

## Las portadas ilustradas de las reducciones musicales de ballets del siglo XIX. Un hermoso terreno inexplorado

Laura Hormigón

Asociación de Directores/as de Escena  

<https://dx.doi.org/10.5209/anha.100319>

Recibido: 18/01/2025. Aceptado: 12/05/2025

**Resumen.** Durante el siglo XIX, tanto la publicación de litografías de bailarinas como la edición de reducciones musicales de las partes más exitosas de los ballets, contribuyeron a la difusión y circulación de los ballets románticos, sus intérpretes y su música fuera de los escenarios. De este modo, muchas danzas se volvieron reconocibles y accesibles para la sociedad que las tocaba y bailaba en espacios públicos y privados. Paralelamente surgió otro fenómeno relevante que combinó ambos elementos mencionados: las portadas ilustradas de las reducciones de las danzas más destacadas de los ballets. En ellas solían aparecer litografiadas las bailarinas que las interpretaban y funcionaban como elemento decorativo y especialmente publicitario de dichas partituras.

Localizar ejemplos de estas portadas ilustradas de reducciones de danzas de ballets decimonónicos será uno de mis objetivos, aspecto que no incluyen las monografías existentes sobre el tema. Paralelamente, se señalarán las particularidades de las litografías de ballet de la época, se analizarán y expondrán las características de estas portadas desde el punto de vista artístico/ gráfico y visual, y se describirán brevemente las peculiaridades de España respecto al uso de dichas reducciones ilustradas. Para realizar este trabajo se han consultado tanto catálogos de ediciones de partituras como los fondos de archivos musicales, colecciones, bibliotecas y museos que las custodian.

La información recogida demostrará la existencia de estos materiales, todavía poco estudiados, así como su destacada función en diferentes ámbitos, ya que no son solo el testimonio de un legado musical, sino que aportan información histórica, sociológica, comercial, biográfica, coreográfica, artística, gráfica, escenográfica, etc.

**Palabras clave:** portadas de partituras ilustradas; reducciones de ballet; litografías de bailarinas; ballet romántico

**[EN] The illustrated covers from 19th century ballet reductions.  
A beautiful, unexplored territory**

**Abstract.** During the 19th century, both the publication of dancer's lithographs and the musical reductions of the most successful parts of the ballets, contributed to the dissemination and

circulation of romantic ballets, their performers, and their music off-stage. Thus, many dances became accessible and recognizable to the society that played and danced them in public and private spaces. At the same time, an equally important phenomenon arose that combined both elements mentioned above: the illustrated covers of musical reductions from the most outstanding dances of the ballets. On them the dancers usually appeared lithographed and acted as a decorative and especially advertising element of these scores.

Finding examples of these illustrated covers of dance reductions from 19th-century ballet will be one of my objectives; this aspect that is not included in the existing compilations on the subject. I will also point out the particularities of ballet lithographs of the period; the characteristics of these covers will be analyzed and explained from an artistic/graphic and visual point of view, and the Spanish peculiarities regarding the use of these illustrated reductions will be briefly described. To do so, I have consulted catalogues of sheet music editions, musical archives, collections, libraries and museums that keep these materials.

The information collected will demonstrate the existence of these materials, still little studied, as well as their outstanding role in different fields, as they are not only the testimony of musical legacy, but an important source for historical, sociological, commercial, biographical, choreographic, artistic, graphic and scenographic information.

**Keywords:** illustrated music sheets; ballet reductions; ballet lithographs, romantic ballet

## 1. Introducción

Durante el siglo XIX existieron dos elementos extrateatrales que propiciaron y contribuyeron a la difusión y circulación de los ballets románticos, sus intérpretes y su música fuera de los teatros. Uno de ellos fue la publicación de grabados y litografías de sus protagonistas. El otro, la edición de reducciones, a diferentes instrumentos, de las partes más exitosas de los ballets que se interpretaban en los escenarios. De esta forma muchas danzas se volvieron más accesibles y reconocibles para la sociedad, porque eran interpretadas –y también bailadas– en los bailes organizados en los salones y residencias privadas. Paralelamente surgió un fenómeno igualmente relevante, que perduró hasta el siglo XX, y en el que se combinaron ambos elementos mencionados: las portadas ilustradas de las reducciones musicales de danzas. En ellas aparecían las litografías tanto de las bailarinas que las interpretaban como escenas de los ballets y funcionaban como elemento decorativo, ilustrativo y especialmente publicitario de dichas partituras.

Panczenko<sup>1</sup> e Iglesias coinciden en que “los especialistas de la ilustración se han olvidado de las partituras y los encargados del control de los documentos musicales no suelen recurrir a los repertorios dedicados a la ilustración”<sup>2</sup>. Tampoco los musicólogos ni los historiadores de la danza lo han hecho, excepto Chaffee<sup>3</sup> –en el ámbito norteamericano–, y Beaumont y Sitwell<sup>4</sup>, que dedican sendos capítulos a los grabados de las cubiertas musicales. Por tanto, mi primer objetivo es localizar ejemplos de estas portadas ilustradas de danzas de ballets decimonónicos. Evidentemente, debido a los cientos de cubiertas existentes, realizar un análisis exhaustivo de todas ellas excede los límites de este trabajo. Así que no me centraré en las innumerables polcas, mazurcas, cuadrillas y valses editados<sup>5</sup> por todo el mundo, sino que acotaré mi objeto de estudio a las reducciones de danzas procedentes de ballets compuestos por varios actos, temática todavía más desatendida en las publicaciones previas sobre portadas ilustradas realizadas por Pearsall<sup>6</sup>,

<sup>1</sup> Russell Panczenko, *American Life in Our Piano Benches* (Madison: University of Wisconsin, 1985), 2.

<sup>2</sup> Nieves Iglesias e Isabel Lozano, *La música del siglo XIX* (Madrid: BNE, 2008), 29-30.

<sup>3</sup> George Chaffée, “American music prints of the Romantic ballet”, *Dance Index* vol. 1, 12 (1942): 192-212.

<sup>4</sup> Cyril Beaumont y Sacheverell Sitwell, *The Romantic Ballet in Lithographs of the Time* (Londres: Faber & Faber Limited, 1938), 134-141.

<sup>5</sup> Ver *The New York Public Library Digital Collections*, consultado noviembre 2024, <https://digitalcollections.nypl.org/search/index?utf8=%E2%9C%93&keywords=Dance+on+music+ covers#/?scroll=50>

<sup>6</sup> Ronald Pearsall, *Victorian sheet music covers* (Newton Abbot: David & Charles, 1972).

Spellman<sup>7</sup>, Haill<sup>8</sup>, Panczenko<sup>9</sup>, Álvarez Cañibano<sup>10</sup> y Matabuena<sup>11</sup>, que abordan las cubiertas de óperas, zarzuelas, music hall, canciones y, raramente, alguna danza de salón. Una excepción es Tooley<sup>12</sup>, que incluye la portada de un álbum de danzas españolas con la imagen de la bolera Pepita de Oliva (fig. 3), su intérprete. Asimismo, priorizaré las reducciones de danzas editadas e impresas descartando tanto las danzas de las que solo existen partituras manuscritas, como las reducciones de bailables de óperas.

Otros propósitos son señalar las particularidades de las reducciones musicales así como las características generales de las litografías de ballet de la época, describir los rasgos específicos de estas portadas de danzas litografiadas y esbozar las peculiaridades de España respecto a la impresión y difusión de estas cubiertas musicales decoradas. Por cuestiones de espacio no es posible abordar las características de otros mercados como el Norte- e Iberoamericano si bien sería interesante, en futuros trabajos, ampliar el estudio a dichos contextos.

Además, se ha elaborado una Tabla con la información de cada portada localizada. Excepcionalmente, y debido a las singularidades del mercado español, que se comentarán más adelante –las cuales han motivado su presencia en este trabajo–, se han incluido en ella algunas reducciones españolas (a pesar de no tener litografías en la cubierta<sup>13</sup>) con la intención de constatar su existencia en esta investigación inicial.

Para llevar a cabo este estudio se ha consultado bibliografía específica, catálogos de partituras (Schirmer<sup>14</sup>, Levy<sup>15</sup> e Iglesias<sup>16</sup>), anuncios de partituras publicados en la prensa de la época, así como la mayor cantidad posible de portadas ilustradas conservadas –individualmente o en volúmenes facticios–, en archivos musicales, colecciones particulares, bibliotecas nacionales e internacionales y museos como el Victoria & Albert Museum (V&A) de Londres, el Museo de Cracovia, la Harvard Theatre Collection o la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (RABASF).

Con la información recogida se pretende demostrar tanto la existencia de estos materiales –poco atendidos y estudiados por el momento–, como la destacada función que tuvieron, en diferentes ámbitos, durante el periodo decimonónico. Porque estas partituras no son un mero testimonio de un legado musical, o un objeto artístico creado para ser únicamente contemplado, sino que aportan información histórica, sociológica, comercial, biográfica, coreográfica, artística, gráfica, escenográfica, etc.

Por último, he de señalar que esta investigación y la tabla elaborada, no se basan en el análisis musicológico de la calidad de la reducción (o de la obra original), sino en el visual, y suponen un punto de partida tanto en la localización y estudio de estas obras ilustradas como del relevante trabajo que queda por desarrollar.

## 2. Apuntes sobre las reducciones musicales de los ballets

Durante el siglo XIX aumentó considerablemente la adquisición de reducciones musicales de las danzas más exitosas de los ballets completos interpretados en los teatros. Estas se vendían

<sup>7</sup> Doreen Spellman y Sydney Spellman, *Victorian music covers* (Londres: Noyes Press, 1972). Destacan el trabajo de Brandard (1812-63) como destacado retratista de bailarinas del XIX.

<sup>8</sup> Catherine Haill, *Victorian illustrated music sheets* (Londres: Pendragon, 1981).

<sup>9</sup> Panczenko, *American Life*.

<sup>10</sup> Antonio Álvarez, *Imágenes para la lírica: El teatro musical español a través de la estampa, 1850-1936* (Madrid: ICCMU, 1995).

<sup>11</sup> Teresa Matabuena, *La Reina del Baile* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2016).

<sup>12</sup> Joe Tooley. *100 Music Sheet Cover Girls* (Lulú.com, 2012), 28.

<sup>13</sup> Algunas obras no se han podido consultar directamente por no estar digitalizadas, por lo que no se puede precisar si tienen portada con litografía, y tampoco si la tuvieron en su momento.

<sup>14</sup> G. Schirmer (ed.), *Catalogue of circulating music library and imported music* (Nueva York: G. Schirmer, 1869).

<sup>15</sup> Morris Levy, *The King's Theatre collection. Ballet & Italian opera in London, 1706-1883* (Cambridge: Harvard Theatre Collection, 2003).

<sup>16</sup> Nieves Iglesias (ed.), *La música en el boletín de la propiedad intelectual 1847-1915* (Madrid: BNE, 1992).

en los diferentes almacenes de música de las ciudades, o se repartían con las suscripciones a periódicos, como ocurría con las novelas por entregas, los patrones de labores y los grabados de moda.

Este fenómeno, equivalente al de las reducciones de arias operísticas o canciones de zarzuela, no fue exclusivo de España, sino que también ocurrió en Europa y en América. Permitía que el público conectara con unas danzas que veía sobre los escenarios y que se convertían en accesibles, ya que tenían la posibilidad tanto de interpretarlas tocando personalmente un instrumento como de bailarlas en los bailes celebrados en los salones y casas particulares.

Esto implicaba a su vez la difusión del repertorio de ballet que traspasaba las fronteras. De hecho, durante los años centrales del s. XIX, existió una verdadera afición por bailar, que no solo se extendió entre las clases acomodadas; cualquier ciudadano decimonónico bailaba, ya fuera en salones públicos o privados, o en verbenas populares. Para los españoles, por ejemplo, el baile se convirtió en un elemento fundamental de sociabilidad de la época<sup>17</sup> y en los bailes de sociedad –también llamados “de trajes”–, era muy común ver a las señoritas ataviadas con vestidos que reproducían aquellos que lucían las bailarinas en determinados ballets. Incluso la prensa madrileña recogió testimonios al respecto<sup>18</sup>.

Otro elemento que fomentó la demanda de este tipo de partituras fuera del ámbito profesional fue que, durante el s. XIX el piano, como objeto y mueble, brindaba cierto status a la familia que lo poseía, siendo otro de los elementos necesarios de ese apparentar, ver y dejarse ver propio de la incipiente burguesía española atraída por determinadas modas y bienes de consumo. Por ello, fue el piano el instrumento preferido para las reducciones, seguido de la flauta y la guitarra en el caso de España (véase tabla 1).

Desde el punto de vista musical, las reducciones podía realizarlas el propio compositor de la obra coreográfica pero lo más frecuente era que se encargara de escribirlas otro músico experimentado en convertir las obras escénicas en “música de consumo”<sup>19</sup> quien a menudo no aparecía mencionado, quedando muchas de estas obras como anónimas o solo identificadas por unas iniciales. No obstante, no hay que desdellar el aspecto social de este oficio, ya que dio trabajo a muchos músicos fuera de las orquestas, academias y composición de obras escénicas. Igualmente, la profesión de grabador de música empleó a artesanos que debían dominar la técnica de la preparación de las planchas, la litografía y el grabado de las notas musicales, para lo que eran necesarios ciertos conocimientos musicales.

### **3. Características de las litografías de bailarinas y ballets románticos**

La amplia difusión de la litografía –método de impresión más fácil y rápido creado por Alois Senefelder a finales del s. XVIII–, fomentó también la internacionalización de los ballets románticos a través de su iconografía. Esta técnica permitió la reproducción de escenas y temas muy variados de una forma relativamente económica. Encontramos imágenes de bailarinas tanto bailando como en ropa de calle, escenas de conjunto, diseños de vestuario, decorados, maquinaria escénica, caricaturas –aisladas o en viñetas, que ilustraban las crónicas y los relatos satíricos<sup>20</sup>– en libros o bien como decoración de las portadas de las partituras.

Las litografías de bailarines fueron menos frecuentes y habitualmente los representaban en pasos a dos o danzas nacionales junto a las bailarinas. En este sentido, son reveladores los datos

<sup>17</sup> Laura Hormigón, *El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850)* (Madrid: ADE, 2017), 91.

<sup>18</sup> *El Clamor Público*, 24-2-1847: 4, comentó que la diva del Teatro del Circo, Marie Guy-Stéphan, abrió su guardarropa para que la duquesa de Sessa y su hermana escogieran los trajes y adornos que usarían como modelos para confeccionar otros iguales con los que asistir a los bailes de Palacio.

<sup>19</sup> Carlos José Gosálvez, “La edición musical en el siglo XIX. Acercamiento a las fuentes y documentos”, en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, ed. por Begoña Lolo y Carlos José Gosálvez, 383-406 (Madrid: UAM, 2017), 386.

<sup>20</sup> Véase por ejemplo las utilizadas en *El Fandango* en <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/results?parent=4c566465-e8a6-4852-87fc-16f7f4938d1f&t=alt-asc>

obtenidos al consultar tanto a Beaumont y Sitwell<sup>21</sup> donde, de las ochenta y una litografías que presentan, sesenta y tres son de bailarinas, no hay bailarines en solitario y en dieciocho aparecen en pareja, como a Binney<sup>22</sup>, que incluye ciento treinta imágenes de las cuales, veintiséis recogen a bailarines junto a sus parejas y solo en cinco se les presenta en solitario. Recordemos que, en este momento, la imagen de la bailarina era admirada e idealizada, en ocasiones más como mujer que desde el punto de vista artístico, porque personificaba el modelo de mujer romántica.

Londres y París fueron las capitales con mayor producción de litografías dedicadas al ballet y a las grandes bailarinas románticas, que quedaron inmortalizadas por artistas especializados como John Brandard –dibujante y litógrafo, sus obras destacan por su buena preparación de la piedra y la calidad del papel, es reconocido por su delicadeza en el coloreado y el retrato sofisticado<sup>23</sup>, aunque Spellman considera que en ocasiones presentan “cierta falta de vitalidad”<sup>24</sup>. Realizó numerosas portadas de partituras, si bien el rey del teatro musical fue Alfred Concanen, que creó “al menos cuatrocientas”<sup>25</sup>; Pierre Louise Bouvier –cuyas bailarinas eran menos “áereas”<sup>26</sup> que las de Brandard–; Alfred Edward Chalon –destacado retratista, realizó varias litografías de Marie Taglioni–; Achille Devéria; Joseph R. Lemercier y Alexandre Alophe responsable, por ejemplo, del retrato de Font y Dubinon en *Las corraleras de Sevilla*.

En estas ciudades europeas surgió, al mismo tiempo, el fenómeno del coleccionista de litografías de danza, que era principalmente masculino. Sin embargo, según Carolina Miguel, estos materiales no fueron prácticamente demandados ni coleccionados por la incipiente burguesía española<sup>27</sup>, aunque aquí también existieron los llamados “balletómanos” y seguidores acérrimos de determinadas bailarinas. Tampoco los viajeros europeos demandaron estas litografías de bailarinas como *souvenirs* de sus viajes a la península, sino más bien los pequeños cuadros al óleo de temática costumbrista y bailes españoles realizados por Cabral Bejarano, Pérez Villamil, los Domínguez Bécquer, de la Vega, Rodríguez de Guzmán, etc.<sup>28</sup>

Otro elemento para considerar es que, dada la fragilidad del soporte en el que se fijaban estas obras y tratarse de materiales más próximos al coleccionismo privado que a las obras museísticas, como señala Fratini<sup>29</sup>, si han logrado perdurar, rara vez aparecen catalogados apropiadamente en los Museos. Salvo excepciones como la Biblioteca Nacional de Francia (BNF), la New York Public Library (NYPL) o el Victoria & Albert Museum (V&A) de Londres.

Estas litografías poseen ciertas características comunes que se mantuvieron en las ilustraciones de las portadas musicales y son totalmente aplicables a ellas: se producen a una sola tinta y a color, técnica realizada a mano en sus inicios; representan principalmente a bailarinas en solitario, pero también a parejas y escenas de conjunto, y suelen idealizar la imagen de la bailarina romántica, tomándose licencias artísticas. Dicha idealización era demandada por el público, que no esperaba reproducciones totalmente fieles de lo visto en escena, sino “una cristalización de todo lo que había deseado ver”<sup>30</sup>. Por ejemplo, en ocasiones recrean el vestuario con un escote con el que sería imposible bailar. Uno de los ejemplos más llamativos al respecto es la litografía de Cerrito en *La Ondina* (fig. 1), donde el corpiño del tutu romántico solo cubre un lado del pecho, dejando el otro desnudo, disimulado únicamente por una fina guirnalda de flores. O reproducen a la bailarina descalza (fig. 2) aunque permanezca sobre la punta de los dedos.

<sup>21</sup> Beaumont y Sitwell, *The Romantic Ballet*.

<sup>22</sup> Edwin Binney, *Glories of the Romantic Ballet* (Londres: Dance Books, 1985).

<sup>23</sup> Haill, *Victorian illustrated*, 4.

<sup>24</sup> Spellman, *Victorian music covers*, 30.

<sup>25</sup> Pearsall, *Victorian sheet music covers*, 78.

<sup>26</sup> Beaumont y Sitwell, *The Romantic Ballet*, 26.

<sup>27</sup> Directora del Museo Nacional del Romanticismo, conversación mantenida en octubre de 2021.

<sup>28</sup> Ignacio Cano Rivero, Antonio Limón Delgado y Fernando Paneda Bonafé, *Imágenes y mitos en la pintura andaluza*. (Sevilla: Junta de Andalucía, 2011).

<sup>29</sup> Roberto Fratini, “Sueños de artista. El paradigma iconográfico de la bailarina romántica de las litografías del siglo XX”, *Estudis escènics: quaderns de l’Institut del Teatre* 335 (2009): 358.

<sup>30</sup> Fratini, “Sueños de artista”, 363.



Figura 1. Fanny Cerrito como Ondina. Litografía coloreada del dibujo de Numa Blanc. Imprenta J. Mitchel. Londres, 1843. V&A Museum.



Figura 2. Lucile Grahn en *Eolina*. Litografía a color de Morton. Londres, 1845. NYPL.

Si bien muchas de estas obras iconográficas se limitan a retratar a las bailarinas en posiciones estáticas –de rodillas–, o en equilibrio sobre una pierna ejecutando un *arabesque*, en otras las reproducen en aparente movimiento, como suspendidas en el aire o incluso girando. Esto sucede en la figura 2, donde Grahn, descalza, parece volar mientras arroja unas flores.

Inmortalizar a una bailarina según los cánones de la técnica del ballet no era tarea fácil y, además, debía responder al gusto y estética del ballet romántico. Por ello es frecuente cierta estandarización en las posiciones, vestuarios, peinados e incluso rostros. A lo que hay que sumar la continua reutilización de las planchas. No obstante, se observa que algunas litografías de mayor calidad intentan plasmar los rasgos faciales “reales” de las intérpretes. Tal es el caso de estas portadas (fig. 3 y 4) donde aparece Pepita de Oliva, en las que se observa la semejanza de los rasgos faciales. Y especialmente remarcable es el parecido físico de la litografía realizada por Jacottin de Livry y Mérante en una portada de *Le Papillon*, si se compara con las fotografías de Disderi a partir de las que se realizó dicha cubierta<sup>31</sup>.



Figura 3. de Oliva en las *Danzas españolas* ejecutadas por Pepita de Oliva. NYPL.

<sup>31</sup> Portada en Gallica, consultada en septiembre de 2024 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53117096m/f1.item.zoom>  
Fotografía en Paris Musées, consultada en septiembre de 2024 <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/portrait-de-livry-emma-nee-jeanne-emma-emarot-1842-1863-danseuse-et-merante#infos-principales>



Figura 4. de Oliva en *Pepita Álbum*, *Pepita Polca*. Lit. Wegelein. Glöggel, Viena, 1855. NYPL.

Las litografías también evidencian la dualidad característica del ballet romántico, porque se representan tanto seres sobrenaturales (figs. 1, 2 y 10) como danzas de carácter o nacionales (figs. 3, 4, 5, 15 y 17), muy frecuentes en las portadas de partituras, ya que estas danzas —polcas, redowas, mazurcas, danzas españolas, etc.— fueron muy populares en los salones y tuvieron una gran difusión.

#### 4. Las portadas musicales ilustradas de reducciones de ballets

Estas partituras ilustradas suponen una alianza transversal entre danza escénica, partitura y artes gráficas. A lo que hay que sumar la intención de conectar dichos ámbitos con el social, y principalmente doméstico, ya que estas obras estaban destinadas a ser tocadas y bailadas, convirtiéndose en materiales de uso y consumo ampliamente extendidos.

Por otra parte, al ser la danza un arte efímero por excelencia, todavía más en el s. XIX, donde era casi imposible fijarla en algún soporte —la fotografía todavía estaba en desarrollo y el cartelismo no tomaría auge hasta finales del siglo—, en muchos casos estas litografías de las portadas de las partituras han perdurado como el único testimonio gráfico y visual de retratos de bailarinas/es, de su interpretación en un determinado personaje, de los detalles escenográficos de los montajes y de los vestuarios utilizados.

Evidentemente, el interés por ciertas imágenes era mayor cuando se estrenaba el ballet, momento en que, según el éxito de la danza en cuestión, se decidía realizar su reducción musical e incluir, o no, una imagen en su portada. Si se añadía, obviamente encarecía su producción, pero podía actuar como reclamo publicitario. Y si, además, la litografía estaba firmada por alguno de los artistas más destacados del oficio como Brandard, Concanen, Chalon o Coindre, se volvía aún más atractiva.

Aunque estas reducciones no siempre fueron económicas, las familias las adquirían porque podían interpretarse innumerables veces en casa, bien como práctica musical de los hijos, para entretenimiento de una tarde familiar, en un baile más formal e incluso para intercambiarlas con

las amistades. Además, si la portada estaba ilustrada, añadían la litografía de una bailarina a su colección.

A parte de las particularidades de las litografías de baile decimonónicas ya mencionadas, estas portadas tenían sus propias características bien definidas:

Presentan los datos de la partitura que contienen, aunque no siempre incluyen todos: título de la pieza, del ballet o del álbum; compositor y arreglista; instrumento de la reducción; tipo de danza; dibujante y litógrafo; editorial; precio de venta y raramente el año de publicación. Asimismo, pueden añadir información extra para aumentar el reclamo, como quiénes solían interpretar la danza o el teatro donde se bailaba. El texto se coloca en la parte superior e inferior de la cubierta, utilizando tipografías más o menos elaboradas y recargadas, pero siempre combinan al menos dos. El centro se reserva para la litografía que ocupa casi todo el espacio, aunque existen excepciones, como una portada de *Giselle* por Nanteuil, donde el texto ocupa el centro, rodeado por las hermosas imágenes<sup>32</sup>. También se usan cenefas, orlas y grecas de tamaños diversos (figs. 11, 12 y 15), dependiendo de si se utiliza o no imagen. Podía crearse toda la portada a la vez o realizar primero la litografía y añadirle después el texto y adornos<sup>33</sup>.

Se confeccionan a una tinta, a color, y combinando ambos elementos. La mayoría se creó en formato vertical y son menos frecuentes las horizontales (figs. 7, 8, 10 y 12).

Técnicamente responden al estilo de la pintura romántica de la época, con presencia de cierta estética pintoresquista, tan característica durante el romanticismo. También aparecían rasgos exóticos y costumbristas, sobre todo en la iconografía de las danzas españolas, nacionales u orientales que reflejan ese tipismo a través de las castañuelas, guitarras, vestuarios y paisajes. Hacia finales del XIX se evidencian los cambios propios de la ilustración gráfica que anuncia la evolución hacia el modernismo. Reproducen figuras en solitario (figs. 3, 4, 5, 16 y 19), parejas (figs. 6, 11 y 15), danzas de conjunto (figs. 7, 9 y 10), escenas colectivas con parte del decorado (figs. 9, 10 y 18) o únicamente elementos escenográficos (fig. 8).

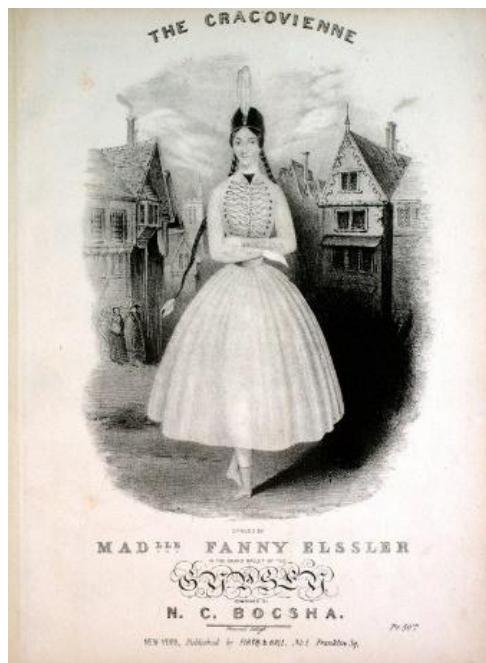


Figura 5. Fanny Elssler en la *Cracoviana* de *La Gypsy*. Lit. Fleetwood. Nueva York, 1840. Biblioteca Nacional de Varsovia (BNV).

<sup>32</sup> Gallica, consultada en 12-2024 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500922g.r.langFR#>

<sup>33</sup> Chaffée, "American music prints", 198.

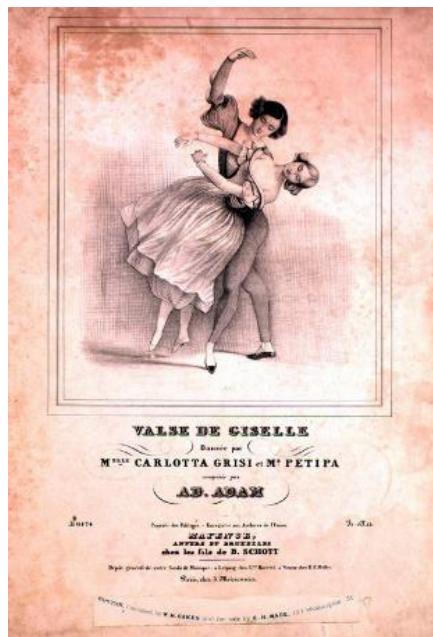


Figura 6. Lucien Petipa y Carlota Grisi en la portada del *Vals de Giselle*. Lit. Meissonnier, París. Johns Hopkins University.



Figura 7. Escena del 2º acto del *Corsario*. Portada de la reducción del *Vals de Strauss*. Lit. Henry Emry, París, 1856. BNE.

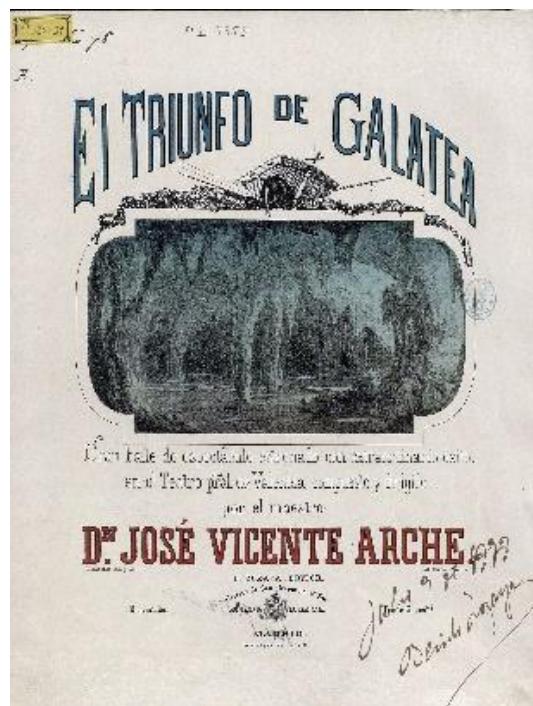


Figura 8. Portada a color con la gruta de *El triunfo de Galatea* de José Vicente Arche. Lit. Taberner-Donón. Madrid, 1878. BNE.

Las escenas de conjunto suelen mantener el decorado del fondo, realizado con motivos anecdoticos, paisajistas o urbanos presentes en la coreografía, lo que permite conocer parte de la escenografía utilizada en dicho ballet (figs. 8, 9, 10, 11, 18). Pero también prescinden de ella para llamar mejor la atención sobre la figura litografiada, algo más habitual en los retratos individuales (comparar figs. 5 y 6).



Figura 9. Paso a cuatro de *La Péri* con los tejados de El Cairo decorando unas Cuadrillas. Lit. Victor Coindre. París, 1843. NYPL.



Figura 10. Escena de *La ahijada de las hadas* en la portada de una suite de valses. Lit. Coindre. París, 1849. BNF.

En ocasiones se identifica nominalmente a los bailarines litografiados, o se indica que la danza era interpretada por una bailarina determinada, a quien se coloca en la portada (figs. 3, 4, 5, 6 y 11). O bien la reducción está dedicada a ella, y por eso aparece en la cubierta (fig. 12).



Figura 11. Polca de *El diablo a cuatro*. Portada a color con cenefa profusamente decorada. Lit. Bauer. Londres, 1845. NYPL.

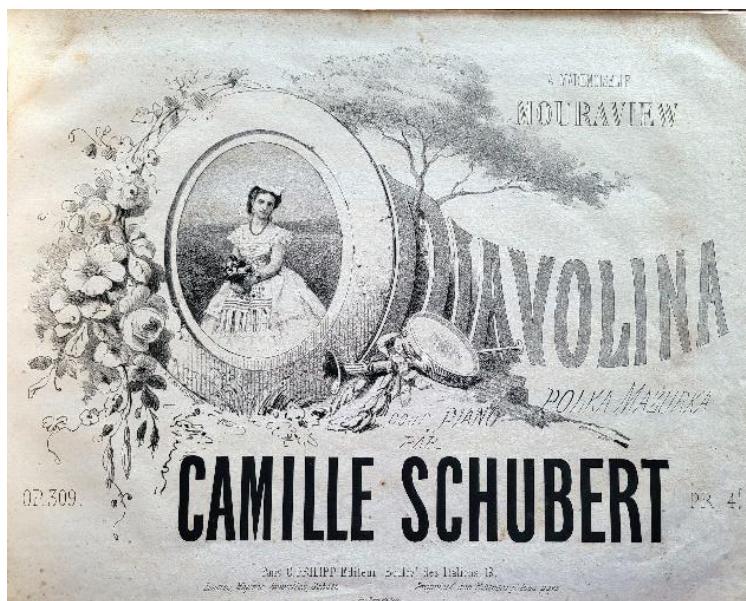


Figura 12. *Polca Mazurca de Diavolina* dedicada a Martha Muravieva. Lit. A. Barbizet. París. Archivo Laura Hormigón, ALH.

Es poco frecuente que aparezca la fecha. Por ello, cuando los bibliotecarios e investigadores intentan datarlas –asunto bastante complejo<sup>34</sup>— consultando los números de plancha de los catálogos editoriales, obtienen fechas no siempre correctas<sup>35</sup> y que, al menos, deberían ser posteriores al estreno del ballet.

La imagen seleccionada para una portada suele estar vinculada con la música interior, pero no siempre guarda relación. Esto sucede en *Angela: Valse brillante* de Henrion, que reproduce, con bastante detalle, una escena de *La Péri*<sup>36</sup>. También se recurre a litografías de danzas o de bailarinas para decorar cubiertas de canciones como el bolero *Pepita la grenade* (sic)<sup>37</sup> de Lhuillier, donde un guitarrista acompaña a una bailarina con su traje de bolera y pandereta. Asimismo, se reutiliza una misma litografía para la cubierta de varias obras o diferentes ediciones de la misma. Esto sucede con la preciosa imagen coloreada de una pareja –posiblemente L. Grahn y J. Perrot– en *Catalina o la hija del bandido*, cuyas portadas solo tienen ligeras diferencias en el color de los trajes<sup>38</sup>.

Para los álbumes compuestos por varias piezas solía imprimirse una única portada que se utilizaba bien para englobar todas las danzas o para cada una de ellas, cuando se vendían individualmente, ya que se especifica el precio por separado (ejemplos en Tabla 1).

Cuando se trata de partituras que, afortunadamente, han terminado conservadas en bibliotecas y museos, hay que añadir la presencia de sellos, firmas e indicadores de la catalogación de cada institución (figs. 3, 7, 8, 10, 15 y 16). Mientras que, si pertenecen a colecciones privadas, puede aparecer la firma o marca del propietario (fig. 14).

<sup>34</sup> Detalles en Gosálvez, “La edición musical”, 399-400.

<sup>35</sup> Ver nota 58 en la tabla.

<sup>36</sup> <https://digitalcollections.nypl.org/items/e3418540-d125-0130-b982-58d385a7bb0> consultado en julio de 2024.

<sup>37</sup> <https://digitalcollections.nypl.org/items/47f56920-b19b-0133-3f48-00505686a51> consultado en septiembre de 2024

<sup>38</sup> <https://digitalcollections.nypl.org/items/a63a3840-b6c6-0131-3c7b-58d385a7bb0> y <https://digitalcollections.nypl.org/items/73ab5b80-f05b-0133-4de7-00505686a51c>

En blanco y negro <https://digitalcollections.nypl.org/items/41efff70-b6c7-0131-0499-58d385a7bb0>, consultadas en septiembre de 2024.

## 5. Peculiaridades de las partituras de bailes ilustradas en España

Este asunto podría ocupar íntegramente otro trabajo por lo que, a continuación, solo me es posible apuntar algunas cuestiones sobre estas obras editadas en España y su consumo, frente al de otros países.

A los españoles les gustaba la música, la ópera, bailar y ver bailar, de ahí la gran cantidad de partituras de bailes que se editaron y comercializaron durante el s. XIX. Salas Villar<sup>39</sup> señala que en las revistas musicales se impuso entre 1842-56 la publicación de danzas frente a reducciones de óperas. No obstante, aunque estas revistas entregaban numerosas piezas para bailar –vals, mazurca, rigodón, polca, etc.– solían ser composiciones encargadas exprofeso a músicos como Pedro Albéniz y Florencio Lahoz, entre otros. Las reducciones de danzas procedentes de ballets eran menos frecuentes, pero no inexistentes, como demuestra la *Redowa bailada por Guy-Stéphan en La hija del Inferno*<sup>40</sup>, publicada en el número 10 de *La Sílfide*; y la *Tarantela de Catalina o la hija del bandido* repartida con el semanario musical *La Cítara*. Sin embargo, ninguna de ellas tiene portada ilustrada.

Los anuncios de partituras publicados en la prensa son también un buen testimonio que corrobora su existencia, su gran difusión y consumo. Incluso alguno enfatiza como reclamo publicitario que se “adorna” con una “bonita litografía” (fig. 13). Este mismo diario anunció la venta de la reducción del *Gran paso húngaro* bailado por Sofía Fuoco en Madrid acompañado de un retrato de la bailarina<sup>41</sup>.

**Gran polka de las panderetas, ejecutada con gran apl. uso en el teatro del Circo en el baile titulado: Los Cinco Sentidos, arreglada para piano forte, por don Joaquín Gaztambide.**

Se halla de venta y adornada de una bonita litografía, en la litografía de Hermoso, calle Mayor, número 4, á 3 reales.

**Nota.** Esta polka está completa, tal como se baila en el Circo en los bailes de máscaras, sin cortar un solo compás, y como se toca por las másicas de la guardia.

Figura 13. Anuncio de la reducción de Gaztambide de la *Polca de las panderetas* de *Los cinco sentidos*, acompañada por litografía. *Diario de Avisos de Madrid*, 6 de marzo de 1849: 4.

<sup>39</sup> Gema Salas, “La difusión del piano romántico en Madrid (1830-1856)”. En *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, editado por Begoña Lolo y Carlos José Gosálvez, 407-420 (Madrid: UAM, 2017), 416-17. Hace referencia a danzas, danzas de salón y de óperas, pero no tiene en cuenta las que pertenecían a un ballet y sus reducciones.

<sup>40</sup> *La Sílfide*, 5-1846. Disponible en <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=aaf5068b-b553-48da-bc07-41c106b8dc&page=23> consultado en julio de 2024. Con el n.º 11 se repartió la *Jota valenciana bailada en el Teatro del Príncipe*, de C. Oudrid.

<sup>41</sup> “Música”, *Diario de Avisos de Madrid*, 19-4-1849: 4.

Los editores españoles cuidaron la presentación visual de las portadas de sus partituras, aunque se observa que la utilización de litografías no fue tan abundante como en otros países, y fue durante el último tercio del siglo XIX cuando estas tuvieron mayor difusión<sup>42</sup>. Aquí eran mucho más frecuentes las cubiertas con decoraciones tipográficas y con cenefas –método más sencillo y económico– que con litografías. Además, en el caso de las danzas, sabemos que la litografía de bailarinas en sí misma no era un campo muy desarrollado, lo que complicaba todavía más su utilización y la hacía menos frecuente. Por este motivo, y a pesar de llevar cubiertas solo con decoraciones tipográficas (como la fig. 14), considero relevante incluir en la Tabla 1 varias reducciones de este tipo editadas en España.

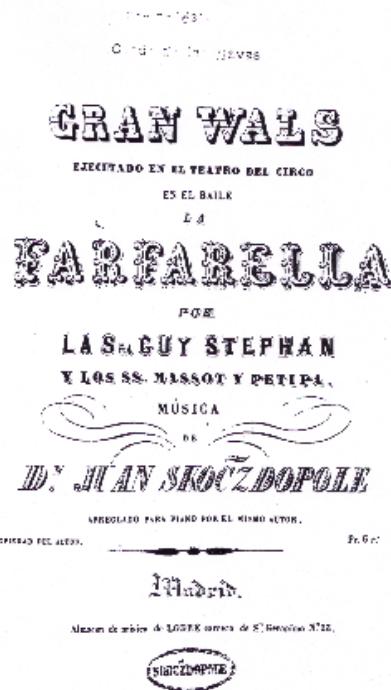


Figura 14. Portada del *Gran Wals* (sic) de *Farfarella* con tipografías variadas. BNE, 1846.

Por otra parte, y como apuntan Sitwell<sup>43</sup> e Iglesias y Lozano<sup>44</sup>, muchas de las cubiertas se han perdido, ya sea por la fragilidad y deterioro de su material de soporte, como por la falta de conservación y preservación en el tiempo. Por esta razón tampoco podemos precisar si, originalmente, llevaron imágenes en su portada.

No obstante, durante el periodo decimonónico en España se editaron cubiertas con litografías realizadas por Francisco Ortego (1833-81), José Cuevas (1844-1923) y Luis Taberner (1844-1900) ambos especializados en portadas para zarzuela. También de Antonio Bravo, Apeles Mestres (1854-1936), T. Gaspar... que eran publicadas por grabadores, impresores y editores musicales destacados como Bernabé Carrafa (¿?-1859) que fue el proveedor de partituras del Teatro Real hacia 1850. Igualmente de Bonifacio Eslava (1829-1904), también músico y fundador del teatro que llevó su nombre, Casimiro Martín (1811-88), León Lodre y Léo Péant<sup>45</sup>, Antonio Romero (1815-86),

<sup>42</sup> Gosálvez, "La edición musical", 398.

<sup>43</sup> Beaumont y Sitwell, *The Romantic Ballet*, 22.

<sup>44</sup> Iglesias y Lozano, *La música del siglo XIX*, 72.

<sup>45</sup> Realizó el retrato de la bolera Manuela Perea, *la nena*, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000036764>

que era clarinetista y fue el apoderado de Ricordi en España, Julio Donón, el primero en realizar litografías a color, Hermoso y Benito Zozaya en Madrid. Tomás Gorchs (1811-86) —especializado en libretos teatrales— y Riera y Cía. publicaron en Barcelona. Antonio Chaman (1830-60) estampaba en el establecimiento sevillano de Carlos Santigosa (1815-99)<sup>46</sup>.

Entre las portadas ilustradas realizadas en España —y que se asemejan estilísticamente a las creadas en Europa y América— se conservan bellísimos ejemplos, como la imagen de Marius Petipa y Marie Guy-Stéphan en la *Mazurca* que bailaron en el Teatro del Circo (fig. 15); o la litografía de una de las hermanas Pinchiara en *Barba Azul*, de cuya reducción se encargó José Vicente Arche (fig. 16), y donde observamos que el característico tutu romántico ya aparece un poco más corto, como era frecuente en muchas bailarinas italianas del último tercio del s. XIX.



Figura 15. Petipa y Guy-Stéphan en la *Mazurca* de *El diablo enmaromado*, enmarcados por una orla floral. Lit. R. Guerra. Madrid, 1845ca. BNE.

<sup>46</sup> Chaman y Santigosa publicaron *Costumbres andaluzas* (1850-54), álbum con 24 estampas, entre ellas, “el baile de Aurora La Cujiñ” y “la bailaora Amparo Álvarez La campanera”. José Ibáñez, *El gabinete de estampas del siglo XIX del Museo Romántico de Madrid* (Madrid: UCM, 2004), 166.



Figura 16. *Pinchiara Schotich de Barba azul.* Lit. Santos González según dibujo de Víctor E. Madrid, 1872. BNE.

Aunque no se trata de una reducción perteneciente a un ballet, debido a la época en que se realizó (1854), a su belleza y a que es un ejemplo de reducción de danzas españolas litografiadas, quiero destacar la portada del *Álbum de fantasías sobre motivos españoles, Recuerdos de mi patria* (fig. 17). En ella se recurre además a varios de los tópicos visuales del costumbrismo andaluz romántico: el traje de bolera, castañuelas, bandoleros, guitarra y un paraje indefinido que, representando una especie de palmera, nos traslada a un entorno exotizado/orientalizado, frecuente en los ilustradores europeos.

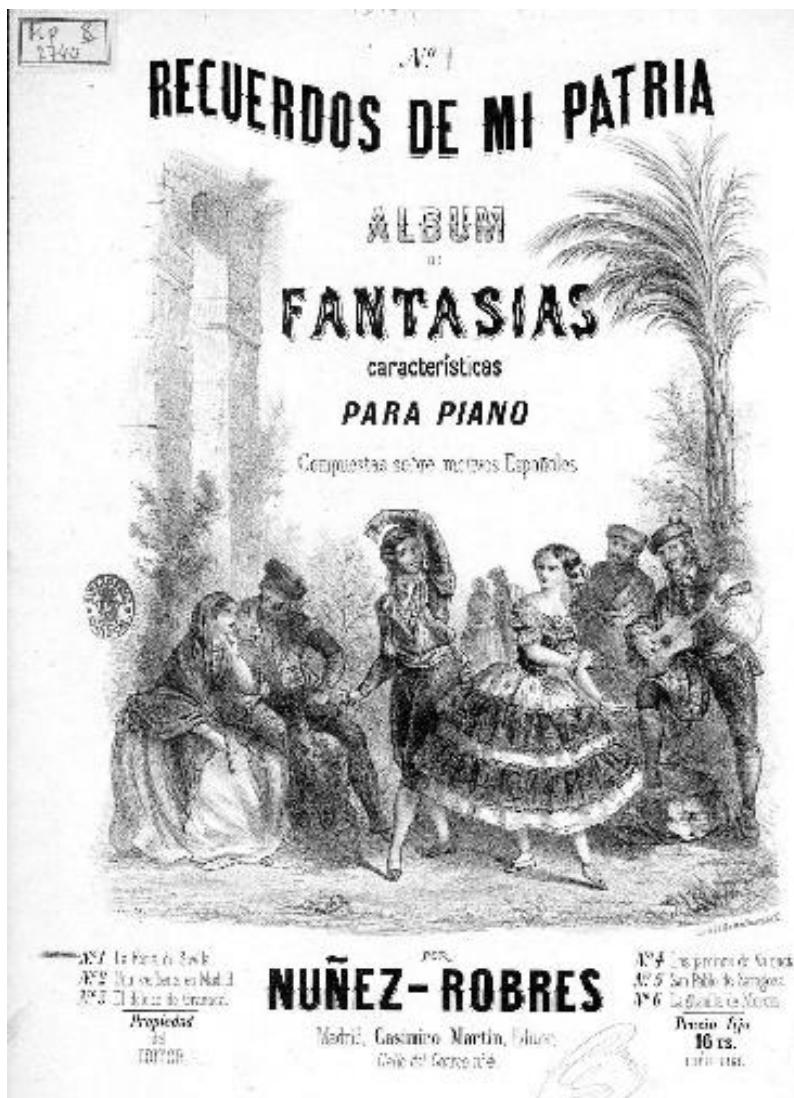


Figura 17. *Recuerdos de mi patria* composición sobre motivos españoles de Núñez Robres. Lit. J. Martínez. C. Martín, 1854. BNE.

A partir de la década de 1870 ya se percibe cierta evolución en la ilustración de las cubiertas, especialmente en Barcelona. Por ejemplo, en las realizadas por Gaspar para varias danzas del ballet *Clymenea*<sup>47</sup>, en la *Polca de las piedras* de *Lohókeli*<sup>48</sup>, coreografía de Moragas, igual que *Parthenope* (fig. 18), donde se utiliza tipografía en color rojo y un recargado dibujo que destaca la figura estereotipada de un noble Europeo.<sup>49</sup> Y en la llamativa portada coloreada de *Flama*, donde la tipografía del título roba todo el protagonismo a la figura (fig. 19).

<sup>47</sup> Disponible en *Biblioteca Digital Hispánica*, consultado en diciembre de 2024, <https://bdh.bne.es/bne-search/Search.do>

<sup>48</sup> Disponible en *Biblioteca Digital Hispánica*, consultado en diciembre de 2024, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000162250&page=1>

<sup>49</sup> Para más información sobre estos y otros ballets de Moragas ver B. Gómez Cifuentes. “Encuentros en escena: los ballets de Francisco Soler y Rovirosa y Ricardo Moragas en la Barcelona decimonónica”, en *Marius Petipa. Del ballet romántico al clásico*. L. Hormigón (ed.), (Madrid: ADE, 2020), 258-269.



Figura 18. Portada de la mazurca *Los lanceros del norte*, compuesta por Mazzi para *Parthenope*. Sin lit. V. de Haas, Barcelona. BNE.

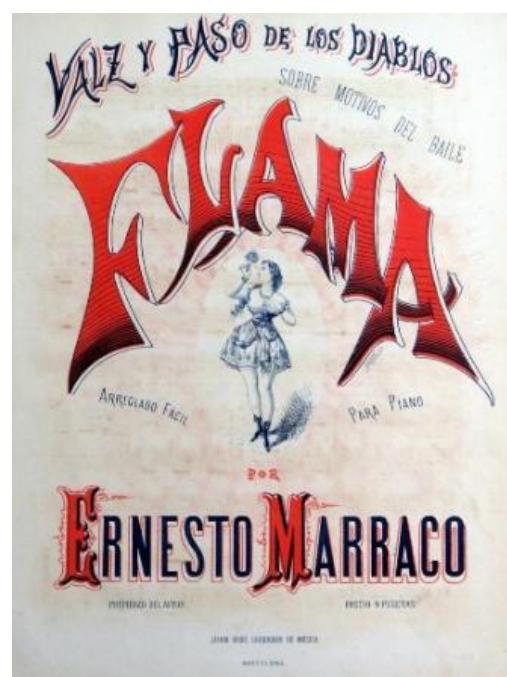


Figura 19. Cubierta del *Vals y el Paso de los diablos* de *Flama*. Sin Lit. Barcelona, después de 1871. <https://partitions-anciennes.com>

## 6. Conclusiones

El presente trabajo, aunque supone el comienzo de una necesaria investigación futura, ya arroja conclusiones relevantes. Comprobamos que estas portadas de reducciones musicales ilustradas de una danza procedente de un ballet destacan por su valor documental, al tratarse de testimonios gráficos y visuales únicos –y hermosos– de numerosas obras y artistas decimonónicos. Se trata de creaciones interdisciplinares y transversales, que aúnan danza escénica, música y artes gráficas.

Su realización y comercialización tenía gran importancia a nivel social y laboral ya que, para su compleja elaboración, era necesaria la participación de varios oficios: componer un ballet; seleccionar la danza; realizar la reducción; grabar e imprimir dicha reducción; decidir la imagen para la cubierta y dibujarla; encargar al litógrafo dicha portada, que se grabará e imprimirá; encuadrinar las copias resultantes; publicitar su existencia y comercializarla en un almacén de música o con una publicación periódica.

Al tratarse de un bien de consumo, estas cubiertas tuvieron características opuestas para su subsistencia. Destacó su facilidad de producción, que permitió su gran difusión pero, al ser un artículo de uso/consumo cuyo soporte era el papel, su preservación y conservación ha sido más difícil y, como aseguran los investigadores, muchas obras se han perdido definitivamente o su portada ha desaparecido. De hecho, se ha observado que existen copias de una misma reducción conservadas en diferentes instituciones, mientras que otras obras no se han localizado (Tabla 1).

Se constata que, si bien las revistas musicales decimonónicas entregaban danzas, eran menos frecuentes las reducciones de partes procedentes de ballets completos. Algunas de las danzas fueron reeditadas años después de su estreno, lo que demuestra tanto la vigencia de su interés en el tiempo, como la permanencia del mercado de ediciones musicales durante décadas.

De las 181 partituras recopiladas en la Tabla 1, 77 fueron publicadas y editadas en España y, de ellas, 15 tienen litografías. Estas cifras ratifican la falta de tradición de nuestro país tanto en la realización de litografías de bailarinas, como en su escasa utilización en las portadas ilustradas de danzas. Este fenómeno contrasta sin embargo con las cubiertas de zarzuelas, de las que se conservan cientos de ejemplos litografiados. Igualmente se evidencia el poco uso de la ilustración con viñetas, algo también muy común en las portadas de zarzuela.

En cuanto al plano musical, sabemos que los músicos españoles del siglo XIX no destacaron precisamente por componer ballets –género cultivado por compositores europeos afincados en España como Skoczdopole o Gondois– pero se observa (Tabla 1) que realizaron varias reducciones de danzas bailadas en los teatros. Además, un número considerable de ellas fueron creadas para guitarra, instrumento con importante tradición en España.

Queda, por tanto, un profundo trabajo internacional e interdisciplinar por desarrollar en un terreno todavía poco explorado, pero que con seguridad nos deparará hermosos descubrimientos.

## 7. Tabla 1

TABLA 1 <sup>50</sup>						
Ballet/ Coreógra- fo-a/ Fecha	Danza	Compositor/ Arreglo	Instru- mento	Editora/ Ciu- dad/Año	Imagen/ Litógrafo	Locali- zación o fuente
<i>Bayadère</i> Deshayes 1831	<i>Shawl dance</i>	J. B. Arnold	Piano (P)	George & Manby/ Lon- don 1831	Si	V&A
<i>Sylphide</i> Taglioni 1832	<i>Danced by Fanny Elssler</i>	-	P	Atwill/ N. York 1840 ca.	Si/Brown color	NYPL
		A. Thys	P	Sinclair/Fila- delfia 1840- 49 (2 <sup>a</sup> ed.)	Si/French	NYPL
<i>Guillermo Tell</i> 1833	<i>Pas Tyrolien. Taglioni waltz</i>	W. Phipps	P	Firth & Hall/ N. York	Si/Brown	NYPL
<i>Diablo co- juelo</i> Coralli 1836	<i>Rondós</i>	C.Gide/F. Hün- ten	P	-	-	Schir- mer ob. cit.: 94
	<i>Cachucha</i>	Gide/H. Le- moine	P	-	-	Schir- mer ob. cit.: 126
		Gide/Arnold	P	George & Manby/ Lon- dres	Si/Madeley	V&A Mus.
<i>Bandido de Terracina</i> Deshayes 1837	<i>Pas valse a la tyrolienne</i> <sup>51</sup>	A. Pilati	P	Mori & Lave- nu/ Londres	-	HAR- VARD
<i>Hija del Danubio</i> Taglioni 1837	<b><i>La ballade</i></b>	A. Adam	P	Carrafa/ Ma- drid	No <sup>52</sup>	BNE
	<b><i>Marcha y Vals</i></b>	Adam	P	Carrafa/ Ma- drid	No	BNE
	<b><i>Galop y Coti- llón</i></b>	Adam	P	Carrafa/ Ma- drid	No	BNE
	Selección de aires del ballet	Adam	P	Mori & Lave- nu/ Londres	-	HAR- VARD
	<i>Marcha, Vals, Balada, Galop y Cotillón</i>	Adam	P	Londres	-	HAR- VARD

<sup>50</sup> Elaboración propia. En negrita las obras publicadas en España; subrayadas las editadas en España con litografías.

<sup>51</sup> "Bailado con brillante éxito por P. Duverney". Levy, *The King's Theatre collection*, 345-46.

<sup>52</sup> Tipografía muy elaborada por A. L. Misma portada que las otras dos reducciones de la BNE.

Gypsy Mazilier 1839	Mazurca	-	P	Salabert/Londres	Si/ Brandard <sup>53</sup>	HAR-VARD
	New Cachucha	C. Czerny	P	D'Almaine/Londres	Brandard?	HAR-VARD
	Cracoviana	Burgmüller	P 4 manos	Mayence/Bru-selas 1840	Si	BNV (Fig. 5)
		H. Herz	P	D'Almaine/Londres	Si/ Brandard?	V&A
		N. Bochsa	P	Faith & Hall/N. York 1840	Si/ Fleetwood	BNV <sup>54</sup>
		L. Gomion	P	París	Si/Coindre	NYPL
		Gomion	P	A.Fiot/Filadel-fia 1840	Si/ Newsam <sup>55</sup>	NYPL
Gitana Taglioni 1839	Mazurca	Glover	P	Jefferys/Londres	Si	V&A
	New Cachucha por Taglioni	Glover	P	Hewitt & Jaques/ N. York 1840	Si	Con-necticut College
Tarántula Coralli 1839	Tarantela	Rossini/Fessy	P	Mayence/Bru-selas	Si	¿?
Joven tiro-lesa Bartholomin 1840	Galop	H. Gondois	P	J. Roger/Barcelona	No	BNE
Diablo ena-morado Mazilier 1840	Jaleo de Je-rez por Guy-Stéphan	Skoczdopole	P	Eslava/Madrid 1867	No <sup>56</sup>	BNE
		Skoczdopole	P	Eslava/Madrid	-	RCSM
		-	Guitarra (G)	Carrafa/Ma-drid 1846	-	Anuncio Diario Madrid, 1-12-1846
	Nueva Mazurca <sup>57</sup>	Reber/D. F. V.	P	Lodre/Madrid 1843? <sup>58</sup>	Si/ R. Gue-rra	BNE (Fig. 15)
	Vals	Reber	P	Richault/París 1876ca	-	RCSM

<sup>53</sup> Levy, *The King's Theatre collection*, 352.

<sup>54</sup> Misma danza en la NYPL pero la diferencia en los rasgos faciales de Elssler con esta cubierta es notable.

<sup>55</sup> Misma imagen que en la reducción parisina de Gomion.

<sup>56</sup> Con tipografía elaborada, *Biblioteca Digital Hispánica*, consultado en julio de 2024, <http://bdh-rd.bne.es/viewer?vm?id=0000054458&page=1>

<sup>57</sup> Bailada por Guy-Stéphan y Petipa. *Biblioteca Digital Hispánica*, consultado en julio de 2024, <http://bdh-rd.bne.es/viewer?vm?id=0000160761&page=1>

<sup>58</sup> Fecha de la BNE errónea, ya que este ballet se estrenó en el Teatro del Circo de Madrid en 1845.

<i>Giselle</i> Coralli- Perrot 1841	<b>Valses y Galop</b>	-	P	Carrafa/Ma- drid	-	Anuncio <i>Diario Madrid,</i> 16-1- 1844
	<b>Galop favorita</b>	Adam	P	Madrid	No	BNF
	<b>Vals bailado por Guy<sup>59</sup></b>	Adam	P	Lodore/ Madrid	No	BNF/ BMVE
	<b>Vals bailado por Duval y Denisse</b>	Adam/D.H.G.	P	Lodore/ Madrid	No	BMVE
	<b>Colección de valses</b>	Adam/Tolbe- cque	P	Carrafa/ Ma- drid	No	BNF
	<b>Vals favorite</b>	Adam	P	Meissonnier/ París	Si	Johns- Hopkins Univ. (Fig. 6)
	<b>Dos cuadrillas</b>	Adam/ Musard	P	Meissonnier/ París 1841	Si/ Nanteuil	BNF
	<b>Pas des ven- danges<sup>60</sup></b>	Adam	P	Meissonnier/ París	Si/ Coindre	NYPL
	<b>Cuadrillas 1<sup>er</sup> acto y Galop</b>	Adam/ W.Glover	P	Jefferys/ Londres	Si/ Brandard	BDWW <sup>61</sup>
<i>Lago de las hadas</i> Guerra 1841	<b>Gran Galop de la pandereta<sup>62</sup> por Guy</b>	Auber	P	Carrafa/Ma- drid	No	BNF/ RCSM
		Auber/ A. G.	G	Madrid	No	SGAE
	<b>Gran Galop bailado por Guy</b>	Auber	P	Madrid	No	BNF
	<b>Gran vals del cuarteto</b>	Auber/C. Am- bite	P	Madrid	No	BNF

<sup>59</sup> El ICCMU conserva una partitura manuscrita del *Vals* de *Giselle* del almacén de Mascardó.

<sup>60</sup> “Bailado por Grisi y L. Petipa”.

<sup>61</sup> Bibliothèque de Danse Vincent Warren.

<sup>62</sup> El ICCMU conserva una partitura manuscrita de este *Galop* y del *Paso a cuatro*.

<i>Linda Beatriz</i> Albert-Decombe 1842	<i>Cracoviana</i>	Adam	P	Meissonnier/ París	Si/ Coindre	BNF
	<i>Galop</i>	Adam	P	Meissonnier/ París	Si/ Coindre	MCP
	<i>La Kermesse-marcha</i>	Adam/Barateau (letra)	P y canto	Meissonnier/ París	Si/ Coindre	-
	<i>Cuadrilla/s</i>	Adam/Musard	P	Meissonnier/ París 1849	Si/ Coindre	BNF/ MCP
		Adam/Le carpentier	P	Meissonnier/ París	Si/Coindre	NYPL
	<i>Gran vals 3<sup>er</sup> acto</i>	Adam/ A. G.	G/ P <sup>63</sup>	UME/ Bilbao	No	SGAE <sup>64</sup>
	<i>Gran Marcha</i>	Adam/F. Vilalba	P	Lodore/Madrid 1837 <sup>65</sup>	No	ALH
	<i>La verdadera Polca por Guy y Petipa<sup>66</sup></i>	Adam/E.Titl (sic)	P	Lodore/Madrid	No	BNE
		E. Titl. <sup>67</sup>	P	- 1844	No	BNE
		Adam/ F. V.	P 4 manos	Lodore/Madrid 1844	-	Anuncio Revista Teatros 21-12-1844
<i>Alma Perrot-Cerrito</i> 1842	<i>Favorite vals et Galop de fascination</i>	M. Costa/ L. Lavenu	P	Addison & Hodson/ Londres	-	HAR-VARD
	<i>Gran Vals</i>	Costa/ Lavenu	P	Mori & Lavenu/ Londres	-	HAR-VARD
	<i>Marcha de Cerrito</i>	Costa/ Lavenu	P	Mori & Lavenu/ Londres	-	HAR-VARD
	<i>Favorite Mazurca</i>	Costa	P	Mori & Lavenu/ Londres	-	HAR-VARD
	<i>Cuadrillas</i>	Costa/ Jullien	P 4 manos/ Corneta a pistón	Addison & Hodson/ Londres	-	HAR-VARD
<i>Pizarro o la conquista de Perú</i> Bartholomin 1843	<b>Marcha</b>	Gondois	P	<i>Iberia Musical y Lit./ Madrid 23-4-1843</i>	No	Anuncio n°17 <i>Iberia Musical y Literaria</i> <sup>68</sup>

<sup>63</sup> Anuncio en la *Revista de Teatros*, 21-12-1844: 4.

<sup>64</sup> El ICCMU conserva una partitura manuscrita de este *Vals*.

<sup>65</sup> Fecha del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico, posiblemente errónea. “Entregada con *El Laurel de Apolo*”.

<sup>66</sup> En *Biblioteca Digital Hispánica*, consultado en julio de 2024, <http://bdhrg.bne.es/viewer.vm?id=0000160788&page=1>

<sup>67</sup> Dedicada a Guy-Stéphan por el editor.

<sup>68</sup> Partitura no encontrada. Con el nº 13 (26-3-1843) se entregó una *Cracoviana*, pero se desconoce si pertenecía a algún ballet.

<i>Péri Coralli</i> 1843	<i>Vals favorite</i>	Burgmüller	P	Colombier/ París 1843	Si/R.P.C	NYPL
	<i>Cuadrillas</i>	Burgmüller/ J. B. Tolbecque	P	Guillet/París	Si/ Coindre	NYPL (Fig. 8)
<i>Ondina</i> Perrot 1843	<b><i>Paso stírio</i><sup>69</sup> bailado por Guy y Petipa</b>	D. A. G.	G	A. Romero/ Madrid	No	SGAE
<i>Lady Henriette</i> Mazilier 1844	<i>Vals des fous</i>	Deldevez	P	B. Latte/ París	Si/ Coindre	-
	<i>Cuadrilla</i>	Deldevez, Flo-tow/ Musard	P	B. Latte/ París	Si/ Coindre	BNF
	<i>2 Cuadrillas 2º acto</i>	Burgmüller/ C. Schubert	P	Colombier/ París 1844	Si/ Coindre	NYPL
<i>Vivandière</i> Saint-Léon 1844	<b><i>La cantinera</i> <i>Polca</i></b>	Pugni/ G.Martini	P	C.Martín/Ma-dríd 1852	No	BNE
	<i>Vals l'inconstance</i>	Pugni/ Messemaekers	P	Mayence/ Bruselas	Si	NYPL
	<i>Polca des postillons</i>	Pugni	P	Mayence/ Bruselas	Si	-
	<i>Redowatschka</i>	Pugni/ Burg-müller	P	Mayence/ Bruselas	Si color	-
	<i>Redowa polca</i> por Cerrito y St. Léon	Pugni/ Ch. Coote	P 4 manos	Chappell/ Londres	Si	HAR-VARD
<i>Esmeralda</i> Perrot 1844	<b><i>Vals de la locura</i> por Guy y Petipa</b>	V. Bonetti	P	Carrafa/Ma-dríd 1854 <sup>70</sup>	No	ICCMU
	<b><i>Walses (sic)</i></b>	-	P/ G	Carrafa/Ma-dríd	-	Anun-cio <i>Diario Madrid</i> 24-11-1845 y 1-12-1846
	<i>Truandes</i> <sup>71</sup> por Grisi	Pugni	P	Chapell/Lon-dres	Si/ Bran-dard	NYPL
	<i>Cuadrillas</i>	Pugni	P	M&N Han-hart/ Londres 1846	Si/ Bran-dard	NYPL
	<i>Waltzes (sic)</i>	-	P	Wm. H. Oakes/ Bos-ton	Si color	Prin-ceton Univ.

<sup>69</sup> *El Clamor Pùblico*, 21-10-1845, anunció que *La Sylfide* repartiría esta obra con su n.º 2.

<sup>70</sup> Este *vals* –creado especialmente para la producción madrileña del Teatro del Circo– se estrenó el 18-11-1845 y pocos días después ya se vendía en el almacén de Carrafa. Hormigón, *El Ballet Romántico*, 381 y 390. Anuncio en *El Español*, 9-12-1845: 4.

<sup>71</sup> Existe copia a color de esta misma portada.

<i>Eolina Perrot 1845</i>	<i>Silesien Walz</i>	Pugni	P	Jullien/Londres	Si/ Brandard	V&A
	<i>Mazurca d' Extase</i>	Pugni	P	Jullien/Londres	Si/ Brandard	V&A
<i>Diablo a cuatro Mazilier 1845</i>	<i>Polca a coup de baton</i> <sup>72</sup>	Adam/C.Minasi	P	Duff & Hodgson/ Londres	Si, Bauer, color	NYPL (Fig. 11)
	<i>Polca</i>	Adam/H.Rosellen	P	Mayence/Bruselas	Si, color	NYPL
		Adam/Rosellen	P	Paté/Bruselas	Si/H.Emy	MCP
		Adam/Fessy	P	Paté/París	Si/Emy	BNF <sup>73</sup>
	<i>Mazurca</i>	Adam/Herz	P	Bureau Central/ París 1845	Si color	BNF
	<i>Nueva cuadrilla</i>	Adam/Strauss	P	Pate et Carte-reau/ París	Si/Coindre	BNF
	<i>Cuadrilla</i>	Adam/Musard	P	Bureau Central/ París	Si/ H.Emy	MCP
	<i>2 Cuadrillas</i>	Adam/Tolbecque	P	Bureau Central/ París	Si/ Chandelier	MCP
	<i>Cuadrilla y Polca</i>	Adam	P	Jullien/ Londres	Si/ Brandard	V&A
<i>Catalina o la hija del bandido Perrot 1846</i>	<i>Perrotiana (Vals en cinco tiempos)</i>	Pugni/Barrett	P	Firth, Hall & Pond/ N. York 1846	Si/ Bufford color	NYPL
	<i>Brigand Polka</i>	Pugni/A. Wallerstein	P	Wallerstein/N. York 1846	Si/Bufford	NYPL <sup>74</sup>
	<b>Vals</b>	Pugni/Gondois	P	C. Martín/Madrid 1852ca	No	BMVE
	<i>Vals</i>	Pugni/Jos. Wischin	P	F. Lucca/Maryland 1846	Si/Corbetta color	NYPL
	<b>Tarantela</b>	Pugni/ N. T.	P	<i>La Cítara, Londre/ Madrid</i>	No	Casa Navascués
	<i>Varias danzas</i>	Pugni	-	Milán 1847	Si	-
		Pugni	P	T.Boosey/ Londres 1846	Si/ Brandard color	NYPL

<sup>72</sup> “Bailada por Gilbert y Ballin en el Teatro de la Princesa”.

<sup>73</sup> Ejemplares de la BMVE y Museo de Cracovia sin imagen, solo tipografía elaborada y gran orla alrededor en azul.

<sup>74</sup> Existen dos copias de esta portada en blanco y negro. La de Hall & Son es la única con la bailarina a la izq.

<i>Farfarella o la hija del infierno</i> J. A. Petipa 1846	<b>Redowa bailada por Guy</b>	Sr. de M.	P	Carrafa/Madrid	No	BMVE
		s.a.	P	<i>La Sílfide / Madrid</i>	No	BNF
	<b>Gran Vals</b>	Skoczdopole	P	Lodore/Madrid	No	BMVE (Fig. 14)
<i>Paquita</i> Mazilier 1846	<i>Pas des manteaux</i>	Deldevez/Burgmüller	P	Mayence/Bru-selas	Si	BNF
	<i>Vals favorite por C. Grisi y L. Petipa</i>	Deldevez/A. Leduc	P	-	Si	-
	<i>Vals</i>	Deldevez/Ch. Coote	P	M&N Hanhart/Londres	Si/Brandard, color	NYPL
<i>Betty</i> Mazilier 1846	<i>Polca y Vals</i>	A.Thomas/Burgmüller	P	Bureau Central/París	Si/H.Emy color	NYPL
<i>Alba Flor la pesarosa</i> J. A. Petipa 1847	<b>Vals<sup>75</sup></b>	Skoczdopole	P	Carrafa/Madrid	No	BNF
	<b>Gran Vals</b>	A. García	G	A.Romero/Madrid	No	SGAE
		García	G	Lodore/Madrid	No	BNF
	<b>Vals por Guy<sup>76</sup></b>	Hérold/Allú	P	A.Romero/Madrid	No	CCPB
<i>Hija de mármol</i> Saint-Léon 1847	<b>Tarantela</b>	Adam	P	C. Martín/Madrid 1852	No, orlada	BNF
	<i>La aldeana vals</i>	Pugni/Burgmüller	P	Schott/Bru-selas	Si	NYPL
	<i>Gran Cuadrilla</i>	Adam/Jullien	P	Jullien/Londres	Si/Brandard	V&A
<i>L'Almée</i> Bartholomín 1847	<i>Zingarilla por los Monplaisir</i>	-	P	Atwill/N. York 1847	Si/Trobriand color	NYPL

<sup>75</sup> “Bailado con extraordinario aplauso por Guy-Stéphan y los Sres. Brillant y Massot”. El ICCMU conserva una partitura manuscrita de este vals, aunque figura como anónima.

<sup>76</sup> “Vals ejecutado con tanto éxito en los bailes *La Sonámbula* y *Alba Flor* por Guy-Stéphan”.

<i>Griseldis o los cinco sentidos</i> Mazilier 1848	<b>Polca 2º acto</b>	Adam/Borrero	G	C. Martin/ Madrid 1852	No	BNF
	<b>Vals húngaro</b>	Adam/ Gondois	P	A.Romero/ Madrid	No	BNF
	<b>Paso húngaro</b> <sup>77</sup>	Adam/ Gaztambide	P	Hermoso/Madrid 1849	Si	-
	<b>Polca mazurca bailada por Fuoco</b>	Adam/Gondois	P	C.Martín y Conde y Salazar <sup>78</sup> / Madrid 1849	No	ALH
		Adam/Borrero	G	C.Martín/ Madrid 1849	No	Anuncio <i>Diario Madrid</i> 16-3-1849
	<b>Polca de las pande- retas</b> <sup>79</sup>	Adam/ Gaztambide	P/ Flau- ta (F)	Hermoso/ Madrid 1849	Si	-
<i>Fausto</i> Perrot 1848	<i>Lamoreux galop</i>	-	P	Russell & Richardson/ Boston 1857	Si/Buffords	NYPL
	<i>Polca diabólica</i>	-	P	Russell & Richardson/ Boston 1857	Si/Buffords	NYPL
	<i>Polca bohemienne</i>	-	P	Russell & Richardson/ Boston 1857	Si/Buffords	NYPL
	<i>Polca mazurca por las Sras.</i> Santolini y Gale	C. Bergmann	P	Russell & Richardson/ Boston 1858	Si/Buffords	NYPL
<i>Violín del diablo</i> Saint-Léon 1849	<i>Cuadrilla</i>	Pugni/Musard	P/ Violín (V)/ F	Troupenas/ París	Si/Coindre	BNF/ MCP
	<i>Suite de valses</i>	Pugni/Musard	P/ V/ F	Troupenas/ París	Si/Coindre	BNF
	<b>Tanda de val- ses</b>	Pugni, Saint- Léon/ Guasco y Martini	P	C. Martín/ Madrid	No <sup>80</sup>	BC
	<b>Redowa de salón</b>	Pugni/ R.B	P	Conde y Salazar/ Madrid	No	BNF

<sup>77</sup> "Bailado con gran aplauso por Fuoco. (...) Adornado con el retrato de dicha señora", *Diario de Avisos de Madrid*, 19-4-1849: 4.

<sup>78</sup> *Diario Avisos de Madrid*, 16-2-1849: 3.

<sup>79</sup> "Adornada con una bonita litografía", *Diario de Avisos de Madrid*, 6-3- y 19-4-1849: 4. (Fig.13).

<sup>80</sup> Tipografía combinada en vertical y horizontal.

<i>Ahijada de las hadas (Isaura)</i> Perrot 1849	<i>Suite de Valses</i>	Adam/Musard	P	L. Le Bel/París 1849	Si/ Coindre	BNF (Fig.10)
	<b><i>Paso de las vascongadas</i></b>	Adam	P	C. Martín/Madrid 1852	-	RCSM
<i>Stella o los contrabandistas</i> Saint-Léon 1850	<i>Cuadrilla</i>	Pugni/Musard	P	Boieldieu/París 1850	Si/Coindre	BNF
	<i>Polca mazurca</i>	Pugni/Burgmüller	P	Mayence/Bru-selas	Si, color	NYPL
<i>Corte de Luis XIV</i> Appiani 1850	<b><i>Cuatro pasos<sup>81</sup> (Madrileña)</i></b>	Gondois	P	C. Martín/Madrid 1852	No, orlada	BNE/RCSM
	<b><i>Madrileña por Guy</i></b>	Gondois/Bo-rreto	G	A. Romero/Madrid 1876	No	BNE/RCSM
<i>Paquerette</i> Saint-Léon 1851	<i>Cuadrilla y Suite de Valses</i>	Benoist/Lemoine, Bizot	P	Lemoine/París	Si	Minesota Univ.
<i>Aelya y Mysis</i> Mazilier 1853	<i>La gaditane (polca) y Mysis (Polca mazurca)</i>	H. Potier/Bizot	P	Mayence	Si	NYPL
<i>Duende del valle</i> Saint-Léon 1853	Tarantela por Guy <sup>82</sup>	L.Cepeda	P	1856 ca. <sup>83</sup>	No	BNE
<i>Corsario</i> Albert 1840/ J. Mazilier 1856	<i>Paso fascinación</i>	Bochsa/ R. Linter	P	Hanhart/Londres 1844 ca.	Si/Brandard	NYPL
	<i>Vals</i>	Adam/I. Strauss	P	Bertauts/París 1856	Si/ E.Emy	BNE (Fig. 7)
	<i>Rosati Polca</i>	Adam/I. Strauss	P	Bertauts/París 1856	Si	BNE
	<i>Cuadrilla</i>	Adam/H. Marx	P	Etienne/París	Si/ Emly	MCP
<i>Nella</i> Duchateau 1857	<i>Cuadrilla</i>	A. Pilati/A.P. Juliano	P	Bertauts/París	Si/ Coindre	NYPL

<sup>81</sup> Se anuncia la *Polca*, el *Baile de enanos* y el *Gran vals por Guy y Dor*, pero no se han localizado. Solo la *Madrileña*.

<sup>82</sup> “Bailada en el Teatro de la Zarzuela”. Tipografía elaborada, los datos en la cabecera de la primera página, sin editorial

<sup>83</sup> Estrenado en París en 1853 y representado en Madrid en mayo de 1858, cuando Cepeda compuso esta pieza para Guy. “Teatros”, *Diario de Avisos de Madrid*, 7-5-1858: 4.

<i>Papillon</i> Mº. Taglioni 1860	<i>Lesguinka</i> ( <i>Polca-mazurca</i> ) por Mérante y Livry <sup>84</sup>	Offenbach/ Strauss	P	Heugel/París	Si/Jacottin	BNF
	<i>Cuadrilla fácil</i>	Offenbach/ Valiquet	P	Heugel/París 1861	Si/ Bertrand	BNF
		Offenbach/ Strauss	P	Heugel/París 1861	Si/ Bertrand	MCP
	<i>Valse des ra-yons</i>	Offenbach/ Strauss	P	Heugel/París 1861	Si	MCP
<i>Diavolina</i> Saint-Léon 1863	<i>Polca Mazurca</i>	Pugni/C.Schubert	P	C. Philipp/ París	Si/ A. Barbizet	ALH (Fig. 12)
<i>Flick y Flock</i> P. Taglioni 1865	<i>Varias danzas</i>	P. Hertel	P	Ricordi/Milán	Si	-
	<i>Galop Feuerwehr</i>	Hertel	P	Trautwein/ Berlín	Si	BNV <sup>85</sup>
<i>Némea</i> Saint-Léon 1865	<i>Vals Húngaro</i>	Minkus/ Burgmüller	P 4 manos	Heugel/París	Si/ Cravzat	BNE
<i>Source</i> Saint-Léon 1866	<i>Cuadrilla</i>	Minkus, Delibes/ Strauss	P	Gerard/París	Si/ Darjou	MCP
Gretchen <sup>86</sup> Danesi 1870	<i>La gracia vals, Tanda de valses y Polca Mazurca</i>	Bernardi/Arche	P	Mascardó/ Madrid	No	BNE
<i>Flama</i> Milano 1871	<i>Pinchiara vals</i>	B. de Monfort/ C. Miré (F)	F/ P	C. Martín/ Madrid	No	BNE/ RABASF (P)
	<i>Las estrellas mágicas, polca mazurca</i>	Monfort/Miré (F)	F/ P	C. Martín/Madrid 1871	No	BNE
	<i>Polka de las Vampiras</i>	Monfort/Miré (F)	F/ P	C. Martín/Madrid 1871	No	BMVE
	<i>Rigodones</i>	Monfort/J. Viñas	P	Budó/Barcelona 1873?	-	SGAE
		Monfort/J. Viñas	P	C. Martín/Madrid 1872?	-	RCSM
	<i>Vals y Paso de los diablos</i>	Monfort/E. Marraco	P	J. Budó/Barcelona	Si	(Fig. 19)

<sup>84</sup> Absolutamente reconocibles. Ver nota 31.

<sup>85</sup> Conservan otra copia pero editada en Varsovia ca. 1870 y sin litografía en la portada.

<sup>86</sup> Portada general para todas las danzas, con tipografías diversas. *Biblioteca Digital Hispánica*, consultado en julio de 2024, <http://bdhrg.bne.es/viewer.vm?id=0000164788&page=1>

<i>Brahma</i> <sup>87</sup> Monplaisir 1872	<i>Gran marcha bailable</i>	Dall'Argine/G. Menozzi	P 4 manos	F. Lucca/Milán 1878	Si	CCPB
	<b><i>Prólogo y preludio</i></b>	Dall'Argine	P	Villegas y Martín/ Madrid 1873	No	BNE/ RABASF
	<b><i>Paso bailado por Pinchiara y escena mí-mica</i></b>	Dall'Argine	P	Villegas y Martín/ Madrid 1873	No	BNE
	<b><i>Marcha bailable del dragón sacro</i></b>	Dall'Argine	P	A. Romero/ Madrid 1873	No	BNE/ RABASF
	<b><i>Acto 2º, nº 3</i></b>	Dall'Argine	P	A. Romero/ Madrid 1876	No	BNE
	<b><i>Acto 3º, nº 4</i></b>	Dall'Argine	P	Villegas y Martín/ Madrid 1876	No	
	<b><i>Paso a 8, el ramo de flores</i></b>	Dall'Argine	P	A. Romero/ Madrid 1876	No	BNE
	<b><i>Escena mí-mica en el bosque indio</i></b>	Dall'Argine	P	Villegas y Martín/ Madrid 1873	No	BNE
<i>Barba Azul</i> Garbagnati 1872	<b><i>Pinchiara Schotich</i></b>	Arche	P	A. Romero/ Madrid 1872	Si/ Santos González	BNE (Fig. 16)
	<b><i>Rigodones</i></b>	Monfort	P	C. Martín/Madrid 1872	No <sup>88</sup>	BNE

<sup>87</sup> Portada general para todas las danzas, con tipografía especial y cenefa. *Biblioteca Digital Hispánica*, consultado en julio de 2024, <http://bdhrgd.bne.es/viewer.vm?id=0000060017&page=1>

<sup>88</sup> Portada con tipografía elaborada. “Ejecutados con extraordinario éxito en el Teatro y Circo de Madrid”.

Yedda <sup>89</sup> Merante 1879	Danza de los espíritus	O. Métra/ L. Roques	P	Gerard et Cie/ París 1879	-	RCSM
	Divertimento des corbeilles	Métra/ Roques	P	Gerard et Cie/ París 1879	-	RCSM
	Entreacto favor (sic)	Métra/ Roques	P	Gerard et Cie/ París 1879	-	RCSM
	Marcha de Mikado	Métra/ Roques	P	Gerard et Cie/ París 1879	-	RCSM
	Paso japonés	Métra/ Roques	P	Gerard et Cie/ París 1879	-	RCSM
	Vals de las hadas	Métra/ Roques	P	Gerard et Cie/ París 1879	-	RCSM
	Bailable des ballons	Métra/ Roques	P	Gerard et Cie/ París 1879	Si/ G. Frai-pont	CCPB
	Suite de Val-ses <sup>90</sup>	Métra/ G. Lamote	P	Gerard et Cie/ París 1879	Si/ G. Frai-pont	BNE
Clymenea A. Coppini 1878	<b><u>Polca mazur-ca</u></b>	C.Ribera	P	R. Guardia/ Barcelona 1885ca	Si	BNE
		Ribera	P	R. Guardia/ Barcelona 1878	Si/T.Gaspar	RCSM
	<b><u>Polca de enanos</u></b>	Ribera	P	1885 ca	Si	BNE
		Ribera	P	R. Guardia/ Barcelona 1878	Si/T.Gaspar	RCSM
	<b><u>Vals</u></b>	Ribera	P	R. Guardia/ Barcelona 1885ca	Si	BNE
		Ribera	P	R. Guardia/ Barcelona 1878	Si/T.Gaspar	RCSM
Triunfo de Galatea	<b><u>Vals de Venus</u></b>	Arche/J. Valls	P	Zozaya/ Madrid 1878	Si/L. Taberner-Donón	BNE (Fig. 9)/ RCSM

<sup>89</sup> Obra completa con los personajes, intérpretes y partes de la obra. Portada con litografía a color. *Biblioteca Digital Hispánica*, consultado en 9-2024, <http://bdhbd.bne.es/viewer.vm?id=0000081803&page=1>

<sup>90</sup> Dedicados a Rita Sangalli, protagonista del ballet.

<i>Excelsior</i> Manzotti 1881	<i>Sulle rive del Weser. Mazurka</i> 3er cuadro	Mareco/Sa- ladino	P	Ricordi/Milán 1881	Si color	BNE <sup>91</sup>
<i>Lohókeli</i> Moragas 1882	<u><b>Polca de las piedras</b></u>	G. Mazzi	P	R. Guardia/ Barcelona 1882	Si	BNE <sup>92</sup>
<i>Parthenope</i> Moragas 1882	<u><b>Los lanceros del norte. mazurca</b></u>	Mazzi	P	V. de Haas/ Barcelona 1884 ca.	Si	BNE 8 (Fig. 18)
<i>Recuerdos de mi patria. Álbum de fantasías sobre mo- tivos espa- ñoles</i>	<u><b>Seis danzas</b></u>	L. Núñez Ro- bres	P	C. Martín/Ma- drid 1855. 2 <sup>a</sup> ed. P. Mar- tínez/ Madrid 1877	Si/ J. Martí- nez/ Donón	BNE <sup>93</sup> (Fig. 17)

## 8. Conflictos de intereses

Ninguno

## 9. Apoyos

Este artículo se enmarca en el Proyecto de I+D+i “Cuerpo Danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad” (PID2021-122286NB-I00) financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ FEDER “Una manera de hacer Europa”. Agradecimiento a Javier Tacón de la Biblioteca Histórica Complutense.

## 10. Referencias bibliográficas

- Álvarez Cañibano, Antonio. *Imágenes para la lírica: El teatro musical español a través de la estampa, 1850-1936*. Madrid: ICCMU, 1995.
- Beaumont, Cyril y Sacheverell Sitwell. *The Romantic Ballet in Lithographs of the Time*. Londres: Faber & Faber Limited, 1938.
- Binney, Edwin. *Glories of the Romantic Ballet*. Princeton University Press, 1985.
- Cano Rivero, Ignacio, Limón Delgado, Antonio y Panea Bonafé, Fernando. *Imágenes y mitos en la pintura andaluza*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2011
- Chaffée, George. “American music prints of the Romantic ballet”, *Dance Index* vol. 1, 12 (1942): 192-212.
- Fratini, Roberto. “Sueños de artista. El paradigma iconográfico de la bailarina romántica de las litografías del siglo XX”. *Estudis escènics: quaderns de l’Institut del Teatre* 335 (2009): 357-391. Disponible en: <http://hdl.handle.net/20.500.11904/623>
- Gómez Cifuentes, Blanca. “Encuentros en escena: los ballets de Francisco Soler y Rovirosa y Ricardo Moragas en la Barcelona decimonónica”. En *Marius Petipa. Del ballet romántico al clásico*, editado por Laura Hormigón, 258-269. Madrid: ADE, 2020.
- Gosálvez, Carlos José. “La edición musical en el siglo XIX. Acercamiento a las fuentes y documentos”. En *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, editado por Begoña Lolo y Carlos José Gosálvez, 383-405. Madrid: UAM, 2017.
- Haill, Catherine. *Victorian illustrated music sheets*, Londres: Pendragon, 1981.

<sup>91</sup> Conservan otro ejemplar sin portada.

<sup>92</sup> Conservan un manuscrito de esta *polca* y de la partitura completa.

<sup>93</sup> Portada general. Solo las danzas 1 y 2 la conservan. De la segunda edición solo tiene portada la 1. En el Museo de Cracovia tienen la número 5, con idéntica portada. *Biblioteca Digital Hispánica*, consultado en septiembre de 2024, <https://bdh.bne.es/bnsearch/Search.do?>

- Hormigón, Laura. *El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850)*. Madrid: ADE, 2017.
- Ibáñez, José. *El gabinete de estampas del siglo XIX del Museo Romántico de Madrid*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2004. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/4823>
- Iglesias, Nieves (ed.). *La música en el boletín de la propiedad intelectual 1847-1915*. Madrid: BNE, 1992.
- Iglesias, Nieves e Isabel Lozano. *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*. Madrid: BNE, 2008.
- Levy, Morris. *The King's Theatre collection. Ballet & Italian opera in London, 1706-1883. From the John Milton and Ruth Neils Ward Collection*. Cambridge: Harvard Theatre Collection, 2003.
- Matabuena Peláez, Teresa, Julia Emilia Palacios Franco, Marisela Rodríguez Lobato y María Cristina Sánchez de la Vara. *La Reina del Baile: una selección de portadas de partituras ilustradas 1860-1935*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana 2016.
- Panczenko, Russell. *American Life in Our Piano Benches: The Art of Sheet Music*. Madison: University of Wisconsin, 1985.
- Pearsall, Ronald. *Victorian sheet music covers*. Newton Abbot: David and Charles, 1972.
- Ráfols, José F. *El arte romántico en España*. Barcelona: Juventud, 1954.
- Salas Villar, Gema. "La difusión del piano romántico en Madrid (1830-1856)". En *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, editado por Begoña Lolo y Carlos José Gosálvez, 407-420. Madrid: UAM, 2017.
- Schirmer, G. (ed). *Catalogue of circulating music library and imported music*. Vol. 1. Nueva York: G. Schirmer, 1869.
- Spellman, Doreen y Sydney Spellman. *Victorian music covers*. Londres: Noyes Press, 1972.
- Tooley, Joe. *100 Music Sheet Cover Girls*. Lulú.com, 2012.