


Victoria del Reino Unido, los bailes españoles y Manuela Perea “La Nena”

Rocío Plaza OrellanaUniversidad de Sevilla <https://dx.doi.org/10.5209/anha.100763>

Recibido: 05/02/2025. Aceptado: 12/06/2025

Resumen. La reina Victoria de Gran Bretaña fue una gran aficionada a la danza. Especialmente al ballet clásico y los ballets españoles formaron parte de su vida lúdica y cultural. En el Her Majesty's y en el pequeño teatro real de Haymarket, donde la reina acudía habitualmente, actuaron las principales bailarinas francesas (que destacaron con pasos españoles en los grandes ballets románticos) y una bailarina sevillana llamada Manuela Perea “La Nena”. Manuela se convirtió en la principal exponente de los bailes españoles desde su debut en 1845.

La historia de los bailes españoles en Gran Bretaña es la historia de una evolución constante que se fue configurando con los pasos españoles estilizados y coreografiados por los maestros de ballet romántico y con la adaptación al gusto del público aristocrático de los bailes genuinos españoles, ya fueran boleros o jaleos. La imagen que la reina se había formado de la ciudad de Sevilla a través de la ópera y del ballet desde su infancia fue un factor importante en la configuración escénica que la danza española adquirió en Gran Bretaña.

Palabras clave: Reina Victoria; bailes españoles; bailes flamencos; Sevilla; Manuela Perea “La Nena”.

[EN] Victoria of the United Kingdom, Spanish Dances and Manuela Perea “La Nena”

Abstract. Queen Victoria of Great Britain was a great enthusiast of dance. Classical ballet and Spanish dances were part of her recreational and cultural life. At Her Majesty's and at the small Royal Theatre of Haymarket, that the queen regularly attended, the leading French ballerinas who excelled with Spanish steps in the great romantic ballets. There it also performed a Sevillian dancer named Manuela Perea “La Nena.” Manuela became the main exponent of Spanish dances since her debut in 1845.

The history of Spanish dances in Great Britain is a story of constant evolution, shaped by the stylized and choreographed Spanish creations of the romantic ballet masters and the adaptation of genuine Spanish dances, whether boleros or jaleos, to the taste of the aristocratic audience. The image of Sevilla that the queen nurtured since her early childhood through opera and ballet was an important factor in the scenic configuration of Spanish dance in Great Britain.

Keywords: Queen Victoria; Spanish dances; Flamenco dances; Seville; Manuela Perea “La Nena”

1. La afición de la reina Victoria por la danza española

La afición de la reina Victoria por la danza española no le llegó a través de bailarines españoles sino de bailarinas procedentes de la Academia Real de Música de París. La sociedad británica había conocido los bailes boleros en paralelo a su propia evolución escénica en España, en los nuevos teatros a la italiana que se habían ido consolidando por el país en las últimas décadas del siglo XVIII. El fandango, la cachucha, el bolero y las seguidillas desembarcaron en Londres con la contratación del bailarín francés Charles Le Picq como maestro de baile en el King's Theatre en 1783, donde permaneció hasta 1785. Le Picq estrenó en Londres el ballet *Le Tuteur trompé*, con música de François Hippolyte Barthélemon, basado en *El Barbero de Sevilla* de Beaumarchais. En él incorporó unas seguidillas que bailó junto a la bailarina alemana Gertrude Rossi y un fandango. Ballet que, al igual que los bailes españoles incorporados, continuaron durante varias temporadas hasta que se fusionaron en un paso a tres que se tituló *Les Folies d'Espagne*, que bailaron en 1789 Charles Didelot, Madeleine Guimard y Duquesney; Auguste Vestris y las señoritas Hilligsberg y Mozon en 1791; así como Deshayes, su esposa y la señorita Parisot, quienes lo interpretaron desde 1810, hasta 1814, cuando se realizó por última vez¹.

A la ejecución de este conjunto de bailes españoles boleros en el King's Theatre se incorporaron Armand Vestris y Fortunata Angiolini en 1809, quienes, no sólo ofrecieron estos pasos, sino que también se convirtieron en maestros. Debutaron con un bolero en el ballet *Don Quichotte o Les noces de Gamache* coreografiado por J. H. d'Egville y mantuvieron constantes *divertissements* de pasos españoles. En 1811 en el King's Theatre se bailó una guaracha, por una bailarina, discípula de ambos, la señorita Mori. El paso, una danza estilizada, acentuaba los movimientos ondulantes de los brazos debido a la utilización de un largo pañuelo dividido en dos bandas que partía del cabello, probablemente anudado con varias lazadas conformando un tocado de caramba, y cuyas bandas, independientes, se anudaban en sus extremos a cada una de las muñecas². El efecto de los lazos con las bandas a lo largo de los brazos contribuía a crear imágenes plásticas que se identificaron por su cadencia como clásicas, y que por las descripciones conservadas parecen una fusión de pasos de danzas. A esta creación de pasos boleros españoles por maestros y bailarines franceses e italianos se sumó la esporádica aparición de auténticos bailarines españoles, como son los casos de Luengo y la señora Ramos en el Covent Garden en 1816³ y de la gaditana María Mercandotti en el King's Theatre.

La presencia de María Mercandotti resulta significativa porque se trata de una bailarina protegida y promocionada por un aristócrata escocés, el general James Duff, IV conde de Fife, que costeó su educación como bailarina clásica con el objeto de convertirla en primera bailarina de los grandes teatros europeos. El caso de María es fundamental para comprender la definición que alcanzaron tanto el baile español como las bailarinas españolas en Gran Bretaña, ya que se trata probablemente de una bolera española que se presentó en Londres tras haber debutado en Cádiz de niña, bailando una cachucha con castañuelas. Su primera actuación, por presiones de Lord Fife, fue en el King's Theatre el 12 de julio de 1814 cuando contaba trece años⁴. La formación en bailes españoles se completó con la clásica y eso provocó la adaptación del repertorio. Digamos que la causa de esa redirección fue la formación, no los bailes, estos fueron la consecuencia. El empresario del King's Theatre, John Ebers, recuerda el paso de María junto a Lord Fife en los años que gestionó el teatro:

Durante la residencia de Lord Fife en España, donde había servido en el progreso de la guerra peninsular, se había familiarizado con una viuda de una familia respetable, cuya hija mostraba todas las capacidades de una bailarina de primer nivel, unidas a todos los encantos de la belleza española: una belleza morena, brillante e impresionante de

¹ Ivor Guest, *The romantic ballet in England* (Londres: Pitman, 1972), 122.

² *The Times* (Londres) 20 de mayo de 1911.

³ Guest, *The Romantic Ballet in England*, 122-123.

⁴ *Ibid.*, 39-43.

romance. Por recomendación de su señoría, Mademoiselle Mercandotti y su madre visitaron Inglaterra, donde María, entonces con solo quince años, mostró, en una sola noche, sus habilidades para bailar el Bolero de su país natal. Esto fue en la Ópera; después bailó unas cuantas veces en Brighton, en presencia de la difunta Reina Charlotte, y siempre con aplausos sin límites. Para perfeccionarse en su arte, se convirtió, aconsejada por el mismo, en alumna de las escuelas de la Académie Royale de Musique. En el momento del que hablo, no había hecho su debut público en París, pero toda la ciudad esperaba presenciar su actuación, cuyo anuncio se hizo en ese momento⁵.

María volvió al King's Theatre tras haberse formado en París con el maestro Jean François Coulon con el objetivo de debutar en la Academia Real de Música, donde se presentó el 10 de diciembre de 1821. El 19 de enero de 1822 debutó de nuevo en el King's Theatre de Londres. Las oligarquías londinenses aplaudieron a una bailarina clásica, a la que aristócratas, maestros de baile y empresarios llamaban entre bastidores “la española”⁶. La consideraban una protegida de Lord Fife, hasta el punto de rumorear que se trataba de su propia hija. María bailó ocasionalmente boleros, cachuchas, fandangos y guarachas. Su carrera fue tan corta como ella decidió. En 1823 abandonó la profesión definitivamente.

La reeducación formal de María como bailarina clásica en consonancia con el estilo y gusto de las oligarquías británicas, tanto en sus pasos de ballet como en los propios españoles, refleja la permeabilidad y aceptación del ballet francés como referente escénico entre las élites británicas. Asimismo, muestra la práctica ausencia de estos bailes interpretados en sus formas genuinas por bailarines autóctonos en estos escenarios con carácter exclusivo.

Quince años tenía la princesa Victoria cuando los bailes españoles interpretados por españoles llegaron realmente al teatro real británico. El viernes 16 de mayo de 1834 debutó en el King's Theatre la compañía formada por Dolores Serral, Manuela Dubiñón, Francisco Font y Mariano Camprubí en el primer *divertissement* de Ana Bolena. El reclamo para incorporarlo al aristocrático teatro no era otro que el haber formado parte de la cartelera de la Academia Real de Música en París y provenir de un teatro inexistente entonces en España: “el teatro real de Madrid”⁷. La prensa destacó tres aspectos de la actuación: la peculiaridad y lo pintoresco de la indumentaria; el uso de la pandereta por los hombres y las castañuelas por las mujeres como acompañamiento musical, junto con el repertorio de bailes con el que se habían presentado. Entre estos bailes se encontraba un bolero, “que no pareció atraer mucha atención, probablemente porque ese baile es generalmente conocido y no posee características llamativas que merezcan una mayor admiración de la que produjo”⁸, y un zapateado, que “causó una impresión más agradable”. Boleros del Trípoli, boleros de Sevilla y un zapateado fue el repertorio que ofrecieron hasta el 27 de mayo, tarde en la que se despidieron, nueve días después de su primera presentación. Ofrecieron una propuesta en la línea de los bailes nacionales, con sus estilos peculiares, que *The Morning Post*, como exponente de la prensa diaria general, analizaba en una categoría diferente a los que: “han sido creados para satisfacer el gusto más refinado de un estado de sociedad más civilizado”; aunque en casos como los españoles puntualizaba que estaban “marcados por una belleza de coloración romántica”.

La irrupción por unos días de una compañía de bailarines españoles con bailes boleros y zapateados no fue más que un paréntesis en la programación del teatro real londinense sin mayor trascendencia. Unos bailes que se habían disfrutado por su peculiaridad dentro de una realidad opuesta a los bailes propios de aquella sociedad, por lo que la cartelera de este teatro continuó programando a bailarinas francesas provenientes de la Academia Real de Música parisina, quienes interpretaban pasos españoles estilizados y adaptados por coreógrafos franceses y orquestas de teatro. Sin embargo, a partir de 1837 la situación cambió significativamente: la reina Victoria comenzó a asistir al teatro, convirtiendo su

⁵ John Ebers, *Seven years of the King's theatre* (Londres: William Harrison Ainsworth, 1928), 134-135.

⁶ Ebers, *Seven years of the King's theatre*, 136.

⁷ *The Morning Post* (Londres) 17 de mayo de 1834.

⁸ *Ibid.*

presencia en un acontecimiento noticioso. La compañía española no contó con la asistencia de la reina en los palcos, por lo que Victoria, entonces una adolescente de quince años, no los conoció. No fue hasta el 1 de abril de 1837, a las nueve de la noche, cuando contamos con la primera referencia de su asistencia a un ballet con bailes españoles. En el último acto de la ópera *Belisario* de Donizetti la reina ocupó su palco acompañada de un pequeño grupo de cortesanos y de su antigua institutriz Lady Lehzen. De la ópera no le gustaron nada algunos de sus intérpretes. Había asistido para ver bailar a Paulina Duvernay:

Duvernay bailó con el traje, la Cachucha, con gran gracia, espíritu y carácter; ella lo baila deliciosamente. Soy muy aficionada a este baile, por ser tan característico, peculiar y tan verdaderamente español; las acciones son ciertamente algo atrevidas, pero Duvernay las baila con gran perfección. Se vio obligada a repetirlo. Creo que se ve más bonita de cerca que de lejos. Salimos directamente después de esto y estábamos en casa a ¼ p.12. Me divertí con el ballet⁹.

Paulina Duvernay realizó el paso de la cachucha que Fanny Elssler había popularizado en la Academia Real de Música un año antes, en junio de 1836, con un vestido similar al que había sido creado en París por Pierre Lormier. A partir de esa fecha este vestido se identificó en París como el representativo de los bailes españoles y no tardó en influir en las modas diarias, convirtiéndose en un traje típico femenino español.

No obstante, el 1 de diciembre de 1836 Pauline Duvernay lo llevó a Londres, también para bailar una cachucha en el ballet *The Evil on two sticks*, estrenado en el Drury Lane¹⁰. Fue un baile que en 1837 se presentó en el Teatro Real como un *divertissement*, momento en el que fue a verlo la reina Victoria; así como el 9 de agosto de 1838, ya con el título francés con el que se estrenó en la Academia Real de Música parisina, *Le diable boiteux*¹¹. Duvernay se presentó con el vestido de la cachucha que se comercializó en Londres en una litografía basada en una pintura de J. F. Lewis, editada por Thomas Mc Lean & Co.

Dos años después, los aires españoles volvían a impresionar a Victoria. Esta vez a través de su bailarina favorita, Maria Taglioni. El sábado 29 de junio de 1839 acudió al Her Majesty's Theatre, acompañada del pequeño grupo de cortesanos con el que había cenado en Buckingham, y ocupando el palco como acostumbraba, cuando el espectáculo ya había comenzado. Perderse parte de la ópera, aunque le gustara mucho, como era el caso de la que ofrecían aquella noche, *Lucrezia Borgia*, no parecía importarle. Sin embargo, el ballet era otra cuestión, al que no sólo llegaba desde el comienzo, sino que cualquier retraso le molestaba mientras esperaba expuesta en el palco. Así lo anotó en su diario el día que acudió a ver a Paulina Duvernay bailar la cachucha, mientras cambiaban los decorados de la ópera para el ballet lo que la mantuvo esperando: “al menos 3 cuartos de hora”¹². Tras la ópera *Lucrecia Borgia* comenzó el ballet *La Gitana*, coreografiado por el italiano Antonio Guerra y por Filippo Taglioni para María Taglioni. De aquella noche de sus veinte años, Victoria de Inglaterra anotó en su diario: “Me quedé todo; Taglioni “bastante perfección; el baile español bastante *ravissante*”¹³. Aquel baile español que señaló la reina era una mazurka, un baile que la prensa identificó como un paso parecido a la cachucha, del que se editó una litografía en Londres el 30 de julio de 1839, por T. Mc Lean a partir de una pintura de Joseph Bouvier y de una estampa de W. Kohler. En Londres se comercializó como: “María Taglioni en el baile gitano español. La gitana” (fig. 1).

⁹ Royal Archives, *Queen Victoria's Journal*, 1 de abril de 1837, 3: 73.

¹⁰ Guest, *The Romantic Ballet in England*, 165.

¹¹ *Ibid.*, 158.

¹² Royal Archives, *Queen Victoria's Journal*, 1 de abril de 1837, 3: 73.

¹³ Royal Archives 29 de junio de 1839, 11: 123.



Figura 1. Maria Taglioni en el baile gitano español. La gitana. Joseph Bouvier. W. Kohler. Colección particular

Entre 1841 y 1843 otra bailarina francesa procedente de la Academia Real de Música bailó en el Her Majesty's pasos españoles: Marie Guy Stéphan. Siguió la misma dinámica de estrategias empresariales y comerciales que se venían repitiendo en Londres: estreno anunciado en prensa, aplausos garantizados, crónicas diarias destacando un paso concreto, y litografía comercializada con la bailarina, el paso promocionado, el vestido y el baile. Estos procedimientos canalizaban la inversión general. Un esquema que en Londres tenía algunas variables menores y sumaba una oportunidad diferente: la asistencia de la reina a su palco.

En la noche del 13 de marzo de 1841, la reina se presentó con su pequeña corte habitual para ver *Le diable amoureux*¹⁴. En ella bailaba Marie Guy-Stéphan. De aquella experiencia anotó en su diario lo mucho que le había gustado ver bailar a aquella “pequeña francesa”¹⁵. Guy-Stéphan, que ofreció a los británicos un repertorio de ballets clásicos, destacó por un paso en el *divertissement* del ballet de *L'Aurore* con coreografía de Jules Perrot, quien se encontraba allí contratado desde aquel año¹⁶. El 18 de abril de 1843 se estrenó este baile, *Boleras de Cádiz*, que en este caso fue un solo, aunque también podían interpretarse en grupo y carecía de argumento o trama¹⁷. *Boleras de Cádiz* se comercializó con una litografía realizada por J. H. Lynch a partir de un dibujo de C. Graf, editada por William Spooner el 12 de marzo de 1844 (fig. 2). El figurín del vestido que le

¹⁴ Guest, *The Romantic ballet in England*, 147.

¹⁵ Royal Archives, *Queen Victoria's Journal*, 13 de marzo de 1841, 11: 88.

¹⁶ Guest, *The Romantic ballet in England*, 147.

¹⁷ Ivor Guest, *A Gallery of Romantic Ballet* (Londres: New Mercury, 1965), 51.

confeccionó el taller del teatro real no es más que una variación del patrón que creó Lormier para la cachucha de Fanny Elssler en *Le diable boiteux* en 1836.



Figura 2. Las boleras de Cádiz por Marie Guy-Stephan. C. Graf. J. H. Lynch. 1844. Colección particular

No habían pasado dos meses desde la actuación de Guy-Stéphan con sus *Boleras de Cádiz* en el Her Majesty's cuando el empresario Benjamin Lumley contrató a otra bailarina para que ejecutara bailes españoles. Se llamaba Lola Montes, y ella le había asegurado tanto a él como a todos los periodistas con los que tuvo relación antes y después de su debut, que había nacido en Sevilla y que había debutado en su Teatro Real. Lumley admitió su contratación por una variedad de motivos que desconocemos, más allá de los que contó en sus memorias cuando Montes acababa de fallecer: traía una recomendación de un aristócrata y parecía un buen negocio. De acuerdo con Lumley: "Un noble (posteriormente estrechamente relacionado con el Ministerio de Asuntos Exteriores) me había presentado a la dama como la hija de un célebre patriota y mártir español, representando sus méritos como bailarina de una manera tan convincente que se le concedió su *aparición*"¹⁸. El negocio resultó finalmente un mal negocio, porque desde la primera noche desagradó a la selecta concurrencia de aquella sala. No le permitió continuar, no porque ella en sí misma no ofreciera un espectáculo, sino porque:

A pesar de las protestas de los amigos de la dama, a pesar de las cartas deprecatorias en las que ella negaba fervientemente su origen inglés y afirmaba audazmente que era una verdadera Lola, una genuina Montes, a pesar incluso del deseo expresado en altos lugares de presenciar su extraña actuación, me mantuve inflexible, y la falsa bailarina nunca más

¹⁸ Benjamin Lumley, *Reminiscences of the Opera* (Londres: Hurst & Blacket, 1864), 76-78.

fue permitida exhibir su hermosa persona y sus falsas gracias en el Teatro de Su Majestad¹⁹.

Aseguró que se sintió “engañado” por una mujer a la que consideraba “una aventurera inglesa” y porque “los verdaderos españoles se negaron indignados a reconocer a la impostora como exponente de su danza nacional”. En las memorias que escribió como empresario del teatro real, Lumley dedicó una extensión considerable al debut de Lola, destinada en su totalidad a justificar su contratación en unas tablas que no consideraba dignas de un baile como aquel. Esto se debió a las críticas y presiones que tuvo que soportar en ese momento, así como al largo recorrido político que llegó a tener Lola Montes. Lo más significativo de sus justificaciones son las razones que alude para justificar la naturaleza singular de su baile:

No tenía pretensiones al título de bailarina en ningún sentido; para decir la verdad, era una novata en su arte, que nunca había estudiado como tal. No pretendo con esta declaración afirmar que las escuelas de danza francesa e italiana son las únicas que deben ser soportadas por los espectadores de la más alta clase, pues hay arte en la escuela de danza española al igual que en las otras²⁰.

Lola Montes debutó la noche del 3 de junio de 1843 con un baile que se anunció como el *Olano*. Era una pieza dancística totalmente desconocida tanto en Londres como en Sevilla. Probablemente hacía referencia al Olé, un baile flamenco que se había interpretado habitualmente en Cádiz desde el comienzo del siglo XIX, también en sus teatros. En Sevilla había comenzado a comercializarse hacía tan sólo unos cinco años, tras décadas de prohibiciones en las fiestas privadas. Sin embargo, desconocemos documentalmente si Lola lo había aprendido en España, incluso si había estado en España antes. En cualquier caso, su presentación aquella noche fue una recreación escenográfica de todo lo que la alta sociedad británica consideraba que era la imagen de Sevilla y de España, como si fueran un todo que cristalizaba sin distorsiones sobre las tablas de sus teatros. Lola debutó el 3 de junio de 1843 en el primer intermedio de *El barbero de Sevilla* con su *Olano*. Apareció envuelta en una amplia mantilla de encajes negra que le llegaba hasta los pies y rodeada de un decorado que representaba a la Alhambra. Todo lo demás fue algo inusual en un teatro como aquel. Algunos espectadores se marcharon, otros la aclamaron pidiendo su repetición y le arrojaron ramos de flores, mientras que otros la abuchearon. Y algo aún más conflictivo: no volvió a bailar a pesar de estar programada. La disputa se trasladó a la prensa al día siguiente. Pasaron los días y Lola no volvió. Un misterio.

Para periódicos como el *Evening Post* o el *Times* del 5 de enero, aquella actuación no tenía nada reseñable, se trataba de una representación acorde con esos bailes españoles tan diferentes de los que ofrecen las bailarinas con su gracilidad, vaporosidad y ligereza, aunque ejecutados con indiferencia, austeridad, desdén y seriedad. En cambio para *The Morning Post* fue un “*pasticcio* imitativo”²¹. Algunos editores como los de *The Court Journal*, no consideraban relevante hablar de los bailes en sí mismos, sino de otros aspectos. Para ellos, no era importante que Lola no supiera bailar como debía, sino pedir disculpas a sus lectores por haber transmitido información sin comprobarla. Lola no era de “la espléndida Sevilla, tan conocida por las naranjas y las mujeres”²², sino de Brighton, como habían sabido “por una maliciosa información”. Ante lo cual, y como no habían podido verla el sábado y no había vuelto más, no podían realizar ninguna crónica sobre la calidad de su baile. Por otro lado, *The Examiner* planteaba que la cuestión real era otra. Su crónica resulta significativa:

Una bailarina española, *Donna Lola Montes*, hizo su aparición entre los actos de la ópera el sábado, y ejecutó un paso característico llamado El Olano. La *Donna* estaba desprovista de aquellas gracias que comunican las actuaciones de los bailes franceses, pero había una cierta intensidad en su expresión, y una cierta gracia nacional que le confería un inte-

¹⁹ *Ibid.*, 76-77.

²⁰ *Ibid.*, 76-77.

²¹ *The Morning Post* (Londres) 5 de junio de 1843.

²² *The Court Journal*, (Londres) 737: 377.

rés particular. A pesar de la animada recepción que se encontró, ella no ha bailado desde el sábado. El por qué continúa siendo un misterio ²³.

En definitiva, todo esto era demasiado venenoso para el empresario Lumley y para la reputación del teatro real. Lola no volvió. Desconocemos si la reina Victoria hubiera acudido a verla o si la hubieran mantenido en cartel dos días más; lo que sí sabemos es que la reina siguió sus pasos y siguió su vida, asociándola a España y a sus bailes, como anotó en su diario cuatro años después, el martes 27 de abril de 1847. Aquel día la reina había recibido varias cartas del embajador en España, Henri Bulwer, quien le informó de la complicada situación política del gobierno. Tras haber cenado con los barones de Benst, quienes le informaron de la situación en Baviera, se marchó al teatro. De todo lo que escuchó, lo que dejó anotado en su diario fue lo siguiente:

El Baron Benst se sentó a mi lado y me habló de Baviera y de las cosas extrañas que se suceden allí desde hace 3 meses: la pasión del Rey por Lola Montes, una bailarina española de mal carácter, que se ha convertido en la causa de cambios inmensos, como la caída de los jesuitas, y de un cambio del Gobierno, muy contrario a lo que al Rey le gustaba y a como actuaba anteriormente²⁴.

Lola Montes, Henri Bulwer y la siguiente bailarina española que actuó en el Teatro Real están unidos por diversos elementos que cristalizaron durante la primavera de 1845 en Madrid, precisamente en casa de Marie Guy Stephan y de uno de los beneficiarios de la crisis política que señaló Bulwer a la reina en aquella primavera de 1847: José de Salamanca. La sevillana Manuela Perea, conocida como “La Nena”, debutó en Londres en mayo de 1845 y fue la bailarina española más importante del largo periodo victoriano.

2. La reina Victoria y Manuela Perea

Manuela era una bailarina de pasos boleros y jaleos, alumna de un maestro de bailes con negocio abierto en Sevilla como organizador de fiestas privadas, Miguel de la Barrera. Manuela tenía quince años cuando ya formaba parte de la pequeña compañía de bailes españoles del teatro Principal de la ciudad, un teatro en el que nunca bailó Lola Montes. Lo singular es que, a diferencia de otras bailarinas que actuaban por toda Andalucía, Manuela se convirtió en noticia en Madrid desde 1843, principalmente por su calidad bailando el *Olé* en Sevilla, aunque nadie la había visto bailar allí ni parecía tener oportunidad de verla, ya que no se publicitaba la noticia como un reclamo de contratación en la corte. Lo interesante es que se informaba de sus actuaciones, especialmente de su participación en fiestas privadas, desde periódicos afines al grupo de políticos moderados que conformaban el gobierno desde 1843, encabezado por *El Herald*, dirigido por el sevillano Luis Sartorius. Una de esas noticias tuvo como protagonista al embajador británico Henri Bulwer en una visita a Sevilla con la legación diplomática. Al embajador le ofrecieron una fiesta privada en sus habitaciones con varias parejas de boleros, entre los que la prensa local y nacional destacó sólo a una bailarina: Manuela Perea “La Nena”. Dos publicaciones madrileñas que actuaban como ariete contra la regencia del general Espartero, la revista jocoseria *La Postdata*, dirigida por Antonio de Heras, y *El Herald* de Madrid, bajo la dirección de Luis Sartorius, recogieron la noticia para sus lectores en la capital. La fiesta duró hasta las dos de la madrugada porque los bailes se acompañaban de un ambigü. En Sevilla, en Madrid a través de *El Herald* y de *La Postdata* e incluso, en La Habana a través de *El Faro* se supo que aquella desconocida, Manuela, “fue objeto de mil distinciones por parte de los individuos de la legación inglesa”²⁵.

Manuela no había salido de Sevilla ni de los puertos gaditanos hasta entonces. Cuatro meses después se despidió del Teatro Principal sevillano y se marchó a Madrid donde apareció por el círculo de José de Salamanca en marzo de 1845. Había sido bailarina principal del cuerpo de bailes españoles del Principal desde la temporada de 1842²⁶. Parecía que este viaje se debía a

²³ *The Examiner* (Londres) 10 de julio de 1843.

²⁴ Royal Archives, *Queen Victoria's Journal*, 27 de abril de 1847, 23: 119-120.

²⁵ *El Herald* (Madrid), 10 de octubre de 1844; *La Postdata* (Madrid) 9 de octubre de 1844; *Faro industrial* (La Habana) 16 de diciembre de 1844.

²⁶ Archivo Municipal de Sevilla. Sección. XIV, 1842, folleto n.º 10.

una futura contratación en Madrid, posiblemente en el teatro del Circo, según sugirieron algunos periódicos, aunque no se materializó. Una fiesta en casa de Marie Guy-Stéphan, en la que bailó, la visibilizó realmente para los lectores de *El Heraldo* madrileño y de la *Revista de teatros*, y sirvió también para deshacer la contrata en el Circo que no pudo ser²⁷. En marzo ya se había convertido en una noticia que la situaba en el entorno del marqués de Salamanca. Desconocemos los motivos que desmontaron la contrata con Salamanca, pero lo cierto es que, de una forma sorpresiva, la prensa que venía siguiendo sus pasos, la *Revista de teatros* y *El Heraldo*, anunciaron que Manuela se marchaba a Londres (fig. 3). Había sido contratada por Benjamin Lumley para el Her Majesty's, donde debutó el diez de abril. Lumley desarrolló una estrategia publicitaria que aunaba actuaciones anteriores exitosas con otras como las de Lola Montes, y sobre todo siguió el modelo iniciado por la Academia Real de Música parisina bajo la dirección de Louis Véron desde 1830: la sentó en un palco unos días antes de su estreno envuelta en una mantilla, y los rotativos convirtieron en noticia que: “había asado los corazones del general Narváez, el duque de Glücksberg, don José de Salamanca y Henry Bulwer”²⁸.



Figura 3. Manuela Perea “La Nena”. Herbert Watkins. Royal Portrait Gallery.

²⁷ *Revista de Teatros* (Madrid), 25 de marzo de 1845; *El Heraldo* (Madrid), 25 de marzo de 1845.

²⁸ Guest, *The romantic ballet in England*, 124.

Se trazó un círculo de amantes seleccionados, nada azarosos, pues conformaban un importante núcleo de conexiones políticas y comerciales que vinculaban los intereses británicos y españoles en un proceso de contrataciones que contribuyó a una modernización del país que ya había comenzado a desplegarse. Manuela no llegó sola, lo hizo acompañada por Félix García, maestro de bailes boleros y compañero en el teatro Principal. Nueve días después de su debut, el 19 de abril, la reina y el príncipe Alberto acudieron a verla bailar²⁹. El matrimonio llegó al final del primer acto de la ópera *Semiramide*, poco antes de que Manuela Perea y Félix García comenzaran. La pareja bailaba entre los actos. La reina los vio todos: “Entre los actos vimos a los dos bailarines españoles Manuela Perea, y el señor Félix García, quienes bailaron una de sus danzas autóctonas, que fue muy bonita”³⁰.

Solo permanecieron algo más de dos meses en este teatro, cuyo repertorio estuvo conformado por seguidillas manchegas, boleros de la Caleta y un *Olé*. Fue un éxito. Aunque Manuela sólo actuó en los entre actos como parte de una contratación temporal, recibió aplausos constantes de la aristocrática audiencia y de la prensa. La prensa, si bien no dedicó especial atención al repertorio, admiró a la bailarina, apodándola “la Venus andaluza”, y satíricamente, “la Venus de bolsillo” por su pequeña estatura. Lord Egerton le dedicó un poema, que publicó el *Morning Post* el 21 de abril de 1845. Un poema que adaptó de una publicación anterior en su libro *Mediterranean sketches* en 1843³¹. Benjamin Lumley la recordaría en sus memorias como un éxito “rotundo”, que obtuvo desplegando “todas las gracias de la escuela española de danza”³². Tras este contrato puntual, Manuela Perea volvió a Sevilla donde se casó y continuó participando en fiestas para diplomáticos y comerciantes hasta el otoño de 1849, cuando finalmente se presentó ante el público madrileño y triunfó con un repertorio centrado en el *Olé*. Bailó en París, en el Gymnase, hasta junio de 1854³³, y un mes después fue nuevamente contratada en Londres por el empresario y actor John Buckstone para el pequeño teatro real de Haymarket.

Los bailes españoles ejecutados por españolas no desaparecieron de Londres desde que Manuela Perea se marchó en 1845, ya que estuvieron presentes durante la exposición universal de 1851. Benjamin Lumley formó para aquel año de exposición una cartelera en la que incluyó varias actuaciones con una compañía de veintiséis bailarines provenientes del Gymnase y con la sevillana Petra Cámara como su atractivo principal. Petra había sido primera bailarina del Principal de Sevilla desde 1846, cuando Manuela dejó el puesto para aventurarse por Madrid y Londres. La compañía tenía previsto actuar durante los meses de julio y agosto, pero solo realizaron cinco presentaciones debido a desacuerdos económicos con el empresario. No obstante, debutaron el 7 de julio con un programa que incluía tres bailables o *divertissements*: *La feria de Sevilla*, *Curra la Gaditana* o *Los toreros de Chamberí* y *La gitana en Chamberí*. Además, en las actuaciones siguientes ofrecieron un repertorio de bailes como *el Vito*, *la Manola*, *el Jaleo de Jerez*, *la Fantasía española*, *las seguidillas gitanas*, *La Jerezana* o *El Jaleo de la Pandereta*³⁴. El 17 de julio, la reina y el príncipe Alberto asistieron a una función que incluía *El prodigo* de Auber con un *divertissement* de Paul Taglioni que era la función que había preparado Lumley, además de *Curra la Gaditana* o *Los toreros del puerto*³⁵. Después abandonaron el Her Majesty's porque el empresario no les pagó lo acordado, aunque permanecieron en Londres en el Saint James bailando hasta que colmaron el tiempo pactado, tras lo cual regresaron al Gymnase parisino.

Los bailes españoles interpretados por sevillanas volvieron a Londres exactamente tres años después, en julio de 1854, con Manuela Perea. En esta ocasión fue contratada por el empresario

²⁹ *The Morning Post* (Londres) 21 de abril de 1845: 3.

³⁰ Royal Archives, *Queen Victoria's Journal*, 19 de abril de 1845, 19: 145.

³¹ Francis Egerton, *Mediterranean sketches*, (Londres: John Murray, 1843): 169-170.

³² Lumley, *Reminiscences of the Opera*, 113.

³³ Gerhard Steingress, *Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)* (Córdoba: Almuzara, 2006), 182.

³⁴ Ivor Guest, *The Romantic ballet in England*, 126.

³⁵ *The Morning Herald* (Londres) 17 de julio de 1851.

John Buckstone para el teatro real de Haymarket donde debutó el 19 de julio junto a Antonio Ruiz. Como era costumbre se realizó un primer contrato por actuaciones de carácter temporal, con la esperanza de llenar con más o menos éxito las taquillas durante el verano. El interés que despertó Manuela fue tal que el empresario decidió extender su contrato hasta diciembre³⁶. La presencia inmediata de la reina en el palco con su esposo para verla bailar fue el revulsivo que desencadenó lo inesperado, ya que, al fin y al cabo, esta sala no era el Her Majesty's Theatre. La impresión que causaron Manuela, Antonio Ruiz y el conjunto de bailarines españoles quedó reflejada en la entrada del diario de la reina la noche que asistió, el 11 de agosto de 1854:

Cenamos solos y fuimos al Haymarket, donde vimos un ballet con bailarines españoles, de hecho no es un ballet, sino solo una sucesión de esos bailes animados y enérgicos, que ejecutaron con encanto 6 hombres y 6 mujeres, junto a los 2 bailarines principales, la señora Perea Nena y el señor Ruiz. Estuvieron acompañados todo el tiempo por castañetas (sic), que todos tocaron todo el tiempo de lo más hermoso, y también ocasionalmente con panderetas. Nada podría resultar más animado, y algunas de las actitudes hermosas, tan altivas y elegantes. Iban muy bien vestidos, sobre todo los hombres, que parecían tan típicamente españoles. La música era muy bonita y peculiar. Son los mejores bailarines que hemos visto³⁷.

El éxito del verano se cimentó sobre un bailable, un *divertissement*, que se creó como un compuesto de nuevos bailes andaluces coreografiados por maestros, los bailes de jaleos populares, los antiguos pasos boleros, las escenografías con paisajes sevillanos y los personajes gitanos. Su título era *La reina gitana* o *The Gipsy Queen* y se estrenó el 21 de agosto; la prensa lo enfocó desde una perspectiva diferente a las propuestas de bailes españoles, se destacó que eran “más nacionales en sus características que aquellos que les precedieron”³⁸ y con una puesta en escena completamente acorde con la naturaleza de las danzas. Destacaba la escenografía y la indumentaria. En los decorados aparecía representada Sevilla, como ocurrió durante el verano de 1854 en *The gipsy queen*, donde toda la escena transcurría en la Feria de Sevilla, y Manuela era la reina de los gitanos. El crítico de *The Morning Post* del 26 de agosto de 1854 reparó en que: “la peculiaridad de los bailes, el exacto acompañamiento de las castañuelas, y la alegría de los vestidos que vienen centellando desde el fondo oscuro de la escena, producen efecto sensorial en los espectadores indescriptible”³⁹.

A la *Reina de los gitanos* le siguieron *La flor de la Macarena*, *Los Manolos de Madrid*, *La estrella de Andalucía*, *La flor del Puerto*, *La Estrella de Curra* en 1854; *La Fiesta Gallega* o *La Gallegada*, *El Torero* y *Una noche de fiesta en Sevilla* en 1855. A esta función del miércoles 28 de marzo de 1855 asistieron nuevamente la reina y su esposo desde el Palacio de Buckingham después de cenar, para ver a Manuela: “Fuimos al Haymarket, donde vimos *Nua Noche de Festa en Sevilla* (sic), en la que los bailarines españoles, tan hermosamente vestidos bailaron deliciosamente, con tanto espíritu y con gran acompañamiento de castañuelas y panderetas”⁴⁰. De aquella actuación la reina conservó un recuerdo, un encargo que le hizo al pintor sueco Egron Lundgren. Se conserva en la Royal Collection de Gran Bretaña una acuarela que realizó para la reina Victoria, la cual ella pegó en el álbum azul que el príncipe Alberto le regaló en 1852 (fig. 4). Este álbum de acuarelas y fotografías seleccionadas por la reina tenía un gran valor sentimental para ella.

No fue el único encargo de la bailarina que la reina solicitó al pintor sueco. También le pidió un retrato de Manuela bailando con Antonio Ruiz en *The Gallician Fête*, (*La gallegada*) con el vestido que utilizaba cada noche para la actuación fechado un año antes, en 1854 (fig. 5).

³⁶ Rocío Plaza. *Los bailes españoles en Europa. Un espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX*. (Córdoba: Almuzara, 2013), 159-169.

³⁷ Royal Archives *Queen Victoria's Journal* 11 de agosto de 1854, 38: 68-70.

³⁸ *Illustrated London News*, 26 de agosto de 1854.

³⁹ *The Morning Post* (Londres) 26 de agosto de 1854.

⁴⁰ Royal Archive. *Queen Victoria's Journal*, 28 de marzo de 1855, 39: 183-184.



Figura 4. Egon Lundgren. Escena de "Una noche de fiesta en Sevilla", 1854. Royal Collection Trust.



Figura 5. Egon Lundgren. Los bailarines españoles. *Galician pas grotesque*. 1854. Royal Collection Trust.

Egron Lundgren ya había visto bailar a Manuela Perea en Madrid, pero no la conocía personalmente. No fue hasta una cena en Greenwich una noche de 1855, en casa del capitán Lyon, cuando coincidieron. Lundgren anotó en sus diarios: “Nena, la bailarina española, que tanto admiré en Madrid, y Lord Robert, hijo del duque de Newcastle, que también la admira, nos acompañó”⁴¹. La coincidencia se debió a un encargo que le habían hecho al pintor para retratarla. En aquella cena acordaron ambos que ella le enviaría un vestido rojo de seda y un delantal bordado de terciopelo con el que bailaba *La gallegada*, y que después se pasaría por su estudio para que la pintara del natural. El resultado de aquella sesión es una acuarela que se encuentra en el Museo Nacional de Suecia en Estocolmo (fig. 6).



Figura 6. Egron Lundgren. Manuela Perea Nena. Museo Nacional de Suecia.

En 1856, con Marcos Díaz como bailarín, repitió algunas piezas de su repertorio y estrenó otras que se convirtieron también en un éxito, como *El gambusino*, que la reina Victoria no quiso perderse. El 3 de abril la reina y el príncipe Alberto vieron *El gambusino*, que describieron como “muy bonito”⁴². El 1 de mayo volvieron para ver nuevamente “a los bailarines españoles”⁴³, y el 7 de junio regresaron⁴⁴, cuando ya se había estrenado *Las cautivas* o *Una noche en la Alhambra*. Sin embargo, la gran apuesta por el baile español y Manuela Perea llegó en 1857. La bailarina actuó en el Her Majesty’s, en un gran *ballet* que Benjamin había preparado para ella con una inversión económica tan arriesgada como necesaria, atendiendo a la oportunidad que ofrecía cualquier inversión en ella en aquel momento:

La célebre bailarina española, Madame Perea Nena, entonces en el apogeo de sus poderes y su fama, apareció desplegando todas sus fascinaciones en un nuevo ballet, semi-

⁴¹ Georg Nordesvan, *Egron Lundgren. Reseskildringar, Anteckningar och bref samlade och utginga*. (Estocolmo: Alb. Bonniers. Boktryckeri, 1905), 214.

⁴² Royal Archive. *Queen Victoria’s Journal* 3 de abril de 1856, 41: 150-151.

⁴³ Royal Archive. *Queen Victoria’s Journal* 1 de mayo de 1856, 41: 193-195.

⁴⁴ Royal Archive *Queen Victoria’s Journal* 7 de junio de 1856. 41: 255.

mitológico y semi-romántico, llamado *Acalista*. Se habían dedicado los mayores esfuerzos a esta producción: un escenario exquisito, vestuarios *ricos y raros*, y los máximos esfuerzos artísticos en los arreglos coreográficos. La pícara española agrada; y *Acalista* se abrió camino para el beneficio del teatro, así como para el crédito de Monsieur Massot, su compositor⁴⁵.

Acalista era un ballet de acción en dos cuadros, producido por Pierre Massot, con música de M. Nadaud, decorados de C. Marschall y figurines de Masterman y Laurey. Una historia fantástica que transcurre entre la corte de Terpsícore y una fantaseada Sevilla, donde Manuela, con sus bailes españoles se enfrenta a Terpsícore, musa de la danza por el amor del pastor Amyntas. Manuela interpretó *La mantilla*, *La granadina* y *La trianera*. Apareció en escena como una “figura velada” que, al aproximarse a Amyntas arroja el velo al suelo⁴⁶, recreando la misma imagen con la que Lola Montes había aparecido en aquel teatro catorce años antes. El ballet se estrenó el sábado 16 de mayo de 1857 y se mantuvo en la cartelera hasta el 18 de junio. El *Illustrated London News* del 23 de mayo publicó un grabado donde aparece vestida con un tutú de corte clásico con volantes⁴⁷.

En 1858 Manuela Perea volvió al Teatro Real de Haymarket en Covent Garden con el bailarín Ricardo Moragas. Repuso el repertorio de los años anteriores y añadió un nuevo estreno *La hija del Guadalquivir* el 6 de septiembre de 1858, y en noviembre *La influencia de Grace*. No fue hasta 1862 cuando Manuela volvió a Londres, al Haymarket, de nuevo con Ricardo Moragas, con un repertorio nuevo que había estrenado en España, con *La contrabandista* y *Celos y Calíá*, que sumó a *La gallegada* y a *La estrella de Andalucía*. En diciembre de ese año, se marchó de Londres y no regresó, aunque los bailes españoles continuaron.

De aquellos años londinenses, además de las acuarelas de Lundgren de la colección real británica y de las litografías de prensa, se conserva un conjunto de fotografías de cartas de visita de Manuela Perea, que constituyen un valioso documento que refleja la fusión de modas francesas y complementos españoles con las que se fue vistiendo el baile que se identificó como español en las diferentes realidades escénicas y coreográficas. Esta imagen refleja la permeabilidad de las diferentes escuelas clásica, bolera y flamenca en la creación de la imagen de los bailes españoles en Gran Bretaña (fig. 7).



Figura 7. Manuela Perea “Nena”. Cartas de visita. Victoria and Albert Museum.

⁴⁵ Lumley, *Reminiscences of the Opera*, 420.

⁴⁶ *The Morning Post*, (Londres), 18 de mayo de 1857.

⁴⁷ *Illustrated London News* (Londres), 23 de mayo de 1857.

3. Conclusiones

Durante el reinado de Victoria I, Londres fue el principal centro receptor de danza española en los teatros reales y aristocráticos europeos a lo largo del siglo XIX. La bailarina sevillana Manuela Perea “La Nena” fue la artífice principal del reconocimiento y la popularidad de los bailes boleros y de jaleos desde 1845, año en que debutó en el Her Majesty’s, hasta su despedida de la ciudad en 1862 en el teatro real de Haymarket. El interés y la afición de la reina Victoria por los bailes españoles estimuló la contratación de compañías y bailarinas durante su reinado entre los diferentes empresarios de los teatros reales, a los que la reina correspondía con su constante presencia en el palco real. La contratación de Manuela Perea en Londres desde su irrupción en 1845 vino además condicionada por los intereses políticos y diplomáticos entre España y Gran Bretaña que surgieron durante la década moderada, los cuales se mantuvieron hasta el final de su carrera profesional en 1862. Londres ofreció el primer y único ballet en Europa creado hasta entonces en un teatro real para una bailarina española como protagonista con bailes españoles, *Acalista*. Un ballet de acción en dos actos producido por Pierre Massot y protagonizado por Manuela Perea que se estrenó el 16 de mayo de 1857 para la reina Victoria. *Acalista* es la culminación del encuentro de los bailes españoles, el ballet y la pasión por la danza de la reina. La presencia de la reina en todos los espectáculos que ofreció en Londres Manuela Perea “La Nena” a lo largo de los nueve años que estuvo contratada en el teatro de Haymarket y el Her Majesty’s es la constatación del interés que Victoria I tenía por conocer los nuevos bailes que se estaban creando en España a lo largo de todos estos años, de los que Manuela fue su paloma mensajera.

4. Conflictos de intereses

Ninguno

5. Referencias bibliográficas

- Ebers, John. *Seven years of the King's theatre*. Londres: William Harrison Ainsworth, 1928.
- Egerton, Francis. *Mediterranean sketches*. Londres: John Murray, 1843.
- Guest, Ivor. *A Gallery of Romantic Ballet*. Londres: New Mercury, 1965.
- Guest, Ivor. *The romantic ballet in Paris*, Londres: Pitman publishing, 1966.
- Guest, Ivor. *The romantic ballet in England*, Londres: Pitman Publishing, 1972.
- Lumley, Benjamin. *Reminiscences of the Opera*. Londres: Hurst&Blacket, 1864.
- Nordesvan, Georg. *Egron Lundgren. Reseskildringar, Anteckningar och bref samlade och utginga*. Estocolmo: Alb. Bonniers. Boktryckery, 1905.
- Plaza Orellana, Rocío. *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*. Sevilla: Bial de Arte Flamenco, Ayuntamiento de Sevilla, 1999.
- Plaza Orellana, Rocío. *Los bailes españoles en Europa*, Córdoba: Almuzara , 2013.
- Steingress, Gerhard. *Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*.Córdoba: Almuzara, 2006.