, vales interpretados por el cuerpo de baile, etc.), pero se basaba sobre todo en la introducción de danzas de carácter, como la polca *Los vencedores de la regata*, la mazurca *En las orillas del Weser* –durante la escena del barco de vapor–, o el galop *Los botones del telégrafo* habituales ya por otra parte en los ballets románticos de temática realista. Destacaba en este sentido la escena del Canal de Suez, que contenía un número llamado *Danzas de lo Cosmopolita* (Marrenco, 1881, págs. 77-83), en el que pequeños grupos interpretaban una «danza típica» china, turca, mexicana e inglesa, de nuevo como una representación de las diferentes culturas del mundo unidas gracias a esta infraestructura, es decir, en el mundo moderno y cosmopolita. En esta misma escena se representaba una danza titulada *La Indiana*, en la que una bailarina y un grupo de dieciséis niñas que representaban a ciudadanos procedentes de Sudán, Etiopía y Egipto (Manzotti, 1883, pág. 17) bailaban esta «danza característica» como celebración del avance científico y cuyo desafortunado título refleja la mirada imperialista que recorre todo el ballet.

El momento de la obra que más impresionó en el Novedades fue la danza de *La Concordia*, en la que el numeroso cuerpo de baile aparecía vestido con atuendos inspirados en trajes regionales y portando distintas banderas simbolizando la unión de todas las naciones ante la presencia de la Luz y la Civilización; es decir, se hacía evidente el mensaje de la fraternidad por medio del progreso que recorría los países participantes en las Exposiciones Universales.

Del mismo modo que ocurría con la escenografía, la música y la coreografía sufrieron ciertas variaciones en las distintas representaciones del ballet por cuestiones artísticas, del espacio escénico o por razones meramente políticas. Fue especialmente llamativa la polémica que rodeó las representaciones de *Excehoior* en Madrid tras una visita oficial de Alfonso XII y la reina María Cristina en el otoño de 1883 a París, donde fueron recibidos con abucheos por algunos presentes. Esto provocó una gran indignación entre la prensa y la sociedad española, hasta el punto de despertar una auténtica «fobia por lo francés» que llegó hasta los escenarios y provocó que en *Excehoior* se tuviese que eliminar a la bailarina que aparecía con la bandera de Francia en la escena final, ante los gritos y abucheos procedentes del público cada vez que aparecía. Esta circunstancia afectó también a otras obras que se encontraban en cartelera

en ese momento: en la zarzuela *Ellos y nosotros* se tuvieron que suprimir unos cuplés, y la zarzuela *La Marsellesa*, que en otras ocasiones había recibido grandes aplausos, tuvo que ser retirada de los escenarios («¡Abajo la galomanía!», 1883, pág. 1).

Aunque Manzotti se ocupó personalmente de los primeros montajes en Italia, sus compromisos profesionales le obligaron, a medida que el ballet fue ganando popularidad y exportándose más allá de sus fronteras, a delegar su labor en otros coreógrafos. Fue el caso del ya mencionado Carlo Coppi, responsable de la puesta en escena en el Teatro de la Zarzuela, pero también de los hermanos Ettore y Achille Coppini –en Nueva York, Berlín o Nápoles–; Raffaele Grassi, quien lo llevó a los escenarios de Río de Janeiro y Buenos Aires; y otros coreógrafos locales, como Lentchewski, quien puso en pie las versiones en Kiev y Odessa entre 1887 y 1888. En el caso de Barcelona, es muy posible que Enrico Borri, además de protagonizar el ballet, fuese el encargado de dirigir la coreografía, tarea que ya había llevado a cabo anteriormente en Praga (Pappacena, 1998, págs. 249, 250 y 259). De hecho, Borri incluso realizó sus propias aportaciones a la misma, como unas nuevas variaciones para la polka del segundo acto *Los vencedores de la regata* que bailaba con Palmira Pollini y que incluyó a partir del 21 de julio («Espectáculos», 1888h, pág. 3).



Fig. 10. Cartel de Excelsior para la Exposición Universal de Barcelona (1888). MAE, Institut del Teatre. 459446.

Como se ha mencionado previamente, durante la Exposición Universal fueron muchos los espectáculos que coparon las carteleras de los teatros barceloneses; no obstante, ninguno tuvo tanto impacto en la sociedad y en la prensa como el ballet *Excelsior*. Durante la muestra, la obra se anunciaba entre las actividades paralelas a la exposición, contó con un cartel específico para la ocasión (Fig. 10) y en los entreactos se permitía asistir gratuitamente al museo de Historia Natural que se había instalado junto al teatro («Espectáculos», 1888e, pág. 5) Las altas expectativas se cumplieron con creces: deslumbraron la «precisión matemática» con que se interpretó la coreografía («Los estrenos...», 1888, pág. 2), las combinaciones de los bailables y la variedad y brillantez de los trajes; de una «propiedad, gusto y riqueza» que pocas veces se veía en los teatros españoles (Salvans, 1888, pág. 72). La crítica auguró una gran afluencia de público y así fue; dos días antes del estreno muchas entradas ya se habían vendido («Espectáculos», 1888c, pág. 5) y prácticamente todas las funciones agotaron las localidades, e incluso el teatro decidió abaratar sus precios para hacerlo accesible al mayor número posible de barceloneses y forasteros que visitaban la ciudad («Espectáculos», 1888e, pág. 5; 1888i, pág. 2).

Tras ciento sesenta y ocho representaciones, *Excelsior* se despidió de Barcelona y de la Exposición el 7 de octubre, para poner rumbo al Teatro Principal de Valencia. Como obra de mensaje universal, el ballet continuó mostrándose por los teatros de Europa y Estados Unidos durante los siglos XX y XXI, y se ha mantenido dentro del repertorio de algunas compañías, siendo hasta la fecha la obra más representada de la historia del ballet.

5. CONCLUSIONES

La Exposición Universal de Barcelona de 1888 fue un escaparate único hasta entonces en la historia de España que permitió situar a la ciudad en la óptica de Europa, aunque desde el punto de vista de nuestro país las circunstancias que rodearon al certamen provocaron reacciones y opiniones opuestas. No obstante, aunque la intención de la ciudad de emular las grandes Exposiciones de Londres, París o Viena finalmente quedó algo desdibujada, no se puede negar el poder del mensaje que sustentó la Exposición.

La decisión de programar una obra como *Excelsior* fue acertada y, como se ha referido anteriormente, común en otras Exposiciones Universales para expandir sus ideales decimonónicos del progreso, el desarrollo científico y la perspectiva colonialista como única garantía de paz y convivencia entre las naciones. Todo ello, adaptado a las circunstancias artísticas, sociales y políticas del país anfitrión que buscaba acreditar su posición frente al resto de potencias occidentales. Por ejemplo, en el Palacio de Industria de Barcelona se exponía el lienzo *España guiando a las Islas Filipinas por el camino del Progreso*, realizado específicamente por encargo del Ministerio de Ultramar y que mostraba las representaciones alegóricas de ambas naciones ascendiendo por una escalera hacia la luz del Progreso (Viera de Miguel, 2013, págs. 32 y 33). Sin embargo, fuera del recinto, el escenario se convirtió en una plataforma mucho más potente para expandir el mensaje de las Exposiciones Universales a un público más amplio, en este caso, a través del lenguaje universal de la danza; *Excelsior* se concibió como un complemento al certamen, al igual que otras atracciones paralelas, como los panoramas que representaban las batallas de Plewna y Waterloo o las colecciones geológicas de Redenbach y Bidel («Revista de espectáculos...», 1888, pág. 82). No obstante, el prestigio que acompañaba a este ballet, por entonces ya mundialmente conocido por el público extranjero que visitaba la Exposición, pudo servir de aliciente para su puesta en escena, en un nuevo movimiento de equiparación a las grandes potencias que expresaban su poder a través del arte.

Precisamente, las crónicas reflejadas en la prensa nacional muestran que el impacto de *Excelsior* en el Teatro Novedades, con una gran complejidad en la puesta en escena, fue similar al que provocó el ballet en otros teatros europeos de mayor envergadura; esto sólo era posible gracias a una serie de infraestructuras y dinámicas existentes en nuestro país que permitieron poner en pie obras de este calibre. Cabe destacar las importantes relaciones e intercambios artísticos entre España e Italia en el ámbito de la danza que se mantuvieron a lo largo del siglo XIX y que en casos como el tratado aquí permitieron la puesta en escena de grandes obras del repertorio internacional.

En definitiva, la puesta en escena del ballet *Excelsior* en Barcelona con motivo de la Exposición Universal es un episodio representativo en la historia de la danza en España del uso del poder del escenario a través de la combinación de sus elementos y recursos para apuntalar

el discurso decimonónico basado en la idea de un progreso científico e intelectual en Occidente de supuesta superioridad moral sustentado en el sistema colonial, que merece ser subrayado en el largo recorrido de la obra de Manzotti y Marengo por los escenarios de todo el mundo desde hace más de un siglo.

6. OBRAS CITADAS

- (1878). Gacetillas. *La Crónica de Cataluña*, Barcelona, 3 de junio, 1-2
- (1881). Correo extranjero. Milán. *Crónica de la Música*, Madrid, 27 de enero, 5.
- (1881). Crónica local. *La Vanguardia*, Barcelona, 30 de noviembre, 2.
- (1881). *L'Illustrazione Italiana*, Milán, 13 de febrero.
- (1881). Los espectáculos. *La Iberia*, Madrid, 20 de enero, 4.
- (1882). Variedades. Noticias musicales. *Diario oficial de avisos de Madrid*, Madrid, 21 de julio, 4.
- (1883). ¡Abajo la galomanía! *El Globo*, 6 de octubre, Madrid, 1.
- (1883). Excelsior en el Teatro de Jovellanos. *Ilustración española y americana*, Madrid, 15 de septiembre, 157.
- (1883). Los espectáculos. *La Iberia*, Madrid, 31 de agosto, 3.
- (1883a). Mosaico. *Diario oficial de avisos de Madrid*, Madrid, 9 de abril, 3.
- (1883b). Mosaico, *Diario oficial de avisos de Madrid*, Madrid, 17 de agosto, 3.
- (1883). Novedades Teatrales. Zarzuela. El ensayo de Excelsior. *El Globo*, Madrid, 1 de septiembre, 3.
- (1883). Sección de espectáculos. Teatro de la Zarzuela. *El Imparcial*, Madrid, 2 de septiembre, 4.
- (1883). Teatros. *El Correo militar*, Madrid, 5 de julio, 3.
- (1888). Crónica general. Espectáculos. *La Publicidad*, Barcelona, 26 de febrero, 3.
- (1888a). Espectáculos. *La Dinastía*, Barcelona, 10 de febrero, 3.
- (1888b). Espectáculos. *La Dinastía*, Barcelona, 28 de febrero, 3.
- (1888c). Espectáculos. *La Dinastía*, Barcelona, 17 de mayo, 5.
- (1888d). Espectáculos. *La Dinastía*, Barcelona, 27 de mayo, 2.
- (1888e). Espectáculos. *La Dinastía*, Barcelona, 23 de junio, 5.
- (1888f). Espectáculos. *La Dinastía*, Barcelona, 13 de julio, 3.
- (1888g). Espectáculos. *La Dinastía*, Barcelona, 18 de julio, 2.

- (1888h). Espectáculos. *La Dinastía*, Barcelona, 25 de julio, 3.
- (1888i). Espectáculos. *La Dinastía*, Barcelona, 28 de julio, 2.
- (1888j). Espectáculos. *La Dinastía*, Barcelona, 10 de agosto, 6.
- (1888k). Espectáculos. *La Dinastía*, Barcelona, 21 de agosto, 3.
- (1888). Espectáculos. Teatro novedades. *La Dinastía*, Barcelona, 22 de mayo, 3.
- (1888). Los estrenos. Teatro de Novedades. *La Dinastía*, Barcelona, 23 de mayo, 2.
- (1888). Revista de espectáculos. Teatro de Novedades. *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1889*. Barcelona.
- (1888). Teatros. Novetats. *La Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 4 de agosto, 6.
- Abad Carlés, Ana (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza.
- Adamo, Sergia (2014). Dancing for the World: Articulating the National and the Global in the Ballo Excelsior's Kitsch Imagination. En Guido Abbattista (ed.), *Moving Bodies, Displaying Nations National Cultures, Race and Gender in World Expositions Nineteenth to Twenty-first Century* (págs. 143-172). Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste. <http://hdl.handle.net/10077/10427>
- Alá, E.PÁG. (1888). La Exposición Universal de Barcelona. *La República*, Madrid, 23 de mayo, 2-3.
- Beaumont, Cyril W. (1946). *Ballet Design: Past and Present*. Londres: The Studio.
- Bofill, Pedro (1883). Revista de Madrid. Un baile científico, ¡Excelsior! *Ilustración Artística*, Madrid, 26 de febrero, 2.
- Bravo, Isidre (1985). *Cinc escenògrafs catalans: Francesc Soler i Rovirosa, Fèlix Urgellés, Maurici Vilomara, Salvador Alarma, Oleguer Junyent*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Calvo Caballero, Pilar (2002). *Política, sociedad y cultura en el siglo XIX*. Madrid: Actas.
- Calvo Teixeira, Luis (1992). *Exposiciones Universales. El mundo en Sevilla*. Sevilla: Labor.
- De Palacios, E. (1883). De todo un poco. *Madrid Cómico*, Madrid, 12 de agosto, 2.
- Fernández, Daniel y Prats, Àngels (dir.) (1988). *Exposición Universal de Barcelona. Libro del Centenario (1888-1988)*. Barcelona: L'Avenç.

- Francés, José (1928). *Un maestro de la escenografía. Soler y Roviroso*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional.
- El Modernismo* [cat. exp.] (1990). Barcelona: Olimpiada Cultural, Lunwerg editores, vol. I.
- Le Moal, Philippe (dir.) (1999). *Dictionnaire de la danse*. París: Larousse.
- Letellier, Robert Ignatius (2012). *Romualdo Marengo: Excelsior and Sport*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Llorens, Pilar (coord.) (1987). *Historia de la danza en Cataluña*. Barcelona: Caixa de Barcelona.
- Manzotti, Luigi (1883). *Libreto de Excelsior, baile en tres actos, seis partes y once cuadros*. Madrid: Imprenta y estereotipia de El Liberal. BNE, T/13967.
- Marengo, Romualdo (1881). *Excelsior, azione coreografica, storica allegorica, fantastica di Luigi Manzotti. Musica di R. Marengo*. Col. «Dances célèbres». BNE, MP/2051(1).
- Morillo Morales, Julia (2015). *Las Exposiciones Universales en la literatura de viajes del siglo XIX* (tesis doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Muñoz Morillejo, Joaquín (1923). *Escenografía española*. Madrid.
- Murga Castro, Idoia (2010). Artistas y metodologías en danza: una aproximación al estudio de la escenografía española de entreguerras. *Anales de Historia del Arte* (n.º extraordinario), 223-238.
- Navascués Palacio, Pedro (1985). Las máquinas teatrales: arquitectura y escenografía. En *Arquitectura teatral en España* [cat. exp.] (págs. 53-63). Madrid: Dirección General de Arquitectura y Vivienda MOCU.
- Nulema (1883). Revista. *La Ilustración Católica*, 25 de noviembre, 2.
- Pappacena, Flavia (ed.) (1998). *Excelsior. Documenti e Saggi / Documents and Essays*. Roma: Di Giacomo Editore.
- Paz Canalejo, Juan (2006). *La caja de las magias: las escenografías históricas en el Teatro Real*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Rabagás (1883). «High-life». *La Época*. Madrid, 29 de enero, pág. 3.
- Ràfols, Josep Francesc (1941). *La documentación artística de Francisco Soler y Roviroso*. Barcelona: Talleres Gráficos Agustín Núñez.
- S. (1888). Los estrenos. Teatro de novedades. *La Dinastía*, Barcelona, 23 de mayo, 2.

- Salvans, A.L. (1888). Varia. España. *Ilustración Musical hispano-americana*, Barcelona, 30 de mayo, 72.
- Salvat, Ricardo (1980). *La iluminación de gas y el espectáculo del XIX en Cataluña*. Barcelona: Catalana de Gas y Electricidad.
- Soler y Roviroso, Francisco (1899). *Notas acerca de las artes escenográficas en algunos teatros de Alemania, recogidas por F. Soler y Roviroso y dedicadas a la ilustre Junta de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo*. Barcelona: Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Dipòsit Digital de Documents de la Universitat Autònoma de Barcelona [en línea]
https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/societatliceuesc/1899/varia_43373@societatliceu.pdf [Consulta: 11 de mayo de 2018].
- Viera de Miguel, Manuel (2013). Estereotipos nacionales e imágenes de poder en la Exposición Universal de Barcelona de 1888: honra y orgullo de la patria española. *Anales de Historia del Arte* (23), 9-35.

7. NOTAS

- ¹ Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación PÁG.E. I+D+i *Tras los pasos de la Sílfiide. Una historia de la danza en España, 1836-1936* (ref. PGC2018-093710-A-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (MCIU), la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) de la Unión Europea.
- ² De hecho, estos ballets recibían la denominación literal de *ballo storico-spettacoloso* (ballet histórico-espectacular) (Letellier, 2012, pág. 11).
- ³ La primera noticia que se tiene de la presencia de este ballet en España es de julio de 1882, cuando el *Diario oficial de avisos de Madrid* publicó que el Teatro Apolo de Madrid había recibido una subvención del Consejo Municipal de Roma con la que se pretendía formar «una gran compañía lírica y otra de baile», que pondría en escena *Excelsior*, aunque este estreno no salió adelante («Variedades», 1882, pág. 4).
- ⁴ Lo había dirigido previamente en Roma, Triste, Turín y Florencia («Teatros», 1883, pág. 3).
- ⁵ Limido protagonizó en 1885 el estreno de *Excelsior* en Londres en Her Majesty Theatre con Enrico Cechetti, con quien lo volvió a interpretar dos

años después en el Teatro Arkadia de San Petersburgo (Le Moal, 1999, pág. 137).

- ⁶ Véase el listado de la compañía contratada por el teatro de la Zarzuela para la temporada 1883 («Mosaico», 1883b, pág. 3).
- ⁷ La semana del 13 al 18 de julio las representaciones fueron a beneficio de Borri; el 9 de agosto, a beneficio de Pollini y el 21 a beneficio de Menzel («Espectáculos», 1888f, pág. 3; 1888g, pág. 2; 1888j, pág. 6; 1888k, pág. 3).
- ⁸ Véase Soler y Roviroso, 1899.