

Pieza del Trimestre  
JULIO-SEPTIEMBRE DE 2021



*A D.<sup>a</sup> Manuela Perea, la Nena*  
**Establecimiento litográfico: Péant**  
**Editor: Bernabé Carrafa**



Blanca Gómez Cifuentes  
Instituto de Historia del CSIC. Universidad Complutense de Madrid

Catálogo de publicaciones del Ministerio: [www.culturaydeporte.gob.es](http://www.culturaydeporte.gob.es)

Catálogo general de publicaciones oficiales: <https://cpage.mpr.gob.es>

Edición 2021



MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones

© De los textos e imágenes: sus autores

NIPO: 822-20-015-3

# ÍNDICE

••••

1. Ficha técnica
2. Descripción y análisis de la pieza
3. Manuela Perea, la Nena
4. Las danzas españolas en el Romanticismo
5. La estampa como medio de difusión en el Romanticismo
6. Bibliografía

# 1. FICHA TÉCNICA

....

Establecimiento litográfico: Péant  
Editor: Bernabé Carrafa  
*A D.<sup>a</sup> Manuela Perea, la Nena*  
Litografía / lápiz y tinta sobre papel  
h. 1851  
325 × 225 mm  
CE4846  
Museo Nacional del Romanticismo



## 2. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LA PIEZA

....

Esta estampa representa a la bailarina bolera Manuela Perea, conocida por el sobrenombre de la Nena, una de las intérpretes de danzas españolas más célebres del siglo XIX<sup>1</sup>. Según el pionero estudio de José Ibáñez Álvarez, esta litografía fue donada por Luis Escobar al Museo Nacional del Romanticismo, donde se conserva, además, otro ejemplar sin dedicatoria donado por Bernaldo de Quirós (Ibáñez Álvarez, 2004).

Se trata de un retrato de cuerpo entero, en un giro de 45°, en el que la bailarina posa con las piernas en posición *tendu croiséé*. Cruza el brazo izquierdo por la cintura y con la mano sujeta el chal que cubre el brazo derecho, el cual se adivina bajo la tela apoyado sobre la cadera. La cabeza, ligeramente inclinada, hace que la mirada se dirija hacia la izquierda. A los pies de la artista hay varias flores y una corona, como si hubiese finalizado una actuación.

El atuendo sigue la línea de la imagen típica de la bailarina española, la cual se extendió por los teatros europeos durante el segundo tercio del siglo XIX gracias no solo a las representaciones de jaleos, vitos, olés o jotas por parte de intérpretes extranjeras (como Paulina Duvernay o Marie Guy-Stéphan), sino también a las bailarinas españolas que dieron a conocer la escuela bolera en el contexto internacional y entre las que encontramos a Dolores Serral, Adela Guerrero, Petra Cámara o Josefa Vargas (Plaza Orellana, 2009a). En nuestro caso, Manuela Perea viste un cuerpo ajustado, probablemente reforzado con ballenas, de mangas largas y estrechas y un escote recto que deja a la vista los hombros, al estilo de la moda del vestido femenino desde finales de los años cuarenta del siglo XIX. En cuanto a la falda, estampada con motivos geométricos, cae por debajo de la rodilla con amplio volumen debido al empleo de diversas enaguas y una estructura metálica. Los pies se calzan con las características zapatillas de baile, atadas al tobillo por medio de cintas. Finalmente, también se puede hacer mención al cabello, peinado con raya en el medio, recogido en un moño bajo y adornado con flores y una peineta a cada lado de la cabeza.

---

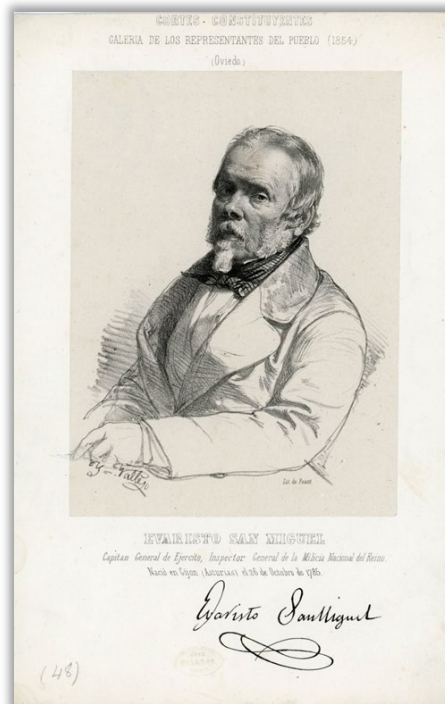
<sup>1</sup> Este estudio se enmarca en el proyecto de I+D+i *Tras los pasos de la Sífide. Una historia de la danza en España (1836-1936)*. Referencia: PGC2018-093710-A-I00 (MCI/AEI/FEDER).



Detalle de la estampa A D.ª *Manuela Perea, la Nena*  
h. 1851  
CE4846  
Museo Nacional del Romanticismo

El establecimiento litográfico encargado de realizar esta estampa fue la Litografía de Péant, regentada por el litógrafo Léo Péant (*Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, 1885), que contaba con sendos locales en las madrileñas calles Carrera de San Jerónimo, 13 y Atocha, 67. A lo largo de los años ochenta continuó su actividad bajo la titularidad L. Péant e Hijos y Tipolitografía L. Péant e Hijos. Raoul Péant continuaría el oficio de su padre desde principios de siglo XX, ya bajo su propia marca, en el número 39 de la calle Atocha, donde también vendía objetos de escritorio (*Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, 1899). El hijo es conocido porque realizó numerosas fototipias de fachadas e interiores de ilustres edificios de Madrid, tales como el Hotel Palace o el Ritz, las cuales se conservan en el Museo de Historia de la capital.

En el taller de Léo Péant se estamparon, entre otras, las litografías que ilustraron la obra *Corona poética ofrecida a sus majestades la reina Isabel II y el rey don Francisco de Asís María* (1851), que se regalaba a los suscriptores del semanario *El Trono y la Nobleza*, y las publicaciones *Cortes Constituyentes. Galería de los representantes del pueblo* (1854), editada por José Vallejo, y *Madrid dramático. Colección de leyendas de los siglos XVI y XVII*, de Antonio Hurtado (1870). Asimismo, en el Museo Nacional del Romanticismo, con la firma de L. Péant, se conservan varios retratos litográficos de personajes ilustres de la sociedad española decimonónica vinculados a la política, al ejército o a la literatura: Antonio Ros de Olano, Juan Ramírez de Orozco, José Carratalá Martínez, Modesto Lafuente, Pedro Calvo Asensio, Evaristo San Miguel, el duque de Medinaceli o Ángel María Carvajal Téllez y Girón, duque de Abrantes (Ibáñez Álvarez, 2004). Así pues, el retrato de Manuela Perea supone una excepción en la colección de museo.



Establecimiento litográfico: Péant.  
 Evaristo San Miguel  
 Litografía / papel y lápiz  
 1854  
 CE4971  
 Museo Nacional del Romanticismo

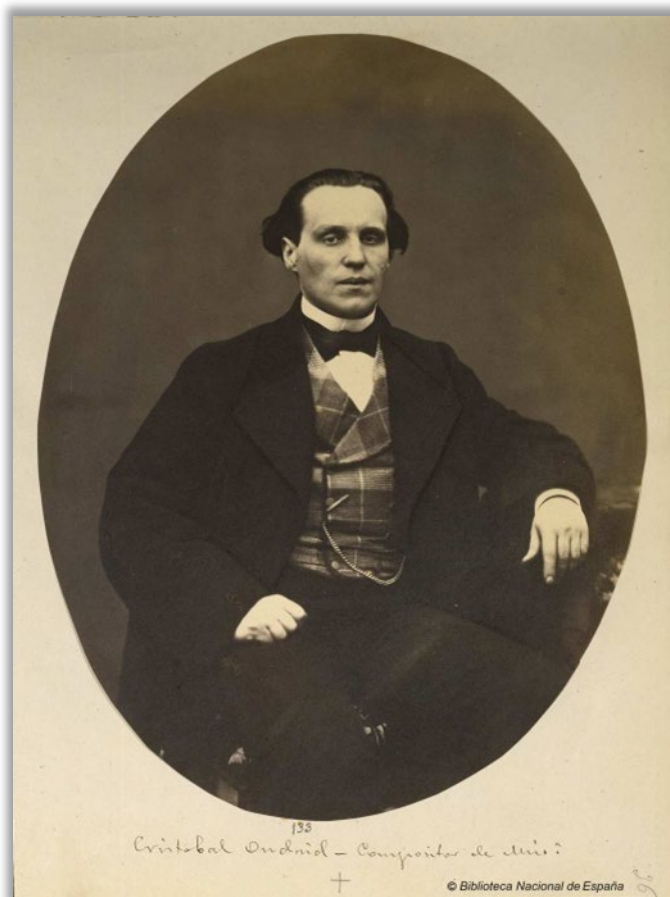
Según la inscripción que acompaña a la imagen de la bailarina, la edición de la estampa corrió a cuenta de Bernabé Carrafa, un destacado editor musical que se dedicó a la publicación y venta de partituras y de instrumentos al por mayor y a particulares, entre los que se encontraba la propia familia real (*Gran almacén de música e instrumentos músicos*, 1857). A comienzos de los años treinta, su almacén se encontraba en la calle Montera, frente a la iglesia de San Luis (*Diario de avisos de Madrid*, 1832: 4), con el nombre de *Almacenes de Mitegui, Hermoso y Carrafa* (*El Correo*, 1833: 4). A finales de 1836, la sociedad se separó y Carrafa abrió su propio negocio en el número 15 de la calle del Príncipe, donde ofrecía «un gran surtido de piezas de música vocal e instrumental y los mejores métodos modernos». La publicidad también rezaba:

«Así mismo se copia toda clase de música, habiendo para el efecto un gran número de óperas antiguas y modernas para piano solo y para canto, papel rayado para música, cuerdas romanas y bordones para violín y guitarra [...]. También se da noticia de los mejores profesores de canto, piano, violín, etc.» (*Agenda. Música*, 1836: 4).

Por último, debemos prestar atención a la dedicatoria, la cual está firmada por el maestro compositor Cristóbal Oudrid y Segura (Badajoz, 1825-Madrid, 1877), quien coincidió en diversas ocasiones con Manuela Perea en la capital. Nacido en el seno de una familia de origen holandés, Oudrid recibió sus primeras lecciones de música de la mano de su padre, también compositor, aunque la mayor parte de sus estudios los realizó de manera autodidacta. A finales de 1844, con apenas diecinueve años, se instaló en Madrid y comenzó a escribir sus primeras obras para piano, aunque pronto comenzó su andadura en el género de la zarzuela, el cual le reportaría sus mayores éxitos y le encumbraría como uno de los compositores más destacados del siglo XIX, gracias a obras como *El postillón de La Rioja* o *El molinero de Subiza*.

A lo largo de sus treinta años de carrera compuso ochenta y ocho zarzuelas, así como diversas obras para conciertos y bailes de sociedad, y también ejerció como director de orquesta y coro. Cabe reseñar el éxito del que gozaron sus jotas, incluidas en varias de sus zarzuelas (Muñoz, 1946). En el género de la danza escénica creó obras específicamente para célebres bailarinas, tales como el baile *La perla jerezana* para Josefa Vargas (Plaza Orellana, 2013) o, para la propia Manuela Perea, el baile *Curra la Macarena*, estrenado a finales de 1849 en el Teatro del Drama, más conocido como Teatro de la Cruz («Crónica de teatros», 1849: 3).

Durante su carrera, en la que profundizaremos a continuación, Perea también interpretó otras obras de Oudrid, como la rondalla incluida en el drama *El sitio de Zaragoza* («Diversiones públicas. Teatro del Drama», 1851: 4), y participó en la función a beneficio del compositor el 20 de junio de 1853 en el Teatro del Circo, donde la bailarina protagonizó los bailes *La feria de Sevilla* y *Mollares de Sevilla* (Cotarelo y Mori, 2001).



*Cristóbal Oudrid, compositor de música*  
Fotografía / Positivo papel a la sal  
1857  
17-LF/41 (36)/2  
Colección Castellano  
Biblioteca Nacional de España



### 3. MANUELA PEREA, LA NENA

....

Manuela Perea nació en Sevilla en 1828, donde se formó como bailarina bolera y pronto recibió el apodo de la Nena debido a su baja estatura. Comenzó su andadura profesional actuando en fiestas particulares organizadas para los viajeros extranjeros que visitaban la capital andaluza y también fue componente de la compañía del Teatro Principal de Sevilla desde 1843, junto al bailarín y maestro de bailes Félix García (Plaza Orellana, 1999). En 1845 dio el salto a la escena internacional al firmar un contrato con el empresario Benjamin Lumley del Her Majesty's Theatre de Londres, donde debutó con García el 10 de abril en el primer intermedio de la ópera *Don Pasquale* de Donizetti con un bolero cachucha y unas seguidillas. La bolera permaneció allí hasta el 15 de mayo de 1845 ofreciendo un repertorio que incluyó *Olé de Cádiz*, *Mollares de Sevilla* y *Bolero de la Caleta*, además de una serie de boleros achuchados y seguidillas manchegas. La primera estancia londinense de Perea fue todo un éxito y logró el reconocimiento tanto del público como de la crítica, que la bautizó como *Sweet Nena* o *Pocket Venus* (Plaza Orellana, 2009b). El propio Lumley recordaba así a la artista:

«El nombre de la genuina bailarina española, la Perea Nena, que hizo su aparición en Inglaterra con una auténtica exhibición de los encantos de la escuela de baile española en el mismo momento que las Bailarinas Vienesas, como una alternativa al *ballet* legítimo, no debe ser omitido» (Lumley, 1864: 113).

En otoño de 1849, Perea fue contratada por el Teatro del Drama de Madrid, el cual, por aquellas fechas, pugnaba con el Teatro del Circo por el control de los bailes de espectáculo en la capital. Para ello, el coliseo contrató a la bolera y a una compañía de baile francesa dirigida por Antonio Appiani y encabezada por dos bailarines de la Ópera de París, donde se representaron bailes como *La Macarena* o *El diablo a cuatro*, piezas que recibieron un importante rechazo por parte de la prensa (Plaza Orellana, 2013). Fue entonces, en diciembre de 1849, cuando coincidieron en Madrid las bailarinas Manuela Perea (Teatro del Drama), Petra Cámara (Teatro de la Comedia) y Josefa Vargas (Teatro Español), todo un hito de las danzas españolas de la época, lo que se convirtió en el reclamo principal de los tres escenarios mencionados hasta marzo de 1850 (Plaza Orellana, 2020). Durante esta etapa, Perea presentó piezas como *Un baile en La Alhambra*, *El jaleo de Jerez*, el *Olé* o *La Gitana*, entre otras.

En mayo de 1850, Perea pasó al Teatro de la Comedia, anteriormente conocido como Teatro del Instituto, para compartir escena con Josefa Vargas, donde se la presentó, el 3 de mayo, como primera bolera con *Curra la Macarena*. El 28 de mayo, Josefa Vargas ofreció una función

a su beneficio y compartió escenario con Perea en *Las boleras de la sandunga* y *El polo del contrabandista*.

El 5 de junio de 1850, Perea haría lo propio interpretando el que sería su paso más famoso, el olé, y ofreciendo junto con Vargas una representación de *Las majas de rumbo* (Plaza Orellana, 2013). Cabe resaltar que la prensa de la época intentó proyectar una fuerte competencia entre ambas bailarinas, al estilo de la existente entre Marie Guy-Stéphan y Sofia Fuoco en el Teatro del Circo, la cual llegó a dividir a los aficionados entre *guyistas* y *fuoquistas* (Hormigón, 2017). De hecho, durante la temporada de 1850, Madrid logró todo un hito en la historia de la danza al coincidir en la capital las cuatro bailarinas, como proclamaba el diario *El Herald*o:

«Está visto que el baile, de cualquier género que sea, se encuentra actualmente en Madrid en su apogeo. En el Instituto la Vargas y la Nena, y en el Circo la Fuoco y la Guy con sus meneos y volteretas van a volver locos a más de cuatro a quienes tienen ya fuera de sus casillas» («Gacetilla de la capital», 1850: 4).

El 26 de junio las cuatro intérpretes coincidieron sobre el escenario del Teatro del Circo, en lo que supuso todo un acontecimiento, y, a finales del mes, la imprenta de José María Ducazcal editó el folleto titulado *Competencia coreográfica. Colección de las composiciones poéticas y apuntes biográficos dedicada a las señoras Guy-Stéphan, Fuoco, Vargas, Perea y Cámara* (Hormigón, 2017).

Tras los éxitos alcanzados en Madrid, Manuela Perea se trasladó a Barcelona, donde poco antes había triunfado Marie Guy-Stéphan en el Gran Teatro del Liceo. En este escenario, Perea interpretó piezas como *Los mozos juncales*, *El rumbo macareno*, *Mollares de Sevilla*, *El zapateado de Cádiz*, *La bailaora de Jerez* y *Los toreros de Chiclana*, acompañada de Manuel Pérez, al mismo tiempo que compartían protagonismo con la pareja formada por Rosita Tenorio y José Nieto (Llorens, 1987).

En 1851 y 1852, Perea viajó a Londres, durante breves períodos, para actuar en el pequeño Theatre Royal Haymarket de Covent Garden, regentado por el empresario John Baldwin Buckstone. En este escenario, acompañada por una pequeña agrupación de bailarines españoles, provocó un intenso furor por «sus rápidos, relampagueantes, coquetos movimientos», en los que a veces parecía simular “el salto del antílope” y “el giro y el zumbido de un motor de vapor”» (Vandenhoff, 1860: 266).

En el verano de 1854 volvió a presentarse en Haymarket con una compañía que recientemente había actuado en el Théâtre du Gymnase de París. A la cabeza estaban Perea y el bolero Antonio Ruiz, y el grupo lo formaban, además, doce corifeos y un numeroso cuerpo de baile.

Según reproduce Rocío Plaza Orellana (2013), el diario *The Morning Post* refirió lo siguiente sobre la actuación de Perea y su compañía:

«Cálida por su propia rabia nativa, exhibe una flexibilidad en las extremidades que, junto con una ardiente energía, vigor físico y *abandon*, que se podría buscar vanamente en un bailarín más sistemático. Es sin lugar a dudas la estrella de la fiesta, y todos sus esfuerzos fueron recibidos la última noche, como bien se merecía, con unánimes demostraciones de aprobación. Varios pasos de la señora La Nena fueron repetidos, y fue llamada dos veces durante la actuación. El señor Ruiz, que es un excelente pantomimo, contribuyó ampliamente al conjunto general; y la señorita Giulio obtuvo gran éxito en dos bailes a solas confiados a ella. En resumen, los bailarines españoles alcanzaron un éxito genuino, y serán llamados sin duda para repetir su admirable entretenimiento con mucha frecuencia» (Plaza Orellana, 2013: 157).

Editor: Thomas McLean  
*Doña Manuela Perea, conocida como la Nena, y el bailarín bolero español, Don Félix García, en la danza española nacional, Bolero Caleta.*  
Litografía / Papel  
h. 1845  
b12149427  
New York Public Library



Durante el resto de la temporada estival de 1854 y hasta finales de año, a excepción de una breve presentación en Berlín, la agrupación ofreció boleros, seguidillas y, además, las obras *La reina gitana*, *Flor de la Macarena*, *Los manolos de Madrid*, *The Star of Andalusia (La estrella de Andalucía)* y *The Flower of the Port (La flor del puerto)*.

Entre febrero de 1855 y marzo de 1856, Perea regresaría de manera intermitente al Theatre Royal Haymarket con nuevo repertorio (Plaza Orellana, 2013): *The Bullfighter (El torero)*, *The Galician Fête (La gallegada)*, *Una noche de fiesta en Sevilla*, *The Captives o A Night in the Alhambra (Los cautivos o Una noche en la Alhambra)* y *The Gambusino (El gambusino)*.

En mayo de 1857, Perea volvió a Londres para actuar sobre las tablas del Her Majesty's Theatre, donde estrenó la que sería su obra más característica, *Acalista*, un *ballet* creado específicamente para ella con música de Manaud, decorado de Marshall y figurines de Masterman y Laurey, bajo la dirección de Madame Copere (Plaza Orellana, 2020).

Durante los años siguientes, Perea alternó los escenarios españoles con los londinenses, donde también obtuvo grandes éxitos junto al bailarín y coreógrafo Ricardo Moragas, una de las figuras más destacadas de la escena barcelonesa, con piezas como *La hija del Guadalquivir*, *El carnaval de Venecia*, *The Influence of Grace (La influencia de la Gracia)* de 1858, *La contrabandista* y *Celos y Calía* de 1862 (Gómez Cifuentes, 2020). Ese mismo año, el joven literato Gustavo Adolfo Bécquer la vería bailar este último *ballet* en Madrid, a raíz de lo cual escribiría las siguientes palabras:

«La Nena es para nosotros un recuerdo de mejores días, un soplo de brisa perfumada de nuestro país, un eco de las ideas y las costumbres de nuestra provincia, un espectáculo español entre tantos otros espectáculos bastardeados completamente extranjeros» (Plaza Orellana, 2009b: 57).

## 4. LAS DANZAS ESPAÑOLAS EN EL ROMANTICISMO



La fructífera trayectoria de Manuela Perea no dista de la que tuvieron otras importantes bailarinas que mostraron las danzas españolas en teatros de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Asimismo, se trata de un caso de estudio que pone de manifiesto el rico contexto en el que se enmarcaron dichos bailes durante gran parte del siglo XIX, con un lenguaje y una estética propios, los cuales se venían desarrollando desde el siglo XVIII, y cuyo resultado fue la configuración de la escuela bolera.

La danza se convirtió en un elemento primordial dentro de los imaginarios vinculados a «lo español» durante el Romanticismo, una pieza más del entramado exótico que el ojo extranjero configuró en torno a la cultura, la geografía y la sociedad española. El Romanticismo favoreció la vinculación de la danza con lo pintoresco y lo popular hasta el punto de que los artistas españoles se convirtieron en la encarnación de «lo exótico» por sí mismo, «el otro» al margen de la cultura occidental (Garafola, 1995).

Esta reelaboración encontró una fuente de inspiración en las descripciones que los viajeros extranjeros del siglo XIX realizaron acerca de sus estancias en España, especialmente en Andalucía, hogar de bandoleros, cigarreras, gitanos, bailaoras y cantantes, personajes que comenzaban a poblar la literatura romántica. Alexandre de Laborde publicó *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806-1820), que fue la primera guía francesa sobre España. Sin embargo, es a partir de 1830 cuando la moda por España o «espagnolisme» (Luxemberg, 1993: 11) dio lugar a numerosas obras de distinto tipo, novelas y poemas con temas y personajes españoles, tales como *Contes d'Espagne et d'Italie* de Musset, *Hernani* de Victor Hugo o *Carmen* de Mérimée. A partir de la década de los cuarenta, la producción de guías sobre los principales enclaves y monumentos de España alcanzó su cénit con publicaciones como *A Hand-Book for Travellers in Spain and Readers at Home* (1845) y *Gatherings from Spain* (1846) del británico Richard Ford, *Annals of the Artists of Spain* (1848) de William Stirling, o *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (1842-1845) de Owen Jones. Otros autores como Arthur Melville, Joseph Crawhall y William Nicholson quedaron fascinados por el rito y espectáculo de los toros (Luxemberg, 1993).

En el ámbito de la plástica, resultó fundamental la producción de artistas como Eugène Delacroix, John William Inchbold, David Roberts o John Frederick Lewis, quien mostró un especial interés no solo en las celebraciones populares, sino también en el protagonismo de la música y la danza en dichas manifestaciones. Esto quedó reflejado en las veintiséis litografías que ilustraron *Lewis's Sketches of Spain and Spanish Character* (1836) o en sus lienzos *A Fiesta Scene*

*in the South of Spain* (1836), en la que representa a un grupo de personas reunidas en la calle donde una pareja baila un bolero, y *Spanish Fiesta*, dedicada a una corrida de toros (Heide, 2009). No debemos obviar las estancias en España de John Singer Sargent y Édouard Manet en el último tercio del siglo, con el objetivo de estudiar las colecciones de maestros como Velázquez, El Greco o Goya, y su tratamiento de la temática de la danza española en las pinturas *El jaleo* (1882) y los retratos de las bailarinas *Carmencita* (1890) y *Lola de Valencia* (1863), entre otros (Lacambre y Tinterow. 2003).



Fernando Garrido Tortosa (atribución)  
*Canto y baile andaluz. El bolero*  
Pintura / Óleo sobre lienzo  
h. 1850-1883  
CE0074  
Museo Nacional del Romanticismo

Este contexto impulsó la presencia de las danzas españolas en los escenarios internacionales por medio de dos vertientes. Por una parte, las temáticas de los *ballets* en el Romanticismo siguieron una corriente fantástica y sobrenatural, con ninfas, sílfides, espíritus y hadas que poblaban bosques, castillos y lagos; pero también una corriente más realista, con una mirada hacia lo popular, lo local y lo exótico. En estos *ballets* fue común la inclusión de las denominadas «danzas de carácter», inspiradas en las danzas tradicionales de los lugares en los que sucedía la acción: mazurcas, redovas, napolitanas, cracovianas y otros bailes «nacionales» entre los que se incluyeron, por supuesto, las danzas españolas. En 1836, la bailarina austríaca Fanny Elssler marcó un punto de inflexión a raíz del estreno parisino del *ballet* de temática española *Le Diable Boiteux (El diablo cojuelo)*, en el que interpretó una cachucha que había aprendido directamente de la bailarina Dolores Serral, pionera en mostrar esta danza en la capital gala. Asimismo, la imagen de Elssler en *La cachucha* se convertiría en un icono de la visión del baile español desde el punto de vista extranjero. Por su parte, Pauline Duvernay estrenó *La cachucha* en Londres en 1837 y Elssler llevó su mayor éxito a Estados Unidos en la década de los cuarenta. El caso más extremo fue el de Lola Montes, bailarina irlandesa que configuró su propio personaje con el que recorrió Europa (Plaza Orellana, 2013; Hormigón, 2017).

Un caso paradigmático fue el de Marie Guy-Stéphan, quien recorrió, entre 1843 y 1851, los principales escenarios españoles, triunfó como primera bailarina del Teatro del Circo de

Madrid y realizó, en 1846, una gira por Andalucía con el célebre bailarín y coreógrafo Marius Petipa. Esta bailarina desarrolló un gusto especial por las danzas españolas, recibiendo sus mayores aplausos en 1845 con su interpretación del *Jaleo de Jerez* en la obra *El diablo enamorado* (Plaza Orellana, 2013).



*Bolero en el Jaleo de Jerez. Bolera en el Jaleo de Jerez*  
Litografía / Tinta y pigmento sobre papel  
h. 1850  
CE4901  
Museo Nacional del Romanticismo

Por otra parte, tal y como ha quedado reflejado a través de la trayectoria de Manuela Perea, el éxito de las danzas españolas en el extranjero se debió, en gran parte, a la labor de los artistas españoles que recorrieron los teatros de todo el mundo a lo largo del siglo. Debido a su propio bagaje, las bailarinas extranjeras ofrecían una interpretación «estilizada» y «afrancesada» de las danzas españolas, bastante alejada de la que se podía ver en los locales y teatros españoles, lo cual, en muchas ocasiones, decepcionaba a los viajeros que acudían ansiosos en su búsqueda. El escritor y crítico de danza Théophile Gautier, firme defensor de la moda por lo español, resumió este sentimiento tras ver un bolero en Vitoria durante su viaje por España en los años cuarenta, pues afirmaba que «las danzas españolas sólo existen en París» (Gautier, 1873: 37).

La capital francesa fue uno de los principales destinos desde principios de los años treinta y hasta la década de los setenta. Teatros como Variétés, Porte Saint-Martin, de la Gaîté o Gymnase Dramatique incluyeron en sus carteleras los nombres de Mariano Camprubí, Dolores Serral, Josefa Vargas, Antonio Ruiz, Cristina Méndez, Rafaela Montero, Anita Montes, Lola Melea o Petra Cámara (Guest, 1953), quien bailó en Londres en el contexto de la Exposición Universal de 1851 de manera casi paralela a las actuaciones de Manuela Perea.

Sin embargo, fueron muchos los intérpretes españoles que desarrollaron su carrera total o parcialmente al otro lado del Atlántico. Ambrosio Martínez, Mercedes y Luis Pavía, Rosa Espert, Luisa Medina, Dolores Sánchez, Francisca Martínez, María Pleiteado, Rosita Tejero o Trinidad Huertas son algunos de los bailarines que actuaron en México a lo largo de la centuria; Carlos Atané bailó en Río de Janeiro; Miguel Andrés y Carolina Quintana

recorrieron diversos teatros de Cuba y Puerto Rico (Ramos Smith, 1995) y Pepita Soto desarrolló una fructuosa trayectoria en Estados Unidos en los años cincuenta (Mora, 2013).



## 5. LA ESTAMPA COMO MEDIO DE DIFUSIÓN DE LA DANZA EN EL SIGLO XIX

••••

La técnica de la litografía tuvo un desarrollo importante a comienzos del siglo XIX a partir de que Aloys Senefelder, que la inventó a finales de la centuria anterior, comenzó su reproducción en serie en 1806. En España fueron numerosos los talleres que ejercieron su actividad durante el reinado de Isabel II, afincados principalmente en la capital: Santos González, Juan José Martínez, Wenceslao Ayguals de Izco (fundador de la Litografía Ayguals) o Julio Donón, responsable, entre otras, de la estampación de *Recuerdos y bellezas de España*. Con una actividad menor, aunque no menos remarcable, debemos mencionar los siguientes establecimientos: Litografía de Palmaroli, Litografía de Bachiller, Litografía de Péant, Litografía Nueva o Litografía Militar de San Bernardino. En las capitales de provincia hubo otros talleres litográficos destacados como los de Vicente Mamerto Casajús y Carlos Santigosa en Sevilla o el de Francisco Mitjana en Málaga (Ibáñez Álvarez, 2007).

Fuera de España, París, centro neurálgico del *ballet* romántico, fue junto con Londres el principal punto de producción de estampas de temática dancística en Europa. Bouvier, Brandard, J. F. Lewis, Thomas McLean y Forest son algunos de los litógrafos que firmaron los retratos más célebres de Marie Taglioni, Fanny Elssler, Lucille Grahn o Carlotta Grisi (Migel, 1981; Binney, 1985).

La facilidad de la técnica litográfica fue precisamente la que favoreció su expansión. Asimismo, se convirtió en la perfecta aliada de la fiebre por el *ballet* (o «balletomanía») desarrollada durante el Romanticismo, pues permitió a los aficionados coleccionar imágenes de sus estrellas predilectas (Fratini, 2009). Apenas se tardaban horas en dibujar estos retratos sobre las planchas, en comparación con las semanas de trabajo del aguatinta. También era más sencillo corregir o reutilizar las planchas, y las litografías se preparaban y se vendían en cuestión de dos o tres semanas. Además, la demanda de estas estampas aumentaba en determinados períodos, sobre todo cuando coincidía con el momento en el que un determinado *ballet* se representaba o un artista actuaba; pero, fuera de temporada, esta demanda disminuía considerablemente (Beaumont y Sitwell, 1938). No obstante, esta moda por la danza permeó también en otras disciplinas artísticas vinculadas principalmente a las artes decorativas, tales como la porcelana o la escultura de pequeño formato (Salas, 1992).



Antonio Gutiérrez de León y Arnallo de Albornoz  
*Bailaora*  
Escultura / Barro moldeado, cocido y policromado  
h. 1865-1880  
CE2795  
Museo Nacional del Romanticismo

En su interesante estudio, Roberto Fratini (2009) indica que estas litografías, salvo casos excepcionales en las que eran encargadas por el propio artista o su protector, solían nacer por iniciativa de los editores o los teatros con un objetivo publicitario o, simplemente, como recuerdo. En consecuencia y sobre todo referido a las bailarinas, no se trataba de retratos fidedignos de ellas, sino de la representación de la imagen idealizada que el espectador, mayoritariamente masculino, encontraba en el escenario. Así, resulta interesante observar la existencia de modelos fisonómicos comunes en las litografías de la época, en las cuales se recurría a detalles del vestuario, el peinado o los fondos anecdóticos para diferenciar a las bailarinas. Del mismo modo ocurría con las poses del cuerpo, que no reproducían posiciones o movimientos exactos de la técnica dancística, sino que parecían obedecer a la búsqueda de un dinamismo pintoresco, en el caso de las danzas de carácter, o a una ligereza irreal propia de las sílfides y ninfas, que llegaban incluso a «volar». En definitiva, la producción de estas imágenes fue:

«Un vehículo transversal insustituible del recuerdo (en forma de *souvenir* de danza) y del deseo (en forma de proyección), pero también el escenario de una distribución infatigable de fantasmas a buen precio» (Fratini, 2009: 362).

En conclusión, y volviendo a la estampa de Manuela Perea, esta recuerda la huella de aquellos personajes que, sobre un escenario, encarnaron historias, ideas y anhelos de una época en la que la danza, desde su concepción inmaterial, personificó ciertos imaginarios culturales que han pervivido en la memoria colectiva hasta nuestros días.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

••••

BEAUMONT, C. W. y SITWELL, S. (1938). *The Romantic Ballet in Lithographs of the Time*. Londres: Faber and Faber Limited.

BINNEY, E. (1985). *Glories of the Romantic Ballet*. Princeton University Press.

COTARELO Y MORI, E. (2001). *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Ed. facsímil. Madrid: Instituto de Ciencias Musicales.

FRATINI SERAFIDE, R. (2009). «Sueños de artista. El paradigma iconográfico de la bailarina romántica de las litografías del siglo XX», *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*. Barcelona: Institut del Teatre, n.º 335, pp. 357-391. Disponible en: <http://hdl.handle.net/20.500.11904/623>

GARAFOLA, L (1995). «A las márgenes del Occidente: El destino transpirenaico de la danza española desde la época del Romanticismo», *Cairon: revista de estudios de danza*. Madrid: Universidad de Alcalá, n.º 1, pp. 9-21. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10017/20007>

GAUTIER, T. (1873). *Voyage en Espagne: tras los montes*. París: Laplace, Sanchez et Cie. Disponible en: <https://bvpb.mcu.es/museos/es/consulta/registro.cmd?id=416462>

GÓMEZ CIFUENTES, B. (2020). «La danza escénica en el Teatro Buen Retiro de Barcelona (1876-1886)», *La investigación en danza*. Valencia: Mahali, pp. 51-56.

*Gran almacén de música e instrumentos músicos de Bernabé Carrafa, abastecedor de SS. MM. y AA. RR.* (1857). Madrid: Almacén de Música Bernabé Carrafa. Biblioteca Nacional de España, M.FOLL/92/4.

GUEST, I. (1953). *The Ballet of the Second Empire, 1858-1870*. Londres: Adam and Charles Black.

HEIDE, C. (2009). «The Spanish Picturesque», en Howard, David (ed.). *The Discovery of Spain: British Artists and Collectors: Goya to Picasso (cat. exp)*. Edimburgo: National Galleries of Scotland.

HORMIGÓN VICENTE, L. (2017). *El ballet romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850)*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/42657/>

IBÁÑEZ ÁLVAREZ, J. (2004). *El gabinete de estampas del siglo XIX del Museo Romántico de Madrid*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/4823/>

- IBÁÑEZ ÁLVAREZ, J. (2007). *Catálogo de estampas del Museo Romántico*. Vol. I. Madrid: Ministerio de Cultura.
- LACAMBRE, G. y TINTEROW, G. (com.) (2003). *Manet/Velazquez. The French Taste for Spanish Painting* (cat. exp.), Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- LIORENS, P. (coord.) (1987). *Historia de la danza en Cataluña*. Barcelona: Caixa de Barcelona.
- LUMLEY, B. (1864). *Remiscences of the Opera*. Londres: Hurst and Blackett.
- LUXENBERG, A. «Over the Pyrenees and through the Looking-Glass: French Culture Reflected in its Imagery of Spain», en Stratton-Pruitt, S. (com.) (1993). *Spain, Espagne, Spanien. Foreign Artists Discover Spain: 1800-1900* (cat.exp). Nueva York: The Equitable Gallery in association with The Spanish Institute.
- MIGEL, P. (1981). *Great Ballet Prints of the Romantic Era*. Nueva York: Dover.
- MORA, K. (2013). «Pepita Soto: una historia del sueño americano (1852-1859)», *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, Universidad de Murcia, n.º 8: junio, pp. 177-230. Disponible en: <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/176551>
- MUÑOZ, M. (1946). *Historia de la zarzuela y el género chico*. Madrid: Tesoro.
- PLAZA ORELLANA, R. (1999). *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*. Sevilla: Bial de Arte Flamenco.
- PLAZA ORELLANA, R. (2009a). *Historia de la moda en España. El vestido femenino entre 1750 y 1850*. Córdoba: Almuzara.
- PLAZA ORELLANA, R. (2009b). «Manuela Perea en la escena londinense», *La nueva Alboreá*, Junta de Andalucía, n.º 11: julio-septiembre, pp. 56-57. Disponible en: <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/content/manuela-perea-en-la-escena-londinense-rocío-plaza-orellana>
- PLAZA ORELLANA, R. (2013). *Los bailes españoles en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX*. Córdoba: Almuzara.
- PLAZA ORELLANA, R (2020), «La escenografía en el ballet y los espectáculos de bailes españoles en España en el siglo XIX». *Marius Petipa: del ballet romántico al clásico*. Edición de Laura Hormigón. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, pp. 240-257.
- RAMOS SMITH, M. (1995). *Teatro musical y danza en el México de la belle époque (1867-1910)*. México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana y Grupo Editorial Gaceta.

SALAS, R. (1992). «Iconografía y estilo en la escuela bolera». *Encuentro Internacional Escuela Bolera*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, pp. 121-127.

VANDENHOFF, G. (1860). *Dramatic Reminiscences: Actors and Actresses in England and America*. Londres: Thomas W. Cooper & Co.

### **Fuentes hemerográficas**

(1832). *Diario de avisos de Madrid*, Madrid, 26 de abril, p. 4.

(1833). *El Correo*, Madrid, 6 de mayo, p. 4.

(1836). «Agenda. Música», *Diario de avisos de Madrid*, Madrid, 28 de diciembre, p. 4.

(1849). «Crónica de teatros», *El Clamor Público*, Madrid, 25 de noviembre, p. 3.

(1850). «Gacetilla de la capital», *El Heraldo*, Madrid, 12 de mayo, p. 4.

(1851). «Diversiones públicas. Teatro del Drama», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 5 de mayo, p. 4.

(1885). *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*. Madrid: Carlos Bailly-Baillière.

(1899). *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*. Madrid: Bailly-Baillière e hijos, n.º 1.

## LA PIEZA DEL TRIMESTRE

Ciclo 2021

....

### Primer trimestre: enero-marzo

*Montserrat A. Báez Hernández*

*SANTAS JUSTA Y RUFINA, DE ANTONIO MARÍA ESQUIVEL*

(SALA XIII, ORATORIO)

### Tercer trimestre: julio-septiembre

*Blanca Gómez Cifuentes*

*ESTAMPA DE D<sup>a</sup>. MANUELA PEREA, LA NENA*

(SALA VII, SALA DE LOS COSTUMBRISTAS ANDALUCES)

### Cuarto trimestre: octubre-diciembre

*Carmen María Molina Alcalá*

*NODRIZA PASIEGA, DE VALERIANO DOMÍNGUEZ BÉCQUER*

(SALA VI, SALA DE LOS COSTUMBRISTAS ANDALUCES)

Coordinación y maquetación: Cristina Piernas Fernández

Síguenos en:

