

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

# CAIRON

Revista de Ciencias de la Danza



UNIVERSIDAD DE  
ALCALÁ

SERVICIO  
DE  
PUBLICACIONES

2001

**Director**

Delfín Colomé

**Consejo de Redacción**

Xoán M. Carreira

Estrella Casero

**Secretario de Redacción**

Jaime Conde-Salazar

**Consejo Editorial**

Lynn Garafola (Nueva York, EE.UU.)

Claudia Celi (Roma, Italia)

Javier Suárez- Pajares (Madrid, España)

Janet Landsdale (Surrey, Gran Bretaña)

Marta Carrasco (Sevilla, España)

Nélida Monés (Barcelona, España )

*CAIRON Revista de Ciencias de la Danza* está abierta a cualquier sugerencia, comentario, contribución o propuesta en la dirección:

Aula de Danza  
Universidad de Alcalá  
C/ Basilius, s/n  
28801 Alcalá de Henares (Madrid)  
Teléf.: 91 885 51 64 - 91 883 46 46  
e-mail: danza@e.fgua.es

© Servicio de Publicaciones

Universidad de Alcalá

I.S.S.N.: 1135-9137

Depósito legal: M-858-1996

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

\* Los textos firmados son de la exclusiva responsabilidad del firmante y no constituyen necesariamente opinión de la editorial, consejo de redacción o dirección de la revista.

# ÍNDICE

<b>Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España</b> .....	7
VICTORIA CAVIA NAYA	
<b>Corpi Doccili e Máchine di Guerra –La Metamorfosi della Ginnastica Ritmica Dalcroziana dallo stato liberale al fascismo</b> .....	29
PATRICIA VEROLI	
<b>Tocando Fondo (Sobre el Ilusorio Viaje a América</b> .....	45
JAIME CONDE SALAZAR	
<b>Encarnación López Julvez «La Argentinita» – Entre el Folclore y la van- guardia</b> .....	77
CELIA DÍEZ HUERTAS	
<b>«On Angelika» is/a/d'or/a Duncan</b> .....	101
NATASHA HASSIOTIS	

# TÓRTOLA VALENCIA Y LA RENOVACIÓN DE LA DANZA EN ESPAÑA

VICTORIA CAVIA NAYA  
Musicóloga  
Historia y Ciencias de la Música  
Universidad de Valladolid

En los años anteriores a la Primera Guerra Mundial, algunas ciudades europeas se convirtieron en punto de encuentro para bailarines que buscaban una nueva forma para la danza. Algunos de estos artistas llegaron a formar parte de nuevos movimientos estéticos mientras que otros trabajaron de forma autodidacta o independiente. Pero sin duda muchos de ellos clarificaron el camino de la danza al plantear opciones que iban más allá del ballet.

Tórtola Valencia (1882-1955), bailarina y coreógrafa española que desarrolló su carrera desde 1908 a 1930, no ha sido incluida en la lista de pioneras de la danza moderna a nivel internacional, algo que no sorprende si tenemos en cuenta que tampoco ha sido reconocida en este sentido su labor dentro del ámbito español<sup>1</sup>. Aún así, revisando sus trabajos y su actitud es fácil establecer una serie de vinculaciones entre su danza y el ámbito coreográfico de esos primeros años del siglo XX en los que destacaban las figuras americanas de Isadora Duncan, Maud Allan y Ruth St. Denis, referentes que de manera puntual sirvieron de comparación con la española ya en la época y han sido igualmente recordados en investigaciones postero-

---

<sup>1</sup>El material que hemos utilizado en esta investigación se basa principalmente en el amplio archivo depositado en *The Hispanic Society of New York* (Nueva York) por uno de sus admiradores, el cubano afincado en Estados Unidos Carlos Toledo y en menor medida en el material conservado en *The New York Public Library of Performing Arts* (Nueva York) También hemos consultado con prevención algunos datos de una biografía sobre la bailarina escrita por Odelot Solrac, una recreación de carácter poco científico y de difícil fiabilidad dada la ausencia de aparato crítico. Entre los artículos escritos más recientemente sobre la bailarina destacan los de la profesora Iris Garland, la cual utilizó principalmente para su investigación el archivo del «Institut del Teatre, Centre d'Investigació, Diffusió, i Documentació» de Barcelona.

res<sup>2</sup>. Entre las europeas otros nombres pueden ser en alguna medida parangonables a Tórtola, como sería el caso de Mary Wigman en su búsqueda de la expresividad. De manera más cercana y compartiendo los últimos años de la *Belle époque* podríamos ver semejanzas con la bailarina nacida en Riga y formada en Alemania Sent M'ahesa (1883-1970), que hizo su debut en Munich en 1909 y cuyo repertorio era básicamente orientalizante.

Por su prestigio y sus actuaciones a solo con acompañamiento orquestal en los mejores teatros de las ciudades que visitó, en su momento se comparó a Tórtola con otras bailarinas internacionales y españolas. En 1918 se presenta en el teatro Arbú de México donde un año más tarde debuta Anna Paulova<sup>3</sup>, la única bailarina que Tórtola admiró y reconoció como la más grande de su época, quizá porque los estilos eran tan diferentes que no había peligro de discutidos prestigios<sup>4</sup>. Aunque ya en 1912 había compartido cartel en Barcelona con Antonia Mercé y Raquel Meller<sup>5</sup>, el contexto teatral en que aparece en 1918 ha mejorado cualitativamente y así lo muestra el que se reseñen las actuaciones de la bailarina junto con un grupo de artistas, que con estéticas muy distintas contribuían a difundir la danza desde España:

La Argentina es una de las estrellas de esa soberbia constelación que en el bello arte de la danza forman en España los nombres de Tórtola Valencia, Pastora Imperio, La Argentinita, Amalia Molina, Julia Borull, Carmen Ferrer, Ramona Miralles y María Esparza<sup>6</sup>.

Hacia mediados de siglo su estética se recibe como producto del «modern-style». Sebastián Gasch la definió de esta manera justificando el término en el gusto desmesurado por lo excesivo y abultado o en sus trajes sobrecargados de ornamentación. Según él, su arte hay que situarlo en el «posmodernismo» entendido en su contexto cronológico como decadencia del modernismo, un preciosismo teñido de orientalismo del que también participan intelectuales y artistas como Audrey Beardsley, Ismael Smith, Nestor de la Torre, Mariano Andreu, López Morello y José de Zamora<sup>7</sup>. No en vano fueron todos

<sup>2</sup> Garland llama la atención de la modernidad de Tórtola de la cual tiene constancia en un primer momento por su semejanza con Ruth St. Denis. Cfr. Iris GARLAND: «How did She Dance? Capturing the Essence of Personal Style in Early MODern Dance» en *The Art of the Moment: Looking at Dance performance from inside and out*. Proceedings, 31 Annual Conference Congress on research in Dance. Columbus, Ohio, 12-15 November 1998.

<sup>3</sup> Roberto NUÑEZ Y DOMÍNGUEZ, *Cuarenta años de Teatro en México*, México, 1956, p. 18.

<sup>4</sup> José DEL CASTILLO, «Tórtola Valencia: toda una época desaparece», *Solidaridad Nacional*, 18 Enero 1951.

<sup>5</sup> Angel ZUÑIGA, *Teatro*, 28 Enero 1950: «en la desaparecida Sala Imperio [...] en una misma sesión recuerdo que actuaban Raquel Meller, Tórtola Valencia y La Argentina».

<sup>6</sup> Roberto NUÑEZ Y DOMÍNGUEZ, *Cuarenta años de Teatro en México*, México, 1956, p. 53.

<sup>7</sup> Sebastián GASCH, *El Noticiero Universal*, Barcelona 6-IV-1967

## Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España

ellos grandes admiradores de la bailarina. Dentro de esta misma perspectiva estarían años más tarde las declaraciones de Francesc Fontbona para quien el arte de Tórtola Valencia es también una expresión de un estilo de transición, en definitiva el resultado de unas inquietudes intelectuales y estéticas propias de aquellos años en los que se producía una estilización del folclore, un replanteamiento de la tradición que contribuía a cerrar ciertos convencionalismos y abría nuevas experiencias<sup>8</sup>.

Desde una perspectiva estética más amplia, consideramos que cabe también establecer un substrato compartido para las actitudes de fondo de la artista y las inquietudes de renovación y modernidad que presentaba en Europa la Nueva Danza, tendencia que se inicia con la primera interpretación de Gret Wiesenthal y su hermana en la Viena de 1908 y llega a su fin con el Festival Olímpico en 1936. Un movimiento configurado por sensibilidades germánicas de principios del siglo XX y personalizado de forma destacada en Mary Wigman y en las novedades y aportaciones de Niddy Impekoven, Gret Palucca, o Valeska Gert entre otras. La Nueva Danza, conocida en el contexto cultural alemán como *Ausdruckstanz*, despuntaba en la misma fecha en que Tórtola iniciaba su carrera en Inglaterra. Lo esencial es su orientación intensivamente personal y subjetiva, lo que llevó a sus coreógrafos a crear obras individuales y formas personales de expresión. Adicionalmente presentaban también otros rasgos no compartidos completamente por todos los coreógrafos vinculados a esa estética, pero por lo mismo sintomáticos de una actitud de fondo en la que también podríamos entender algunas de las características de Tórtola. Entre ellos tendríamos la búsqueda de lo natural, la tendencia al misticismo, a las dualidades en las emociones o contenidos, y a la intensidad de la expresión individual. En un primer momento la importancia de este movimiento radica en los logros que consiguió en sí mismo, pero su alcance tiene una influencia mayor ya que sirvió de substrato para lo que años más tarde llegó a ser en Alemania y Estados Unidos la Danza Moderna<sup>9</sup>.

Tórtola se desenvolvía en unos contenidos coreográficos de carácter ecléctico, pero llegó sobre todo a ser conocida por sus interpretaciones de danzas antiguas y orientalistas<sup>10</sup>, símbolo y expresión de preocupaciones espirituales de corte

---

<sup>8</sup> Francesc Fontbona, «La llegenda d'una ballarina, Tórtola Valencia», folleto conmemorativo realizado con los fondos del Museu de les Arts de 'Espectacle de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. [s.f.].

<sup>9</sup> Para una visión completa de este movimiento ver Dianne S. HOWE, *Individuality and Expression. The Aesthetic of the New German Dance, 1908-1936.*, Peter Lang, New York, 2001.

<sup>10</sup> JACOB, «La danza», *Bohemia*, Barcelona, 3-IV- 915, p. 73: «Este Oriente preñado de dulces ensueños, de misteriosas evocaciones, de sensaciones desconocidas, tiene su más alta manifestación en la danza. Recordamos a Napier Kowska, vemos hoy a Tórtola, en nuestros ojos tenemos aún impresa la visión de la Duncan, artistas ellas que nos dieron la sensación real de lo que en nuestra mente nos habíamos forjado.

trascendentalista que buscaban en las antiguas religiones asiáticas la pureza rechazada por la modernidad del mundo industrializado. Así mismo, y a un nivel más superficial, el orientalismo era manifestación del entretenimiento de la cultura popular de la época. En esta atmósfera, Tórtola supo combinar la mentalidad empresarial de la mujer de negocios con aspiraciones espiritualistas manifestadas a través del cuerpo en movimiento. En repetidas ocasiones destaca la profesionalidad de Tórtola en su concepción de la danza. Un ejemplo que ilustre lo que decimos son unas notas manuscritas por su ahijada Angeles Magret sobre un volumen regalado por ésta a Carlos Toledo. En concreto en la página 70 del libro *La memoria veranea* de Cesar González Ruano, Angeles lleva la contraria al autor y destaca que la bailarina nunca trabajó fuera del escenario

Tórtola no conoció a Gloria Laguna, ni tampoco danzó en casa de Hoyos ni en ninguna parte. Tórtola había nacido bajo el signo de Géminis Mercurio, y por lo tanto decía que quien quisiera verla que fuera al teatro abonando su butaca<sup>11</sup>.

De sus aproximaciones personales al budismo, hinduismo o prácticas de yoga no se tiene constancia de cuando empezaron ni tampoco con certeza de su profundidad o asimilación. Creemos que el sincretismo aparente que rodea a la bailarina a este nivel, expresa más bien una actitud intelectual y externa, ya que lo que sí consta es que en sus años de retiro se agudizó su sensibilidad religiosa pero canalizada a través de una práctica tradicional católica, como muestra el talante de algunas de sus entrevistas y las esquelas y obituarios tras su muerte<sup>12</sup>.

Unido a un físico excepcional y con una belleza llamativa donde destacan sus brillantes ojos negros, estaba a la vez dotada de una buena cabeza y una formación intelectual notable que le permitía desplegar con elegancia los recursos arquetípicos de uno de los modelos de mujer moderna de principios de siglo<sup>13</sup>; en concreto el de profesional autónoma e independiente que vive de su trabajo y se permite en varias ocasiones rechazar el matrimonio como recurso obligado para situarse en la sociedad, aunque no por ello carente de una feminidad definitivamente atractiva<sup>14</sup>. Fue una de las primeras bailarinas que trató de desligarse del mundo de las variedades

<sup>11</sup> Volumen depositado en el archivo *The Hispanic Society of New York*.

<sup>12</sup> BOLERO, «En casa de Tórtola», *Barcelona Teatral*, Barcelona, 9-VII-1945 ; *Solidaridad Nacional* Jueves 18 enero 1951.

<sup>13</sup> Dámaso CASTEJÓN, «Los brazos de Tórtola» en *Paraninfo*, Zaragoza IV-1915, p. 10: «Temperamento ultrasensitivo y gobernada por la inteligencia bien cultivada a través de una amplia y especialísima erudición artística exenta de todo deje de histrionismo y chabacanería».

<sup>14</sup> José DEL CASTILLO, *Solidaridad Nacional*, 19-I-1951. En sus entrevistas muchas veces manifestó que rechazó a varios pretendientes por razones profesionales que le llevaban a entender el arte como la principal vocación de su vida.

en el que nació artísticamente, yendo más lejos al interpretar su propia visión de la danza. Con su presencia, contribuyó a incrementar el número de mujeres que a principios de siglo aparecían en el escenario solas y además coreografiando.

Su trabajo supone un puente desde las variedades hacia las manifestaciones artísticas de carácter más serio que evolucionaban dentro del entorno teatral, un ámbito que también recorrió la Nueva Danza. Una muestra más de la apertura y comunidad de intereses entre Tórtola y la que fue la escena más progresista del momento es el gran éxito tanto de crítica como de público obtenido desde el principio de su carrera en las principales ciudades de Alemania y Austria<sup>15</sup>, en las que además de actuar ejerció supuestamente el magisterio. Según la propia Tórtola en Munich fue profesora de Estética en el Teatro de Arte de 1912 a 1914<sup>16</sup>. La fuerza de la danza en el contexto germano se inicia ya en los años anteriores a la I Guerra Mundial y sobre todo se destaca en el periodo que va de 1922 a 1925, de corta estabilidad pero de gran apogeo en términos de apoyo gubernamental. El declive se inicia con la depresión de 1929 que afectó tanto a Estados Unidos como a Alemania, agravándose la situación con las elecciones de 1930 donde cayó el gobierno de Weimar, gran soporte institucional hasta entonces de la danza.

Además de sus coreografías, las cuales interpretaba en conciertos a solo con música orquestal de repertorio clásico-romántico principalmente, Tórtola presentó otras facetas artísticas. Entre ellas destaca la de la pintura, de la que da cuenta algunas de las exposiciones que llevó a cabo<sup>17</sup>. También participó brevemente en el mundo del cine y se propuso la publicación de una autobiografía que aunque no llevó a término sí dio lugar a unas memorias<sup>18</sup>.

Otras aptitudes curiosas que entrelazan vida y obra en un halo de misterio intencionado y un tanto decadente también pueden reseñarse. Entre ellas la facultad de «revivir» las perlas a través del contacto con la piel y de su uso continuado, algo que durante sus primeros años como bailarina llegó a realizar de manera semiprofesional proporcionándole un complemento económico<sup>19</sup>. Su estilo cosmopo-

---

<sup>15</sup> Ibid.: En la entrevista Tórtola comenta sus éxitos en esos países. En Berlín, en concreto, recibió el beneplácito de Loïe Fuller la cual le dijo sobre su repertorio lo siguiente: «No tienes mucho que esforzarte. Elige danzas donde tu tipo pueda lucir».

<sup>16</sup> Ibid.: Aunque es un dato sin comprobar ella afirma en esta entrevista que desempeñó la docencia en esos años abandonando el cargo a causa de la Guerra.

<sup>17</sup> Gaspar TATO CUMMING, *Dígame*, Barcelona 27-X-1942. En este artículo se habla de la Exposición de sus obras en los salones Moretti Catelli de Montevideo mientras estaba actuando en Uruguay.

<sup>18</sup> Apuntes de sus memorias fueron facilitados a la prensa una vez retirada, en concreto en una entrevista realizada por Carlos Fortuny [s.f.] (Archivo *The Hispanic Society of New York*). Es posible que retazos de las mismas fueran también utilizados por Odelot Solrac en la biografía sobre la bailarina.

<sup>19</sup> Isidro de las CAGIGAS, «Intimidades de Tórtola», *Paraninfo*, Zaragoza 6-V-1915, p.1; Luis DE CASTRO, *Libertad*, Valladolid, 4-IV-1954.



lita, su amplia cultura, la fluidez con que se manejaba en cinco idiomas, sus viajes y su interés por la antigüedad como fuente para sus recreaciones coreográficas, motivaron su afán coleccionista que se extendió desde los libros a todo tipo de manifestaciones artísticas. Entre ellas sobresalen por su curiosidad varios *ex libris*, cuyos grabados nos aportan una información indirecta de su posición individual ante la vida al reflejar su sensibilidad a través del símbolo y la alegoría, además de cumplir con la utilidad de certificar la propiedad de los más de 10.000 libros que componían su extensa biblioteca<sup>20</sup>. Destaca el dibujado por ella misma, donde aparece ataviada con uno de sus trajes orientales (el de bayadera) y situada como eje del dualismo entre Oriente-Occidente bajo la leyenda de las palabras arte-emoción. Otro de ellos, realizado por el dibujante americano Ismael Smith reproduce una de sus fotografías, en concreto en la que aparece Tórtola bailando flamenco y acompañándola a la guitarra el pintor Zuloaga. Objetos de su coleccionismo fueron también vitolas de cigarrillos puros con su firma, sellos o una colección de encajes que llegó a más de doscientas piezas, algunas de las cuales fueron únicas<sup>21</sup>. Entre sus retratos destacan los de conocidos pintores de la época: Zuloaga, Anselmo Nieto, Coll, Urgel, Schmützler y los dibujos de Penagos y Bolaños. Abundando en este aspecto se ocupó del trabajo de archivo de todo tipo de recortes de prensa, poemas y notas laudatorias de sus interpretaciones.

### *Perfil Biográfico*

Como muchas de las artistas de su generación que se mueven dentro del teatro musical popular y que posteriormente reciben un reconocimiento internacional en ambientes más selectos, Tórtola enmascara voluntariamente sus orígenes con el fin promocional de dejar margen a la recreación fantasiosa que va desde un pasado familiar de noble estirpe hasta la presencia de un tutor inglés que se hace cargo de ella a la muerte de sus padres. La educación victoriana, el internado parisino, el aprendizaje de música y canto o el estudio de la literatura, son solo posibilidades sugeridas

---

<sup>20</sup> F. DEL DARRO aporta este dato en el reportaje que le hizo en 1953 para la revista *Alhambra* y que aparece recogido por Luis de Castro García en el artículo «'Ex libris' y personalidad» en *Ensayos Breves* (Valladolid 1955, vol. III). Se trataba de libros perfectamente conservados con cuidadas encuadernaciones y de los más variados temas. De hecho las numerosas fotos conservadas sobre la biblioteca en *The Hispanic Society of New York* así lo atestiguan.

<sup>21</sup> Así lo testimonia unas notas manuscritas de Angeles Magret sobre un libro que fue de su propiedad titulado *El Encaje de Seda* (Barcelona, 1960): «Aquí hay 46 piezas de la colección T.V. La colección de encajes de Tórtola Valencia llega a las 200 piezas en total. Hay de hilo, algodón, etc, encajes de Inglaterra, Bruselas, italianos, etc. Algunos son piezas únicas».

## Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España

por la bailarina en entrevistas cuyos datos resultan cuando menos contradictorios en el tiempo, y siempre de difícil comprobación<sup>22</sup>. Es probable que todo ello oculte una condición humilde, como la de la mayoría de las teloneras y bailarinas de reparto del momento, aún así su elegancia y cultura siempre dejan abiertas otras posibilidades.

Entre las versiones que más circularon destaca la de su origen español, a pesar de su fuerte acento extranjero al hablar castellano, de que la mayoría de sus notas personales están escritas en inglés y de que su vinculación profesional con España no se constata hasta 1911. Una posible causa de su interés por parecer española es la de proporcionar autenticidad a las danzas de género que incluye en su repertorio<sup>23</sup>. Siguiendo con toda esta especulación podemos decir que la versión más extendida es la que sitúa el nacimiento de Carmen Tórtola Valencia el 18 de Junio de 1882 en el barrio de la Magdalena en Sevilla. Sus padres estarían legalmente casados desde 1869 en Barcelona. En su ambiente se creía dudosa la partida de nacimiento con esos referentes y tampoco consta el certificado de matrimonio de sus padres<sup>24</sup>. Ella misma comentó alguna vez que era una «Cristóbal Colón del arte. Tres ciudades se disputan como auténticas cunas mías: Sevilla, Valencia y Barcelona»<sup>25</sup>. Parece que el misterio se extendió incluso a las personas más allegadas a ella porque poco después de su muerte su ahijada y secretaria, Angeles Magret, seguía cuestionándose el posible origen valenciano de la bailarina<sup>26</sup>. La reconstrucción de su infancia pasa por la de ser una hija única que a la edad de 10 o 12 años es adoptada por una rica familia británica –de la que nunca se da el nombre– y es llevada a Londres. Sus padres emigran a México donde ambos mueren años más tarde.

Su vida profesional comenzaría según esta versión como consecuencia de la muerte de su tutor en 1908, lo cual le obliga a trabajar en el mundo de la comedia musical, debutando el 25 de abril en Londres en una producción del Teatro Gaitety titula-

---

<sup>22</sup> J. Andrés VAZQUEZ, «Tórtola y su paraíso Artificial», *Revista*, Barcelona, 24-II-1955.

<sup>23</sup> Entre aquellos que la conocieron y que ponen en duda su origen español tenemos al académico Federico García Sanchiz: «ella declarabase gitana y española, en un castellano incompleto y sin vocabulario caló. Vino de Londres antes del 14, volvía con periodicidad». Cfr. *Letras*, Mayo 1943.

<sup>24</sup> J. Andrés VAZQUEZ, «Tórtola y su paraíso artificial», *Revista*, Barcelona, 24-II-1955. El autor del artículo es el único que asegura que la bailarina le enseñó varias veces la partida de nacimiento «donde figuraba como nacida del 18 de Junio de 1882».

<sup>25</sup> Cesar GONZÁLEZ RUANO, *La memoria veranea*, Barcelona 1960, p. 65.

<sup>26</sup> En uno de los libros del legado de Carlos Toledo (*La memoria veranea*, de Cesar González Ruano, Barcelona 1960) aparece sobre el texto impreso unas notas manuscritas de Angeles Magret en donde comenta su origen valenciano: «Y es verdad, pues hay unas actas de la Diputación de Valencia, agradeciendo a Tórtola unos donativos de pinturas y carteles para el Museo Taurino de aquella ciudad en que agradecen el donativo a la artista Valenciana??».

da *Havana*, con libreto George Grossmith Jr y Graham Hill y música de Leslie Stuart<sup>27</sup>. En esa época se identificaba lo cubano como español y la publicidad del momento suplantaba éxitos y países de origen de las bailarinas según las circunstancias e intereses de la función y con fines puramente comerciales. Este pudo ser el caso de Tórtola, ya que para el anuncio de esta primera actuación la crítica le supone un prestigio adquirido ya en España.

El éxito de esta producción le anima desarrollar su capacidad coreográfica aunque aún no asume su carrera como independiente. De 1909 a 1912 va formando su repertorio personal y a la vez trabaja en Berlín, Munich, París, Londres y Dinamarca. A finales de 1909 actúa en comedias musicales en Viena (Teatro Ronacher), Berlín (Winter Garten) y París (Folies-Bergère). Además sustituye a Maud Allan en el Palace de Londres. Entre estas actuaciones destaca la comedia musical *Kismet* en el Teatro Garrick de Londres (1911) y en Munich (1912), además de su papel en el montaje de Max Reinhardt *Sumurum* en París (1912<sup>28</sup>).

En España debuta como solista en Madrid en el Romea en 1911, un teatro de la calle Carretas acostumbrado a otro tipo de espectáculos de carácter más ligero<sup>29</sup>, lo que es acusado en el desconcierto del público principalmente masculino pero a pesar de ello consigue cierto éxito sobre todo por parte del sector intelectual de la sociedad madrileña. Algo que se refleja en la abundancia de actuaciones en 1912<sup>30</sup> y en la crítica y poemas que le dedicaron escritores como Valle Inclán o prosas laudatorias como las de Benavente, pero sobre todo en el hecho de que en 1913 fuera invitada para actuar ante un público selecto en el Ateneo de Madrid<sup>31</sup>. Durante esos años y hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial sus giras se suceden por toda Europa pero a partir de 1915 reside en España actuando en numerosas ciudades como Granada, Valencia, Valladolid, Bilbao, Barcelona, Sevilla y Madrid.

La modernidad que aporta la danza de Tórtola también se puede observar como agente del cambio social en la transformación que sufre el público, hasta entonces

<sup>27</sup> Odelot SOLRAC, *Tortola Valencia and Her Times*. Vantage Press, New York, 1985, p. 15.

<sup>28</sup> *El Noticiero Universal*, Barcelona, 6-VII-1957.

<sup>29</sup> Máximo DÍAZ QUIJANO, [s.f.]: «debut en el Romea, Teatrillo con chabacanerías de programas tan atractivos como heterogéneos [...] las más refulgentes estrellas de entonces: Pastora Imperio, Anafia Molina, La Fornarina, Antonia Mercé, La Argentinita, actuaban en el forllo de la empresa...tras Luis Esteso con el que se refán las tripas bajaba el telón y esperaban...unos martillazos y se transformaba el tablado en templo» (Archivo *The Hispanic Society of New York*).

<sup>30</sup> *The Sketch* --Suplement--, Londres 6-III-1912: «Señorita Valencia, who is a native of Seville, gave twenty special performances there in Madrid, and in Barcelona, inmediately before coming to London and by Royal Command danced before the Queen of Spain last month. At the Palace she is seen in the 'Dance of the Incense', which has been likened to an animated Egyptian fireze, and in 'Une Danse Arabe', described as 'a creation characterised by frenzy and passion'».

<sup>31</sup> Federico García Sanchiz, *Letras*. V-1943, Madrid.

## Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España

mayoritariamente masculino y acostumbrado a espectáculos de carácter más frívolo. El grupo que más la valora es el de los literatos y artistas junto con el de las mujeres. De hecho sus interpretaciones se consideran por parte de cierta crítica como demasiado intelectuales para ser comprendidas fácilmente<sup>32</sup>. A la vez su danza se percibe como arte de las actitudes, femenino y de «pasión», motivo por el que «lo paladean con más predilección las mujeres»<sup>33</sup>. Se producía así un nuevo diálogo cultural entre la escena femenina y la audiencia femenina que consumía su arte, un rasgo de renovación y modernidad ejemplificado a su vez en la crítica puesto que dos de las mujeres de esa intelectualidad le dedicaron su atención y valoraron muy positivamente su trabajo: Carmen de Burgos<sup>34</sup> y la Condesa de Pardo Bazán. Esta última ejemplifica la comprensión de las mujeres hacía el arte de Tórtola pues ya en 1912 intuye que el papel más adecuado para la bailarina sería el de Salomé, una coreografía que en 1918 será presentada por Tórtola en México con la música de Strauss<sup>35</sup>.

En 1915 lleva a cabo sus dos únicas películas. En Barcelona, bajo la dirección de Codina y con la productora Condal Films, trabajó como protagonista en *Pasión y Pacto de Lágrimas*. Compartió reparto con Armengol y Gerardo Peña<sup>36</sup>. Su opinión sobre el cine en la década de los cuarenta era positiva siempre que se concibiera como obra de arte, algo que criticaba con diplomacia en relación al cine español.

Voy muy poco al cine. Es el cine histórico y el documental el que más me interesa. Y me gusta el cine cuando es arte y me disgusta cuando es explotación comercial tratando de imitar. ¡Y es tan pocas veces arte!. [...] Por el arte todo, contra el arte nada!<sup>37</sup>.

Sus papeles en las dos películas españolas que interpretó eran una excusa para verla bailar pues de hecho giraban en torno a sus danzas:

<sup>32</sup> YAÑEZ SILVA, *El Diario Ilustrado*, Santiago de Chile, VIII-1916.

<sup>33</sup> Alfonso BROQUA, *El Siglo*, Montevideo, 30-IV-1916.

<sup>34</sup> Carmen DE BURGOS, Madrid 1912: «Tórtola Valencia ha revelado en España con insistencia y con fruto el espíritu de las danzas antiguas. Un nuevo rito muy humano y muy religioso ha sido implantado por ella» (Archivo *The Hispanic Society of New York*).

<sup>35</sup> Pardo Bazán, Madrid 1912: Tórtola Valencia... en una bailarina personificó el Oriente, la seducción perversa de la mujer que ondula. Al ritmo de sus ondulaciones y serpenteos cayó la cabeza de Yokonan. En Tórtola Valencia parece renacer Salomé, que es uno de los ideales estéticos de nuestros tiempos (Archivo *The Hispanic Society of New York*).

<sup>36</sup> Gaspar TATO CUMMING, *Primer Plano*, 18-VII-1943; Antonio CABERE, *Primer Plano*, 14-IX-1962. Los estrenos de las películas fueron en Madrid en el Teatro de la Zarzuela y en Barcelona en el Royalty.

<sup>37</sup> Gaspar TATO CUMMING, *Primer Plano*, 18 Julio 1943.

Por los títulos ya puede usted figurarse lo que tuve que llorar. La trama muy al gusto de la época, romántica y folletinesca (en una de ellas me raptaban) se desarrollaba para terminar en mis bailes<sup>38</sup>.

Uno de los aciertos fue que ambas películas se presentaban con su adaptación musical, lo que beneficiaba sobre todo a las danzas ejecutadas por Tórtola. Se trataba de bailables acompañados por un piano o el sexteto del cine. La productora exhibió la película en las principales ciudades donde actuaba la artista, quizá con cierto abuso y perjuicio para los intereses económicos de la representación en vivo, como así denunció la propia bailarina. Además de *Pasión y Pacto de Lágrimas*, también filmó en Francia alguna de sus danzas:

Donde conseguí un gran éxito económico fue en Francia con la filmación de mis danzas «La Maja « de ambiente goyesco; «Danza Árabe» del genial Tchaikovsky (que por cierto fue la última danza que interpreté al despedirme en Guayaquil) y «La Serpiente», de Leo Delibes, que es la danza de las sacerdotisas de Nag-Natha Krishma, diosa de las serpientes<sup>39</sup>.

La fuerza de la imagen fílmica de esta última obra radica en la concepción plástica de la propia coreografía, la cual viene justificada en la historia que Tórtola tomó como base para la recreación en escena, algo habitual en sus trabajos:

El ambiente de esta danza es eminentemente cinematográfico, plástico. En la India durante la época de las grandes plagas de serpientes que causan en todas partes grandes perjuicios los sacerdotes del Templo Sagrado presentan en las plazas públicas a sus sacerdotisas que ejecutan ante el pueblo sus ritos ante la gente arrodillada y en plegaria. ¡Un maravilloso espectáculo de color! ¡Ah, si entonces hubiera existido el cine en colores!<sup>40</sup>.

Posteriormente su carrera cinematográfica no siguió adelante a pesar de las proposiciones que se le hicieron desde Estados Unidos, las razones parecen que residen en la dificultad de compatibilizar sus actuaciones en vivo con el mundo del cine

En nueva York y allá por 1917, la «Metro» me hizo proposiciones que no me interesaron por truncar mi gira a Méjico y América Central. Pero por toda América, ¡mi inolvidable América! rodaron mis dos películas españolas; allí los públicos que me idolatraban llenaron los cines para verme interpretar como actriz<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Ibid.

## Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España

En 1916 inicia su primera gira a América que durará hasta 1919, actuando en Argentina, Uruguay, Chile, Perú, Cuba, Nueva York y México. De vuelta a España apenas modifica su repertorio pero sus actuaciones se despliegan por muchos teatros de la Península entre ellos, La Coruña, Vigo, El Ferrol, Santiago de Compostela, Palma de Mallorca y Barcelona. En esta ciudad, además, inaugura una exposición de sus cuadros en Galerías Layetanas. Más tarde baila en Cartagena, Valencia y Santander. Estimulada por los anteriores éxitos conseguidos en el mundo hispano hará dos giras más por América en etapas sucesivas, pero intercalando un periodo en España. En 1927 se la puede seguir en sus actuaciones por Madrid, Reus, Tarragona, Zaragoza o Huesca. Sus dos etapas en América se extienden desde 1921 a 1925 y desde 1928 a 1930, actuando en ciudades de Argentina, Brasil, Chile, Perú, Costa Rica, Venezuela, Puerto Rico, Cuba, México, Guatemala, El Salvador, Honduras, Colombia, Nicaragua, Panamá, Uruguay, Bolivia y Ecuador. En Guayaquil tendrá lugar su última actuación, abandonando definitivamente la escena y volviendo a España en 1930 para retirarse a vivir en Barcelona donde residirá con su hija adoptiva y sin apenas protagonismo en la vida social, rodeada de un ambiente pintoresco y exótico y manteniendo a través del contacto epistolar el recuerdo de su pasado artístico. En 1964 se inauguró en el Museo de Arte Escénico de Barcelona una sala dedicada a ella, en donde se depositó su legado material<sup>42</sup>.

### *Contenido*

Tórtola comentaba lo que la danza significaba para ella en una entrevista fechada en torno a 1917. En su descripción se dan algunos de los elementos comunes a las sensibilidades de principios de siglo. Actitudes que encontraron su camino también dentro de la estética expresionista y de la Nueva Danza al enfatizar la percepción personal de la realidad creando obras de arte individuales y formas personales de expresión. La búsqueda de la comunicación directa del yo como expresión de la esencia del sujeto se formula en Tórtola dentro del esquema teórico de la danza natural, que en definitiva inhibe el plano racional del yo consciente en beneficio de la intuición a un nivel prelógico:

Jamás debiera encerrarse la danza dentro de un tema preciso y definido. Hay un estilo natural que no es producto de la ciencia, ni de la reflexión, sino de la espontaneidad; que brota desafiando todas las reglas, todos los convencionalismos. La danza natural consiste en aquellos movimientos puramente poéticos, que se manifiestan espontáneamente<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Carta de Manuel Jofré a Carlos Toledo, Barcelona-New York 1964.

<sup>43</sup> Francisco GRANDARA, *Revista Universal de Nueva York*, «El Arte de Tórtola Valencia», (s.f.).

También en la Nueva Danza los contenidos de los trabajos de sus coreógrafos carecen de un denominador común ya que vienen prefigurados por la experiencia personal y visión del mundo de cada bailarín. El repertorio de Tórtola tiene ya en sí mismo un carácter ecléctico, producto sin duda de las diversas experiencias adquiridas en el mundo de las variedades y de las estéticas que dominaban la escena en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. En esencia Tórtola vio la danza como la expresión del paisaje interior de su propia alma expresado a través de los movimientos de su cuerpo. Y en esa búsqueda de sí misma las danzas se presentan como una metáfora más del misterio de su espíritu. Ella misma decía que «sus danzas eran el reflejo del alma y como los estados del alma variaban sus danzas debían también variar»<sup>44</sup>.

El interés por la expresión de su alma apunta hacia otro de los elementos del contenido: el misticismo. Es decir, el deseo de conectar con lo más alto o con un ser superior. Un elemento también presente en la vertiente expresionista de la Nueva Danza, donde el poder místico en la creatividad se produce cuando el bailarín define la danza como original y natural, dictada por el alma que fluye desde el origen divino<sup>45</sup>. Muchos de los trabajos de Tórtola incorporan elementos de misticismo en el contenido, así es tanto en aquellos que tienen que ver con la exploración de la noción de la muerte, como en la *Marcha Fúnebre* (Chopin) y *La muerte de Ase* (Grieg), o en aquellos que abordan ideas religiosas y míticas como en *La Danza del Incienso* (Buccalosi). Ella habló frecuentemente de estos elementos ceremoniales a la hora de justificar sus fuentes creativas y también se orientan en estos términos las críticas y alabanzas de los poetas que la admiraron, cuya exaltación modernista repite insistentemente las referencias a la divinidad<sup>46</sup>. Su capacidad comunicativa radica en su fuerte personalidad y poder interpretativo.

De forma más específica el contenido de sus danzas presenta dos facetas diferentes. La primera se manifiesta poco exigente desde el punto de vista formal, desenvolviéndose dentro de la danza clásica y de la danza española, ámbitos en los

<sup>44</sup> Carlos MURIAS «La magicienne aux yeux d'abîme», *Danser*, Paris, n°103, IX-1992, p. 26.

<sup>45</sup> Dianne S. HOWE, *Individuality and Expression. The Aesthetic of the New German Dance, 1908-1936*. Peter Lang, New York, 2001, p. 18.

<sup>46</sup> Delfín VILLÁN GIL, Barcelona 1915: «Porque es tu danza exótica, inmortal/como quieras que sea su destino,/tu haces realidad de lo divino/ y divinizas todo lo carnal»; Ramón de VALLE INCLÁN, Madrid 1912: «...es toda llena de profundos ecos,/anuncian sus corales y sus flecos,/un ensueño oriental de lo divino»; Tomás BORRÁS, Madrid 1913: «Las danzas de Tórtola Valencia, únicas y excepcionales, además de tener un marcado sentido educativo, son una fiesta espiritual»; Bartolomé SOLER, Santiago de Chile 1930: «Tórtola Valencia... mi alma doble sus rodillas bajo las naves de un Teatro que convertiste en Templo, donde tu cuerpo, tu espíritu, se irguió en un signo de grandeza idealizada»; Vicente MARTINEZ CUITIÑO, Buenos Aires 1929:» Tórtola Valencia es la danza iluminada» (Archivo *The Hispanic Society of New York*).

## Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España

que Tórtola se expresa con elegancia, clara intuición y dignidad pero sin unos conocimientos y posibilidades técnicas que avanzado los años le permitan compararse con figuras especializadas, a pesar de que sus contemporáneos la situaban por encima de las intérpretes más importantes<sup>47</sup>. No poseía una técnica de ballet clásico como si la tuvieron otras coreógrafas del momento que también se aventuraron por este camino de temprana modernidad. Pero coincidía con ellas en los objetivos que les llevaba a querer ampliar la perspectiva que el ballet no podía cumplir, en este caso quería reflejar desde su época y su experiencia la herencia del pasado histórico.

Aunque ella habla de más de 100 danzas distintas en su repertorio hemos registrado sólo 42 motivos, es posible que alguna de ellas sean repeticiones de las mismas coreografías y música pero con títulos diferentes. Dentro de sus números clásicos estarían *La Muerte del Cisne* (Saint Saëns), *Vals de las Mariposas* (Chopin), *Vals Gainsborough* (Chopin), *Canción de Primavera* (Mendelsonhn), *La danza de la rosa* (Chopin) o el *Danubio Azul* (Strauss), interpretación muy alejada sin duda del mundo de la Wiesenthal, la cual por esa época coreografiaba el mismo vals de una forma muy personal y libre pero con el fuerte apoyo de la técnica clásica y simbolizando el nacionalismo a través de la más característica danza vienesa<sup>48</sup>.

Si bien es cierto que las propias bailarinas nacionales estaban imbuidas de un orgullo español que presentaba el origen territorial como garantía de autenticidad, ya en el siglo XIX se habían producido acertadas integraciones del elemento español en artistas internacionales. Esta actitud estaba en el caso de Tórtola más en la línea de una Antonia Mercé que de la Argentinita, es decir buscando la estilización de los rasgos nacionales y contribuyendo con ello a crear la danza teatral. Este nacionalismo puede también ser visto en la música utilizada aunque en este caso únicamente para una parte muy específica de su repertorio: *La Maja* (Aroca- Albéniz), *La Tirana* (Granados), *La gitana* (Granados), *El Capricho Árabe* (Tárrega), *Danza Mora* (Chapí), *Alma de Dios* (Serrano). Pero al igual que ocurre con el nacionalismo alemán de los coreógrafos de la Nueva Danza el sentido de nacionalismo español de Tórtola se amplía en su música y coreografías. Su cosmopolitismo contrasta

---

<sup>47</sup> Carlos FORTUNY, «El eclipse de Tórtola Valencia», Madrid, 2-IV-1932; «Tórtola Valencia constituye con Isadora Duncan y Ana Paulowa, el gran trío de danzarinas cuya estética y prestigio adquieren la máxima intensidad universal en los principios de siglo [...] no sólo interpretaba la música clásica con arreglo a una inspiración genial e inconfundible, sino que fue la única de ellas apta para esas versiones españolísimas que marcaron el rumbo de Antonia Mercé».

<sup>48</sup> *El Tiempo*, «Un gran suceso histórico». Lima, 6 de Diciembre, 1916.: La crítica percibe también el *Danubio Azul* de Tórtola dentro de connotaciones nacionalistas, pero en este caso y dada la españolidad de la intérprete como parte de su repertorio universal: «Y luego el vals Danubio Azul de Strauss, llevó a la escena el ritmo, la melodía y la vibración de otras razas y de otros espíritus».



con el panorama que español y «siempre manifestaba que había encontrado el teatro lleno de lentejuelas y madroños y que lo había desterrado»<sup>49</sup>.

En dos ocasiones recurre incluso a temas de carácter autóctono musicalmente por ejemplo en la *Danza arcaica guerrera del Perú* cuya música fue realizada por Andrés Izquierdo y Nicolás Escalante específicamente para esa danza que le inspiró a Tórtola una leyenda inca en uno de sus viajes a Lima. Su éxito fue incluso reconocido por las autoridades civiles de aquel país. Probablemente ocurre lo mismo con *Tehuana* (Pablo Santos), inspirada esta última en un baile de Tehuantepec, una idea adquirida durante su gira a México en la que cuida también la indumentaria y a juicio de la crítica el movimiento del baile de origen<sup>50</sup>. De cualquier forma lo que ella en realidad quiere proyectar no es la danza folklórica de esas culturas sino un significado más abstracto que refleje una concreción de la humanidad, una sensibilidad presente también en la Nueva Danza. De hecho el contenido de estas piezas y de las del repertorio español no descansa principalmente en los típicos movimientos asociados con las danzas populares del pueblo sino que elige una comprensión de lo que esas danzas contienen.

En la música predomina el repertorio clásico-romántico incluso para sus obras orientalizantes, prueba de ellos son *La gitana de los pies desnudos* (Saint-Saëns), *La Bacanal* (Rubinstein), *El Ave negra* (Rubinstein), *Danza árabe* (Tchaikovsky), *Danza griega* (Chopin) *La serpiente* (Delibes). Trabaja también otros temas con música de Beethoven (*Claro de luna*), Chopin (*Nocturno II*) Paderewsky (*Minuetto*), Schubert (*Momento Musical*), o Grieg del cual utiliza fragmentos de la *Suite de Peer Gynt* para una de sus danzas de mayor fuerza plástica y dramática, *La Muerte de Aase*.

## Forma y Proceso

Apoyándonos en las críticas de danza, artículos monográficos, fotografías, entrevistas de prensa, notas al programa, poemas dedicados, dibujos y pinturas sobre la bailarina, podemos deducir que sus movimientos se desplegaban en un ámbito que en función del repertorio se desenvolvían desde el esfuerzo vigoroso e incluso violento a la languidez sensual, pero dominando siempre la plasticidad<sup>51</sup>. Destacaba el

<sup>49</sup>J. Andrés VAZQUEZ, *Revista*, Barcelona, «Tórtola y su paraíso artificial», 24-II-1955.

<sup>50</sup>Monográfico [s.f.] *Tórtola Valencia* «Los motivos de Tórtola Valencia» (Archivo *The Hispanic Society of New York*).

<sup>51</sup>En el análisis del estilo personal de Tórtola, Garland también enfatiza el esfuerzo como una de las características de su movimiento. Cfr. Iris Garland, «How did She Dance? Capturing the Essence of Personal Style in Early Modern Dance» en *The Art of the Moment: Looking at Dance performance from inside and out* en «Proceedings, 31 Annual Conference Congress on research in Dance, Columbus, Ohio, 12-15 November 1998, pg. 69.

## Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España

movimiento de los brazos y manos, las torsiones rápidas y la agilidad en las figuraciones. Todo ello unido a un perfil escultórico capaz de traducir el silencio en poses estáticas mantenidas por una presencia física capaz de llenar el espacio con muy pocos elementos, una puesta en escena sencilla pero de buen gusto que especifica con los colores de la luz el número a interpretar (verde, roja, azul), un rico y ornamental vestuario elaborado por ella misma y unas evoluciones de sus pies desnudos a excepción de algunas danzas del repertorio español.

La pasión y fuerza dramática que comunicaba trascendía el propio contenido narrativo de los motivos iniciales, apoyándose mínimamente en la pantomima y acudiendo tanto a gestos de carácter abstracto como a la expresividad de su fisonomía de la que sus contemporáneos destacan sobre todo los ojos y la boca<sup>52</sup>. La ligereza y encadenamiento de las figuraciones sugería la resolución de la cuestión del movimiento perpetuo ayudada por el completo control de cada uno de sus músculos, los cuales nunca se movían innecesariamente, sin ritmo o carentes de armonía<sup>53</sup>.

Tórtola se basó en las representaciones artísticas de la antigüedad para recrear sus danzas orientales pero no hizo una auténtica reconstrucción, a pesar de que algunos contemporáneos las asimilaron como tales<sup>54</sup> y destacaron el rigor y la novedad de sus actuaciones atribuyéndole incluso «cualidades científicas» a su estudio histórico<sup>55</sup>. En la serie de fotografías realizadas sobre la *Danza del Incienso* podemos apreciar algunas de las características de sus coreografías históricas. Están marcadas por la simetría y frecuentes repeticiones de un vocabulario limitado de movimiento angulares, geométricos y calculados, que a través de su intensidad permiten nuevas posibilidades para la expresión corporal. Esta rigidez y reconstrucción intelectual es advertida de modo ambivalente por la crítica :

---

<sup>52</sup> Prueba de ello son entre otros los poemas de: Pedro Drouet, Guayaquil, 1921; Gustavo Sanchez-Galarraga, Cuba, s.f.; Juan B. Delgado, México, 1918; Augusto Arias R., 1922, Quito. Referencias ampliables a los 123 poemas que Tórtola comenta que le dedicaron (entrevista, Madrid 1951) y de los que nosotros hemos recogido medio centenar de la colección de Carlos Toledo, mecanografiados o escritos a mano por ella misma (Archivo *The Hispanic Society of New York*).

<sup>53</sup> *The Star and Herald*, 24-VIII- 1922 Panama.

<sup>54</sup> Máximo DÍAZ QUIJANO [s.f.]: Asegura que cuando años más tarde vieron en escena a la bailarina indostánica Nyota Inyoka comprobaron «que en sus danzas nativas era todo exacto a lo que nos había anticipado Tórtola. Los mismos pasos, iguales músicas, idéntico atuendo» (Archivo *The Hispanic Society of New York*).

<sup>55</sup> «Tórtola L'incomparable», Biarritz 23 IX 1926: «Tórtola c'est une artiste scientifique, qui avec les mouvements de son corps et les expressions de sa physionomie montre les intentions et les idées de ses danses»; Jesús CARDEÑOSA, *Revista de Asociación Vitofílica Española*. Año VI, Marzo y abril 1954:

«Su asombroso poder de asimilación la hacía aparecer distinta en cada danza, y en una escala maravillosa desde lo humano a lo divino» (Archivo *The Hispanic Society of New York*).

Unos dicen que su arte está limitado a tres características: el hieratismo, la lujuria y el dolor [...] es brusca en sus movimientos, carece de flexibilidad y algunos aseguran que propiamente no es una bailarina sino una historiadora gráfica de la coreografía del antiguo Oriente<sup>56</sup>.

El nivel de su arte es tan alto que no puede cometer fallo ninguno. De hecho, parece una combinación entre estudio artístico e intelectual, junto con un fuego físico magnífico<sup>57</sup>.

Ocasionalmente utiliza posturas que recuerdan a Oriente, por ejemplo la figura bidimensional en su *Danza del Incienso*, o la simetría angular de su brazos en *La bayadera*. Pero la mayoría de las veces lo destacado de las formas espaciales venía diseñado bien por la manipulación de su vestuario; bien porque eran emocionalmente evocadoras gracias a las puestas en es escena, como ocurre en *La Serpiente*, en cuyo inicio únicamente se ven bajo una luz verde dos manos ensortijadas agarradas a la cortina de la caja teatral que simulan las cabezas de una serpiente; o bien por las estudiadas «poses», una palabra muy de la época que refuerza la intencionalidad plástica de Tórtola. Ya en ese momento Carmen de Burgos compara sus actuaciones en vivo con las miles de fotografías de la bailarina y destaca que ésta tiene una gran cuidado en escoger, entre toda su multiforme variedad, los movimientos, el ritmo y el gesto más expresivos. Es decir la actitud central más representativa que merezca ser fijada, la «pose» como clave de la evolución del movimiento<sup>58</sup>. Esto es lógico si tenemos en cuenta que la imagen fotográfica aún cuando pueda considerarse como el final limitador de la evolución coreográfica, en realidad no es más que el cierre del ciclo cuyo origen está también en la imagen fija. Así, el proceso creativo de carácter autodidacta que preside las obras que Tórtola más valora, parte de las actitudes de las figuras que ve en el Museo Kensington de Londres con sus:

policromas lápidas de la alta antigüedad asiática, en los papiros, o en los relieves; y sacando ella misma croquis de esas posturas, y relacionándolas, reconstruye en su imaginación de artista lo que debieron ser los bailes sagrados de aquellos tan antiguos ritos litúrgicos<sup>59</sup>.

El segundo paso en la invención espacial lo resuelve por la vía de la improvisación. Tórtola comparte con otras tendencias del momento, como las representadas

<sup>56</sup> Manuel A. ROMERO, *El Universal de Méjico*, «El arte misterioso y evocador de Tórtola Valencia», 16-I-1915.

<sup>57</sup> *The Herald*, «Spanish Dancer a Revelation of Her Native Art», New York 16-XI-1917.

<sup>58</sup> *La Esfera*, «Los retratos de Tórtola», 6-IV-1918.

<sup>59</sup> Pompeyo GENER, *Bohemia, Revista de Juventud*, Las danzas de Tórtola Valencia», 3 abril 1915, p. 72.

## Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España

en la Nueva Danza, la conducción no intelectual del movimiento y la cualidad del libre fluir de la improvisación. En este caso la presencia de la música es fundamental, ya que sus movimientos se relacionan íntimamente con la melodía y el ritmo como se muestra en las críticas que hablan de la «plástica de la música», de «la cadencia rimada con movimientos», o de su capacidad «vibrante a los acorde melódicos de la música como una sensitiva»<sup>60</sup>. Baila en la música más que con la música, dentro del concepto próximo a la danza libre, al igual que lo pudiera entender Ruth St. Denis:

Más que bailarina, a nuestro modo de ver, es una gran intérprete de motivos musicales. Las notas llegando a su alma de artista tradúcese en gestos, en actitudes, en contorsiones<sup>61</sup>.

Esto es evidente en su relación con la improvisación, sobre todo en el momento inicial de la creación. En vez de planificar conscientemente una coreografía, se deja llevar, aparecer y formar ella misma, pero contando siempre con la música. Más allá de ser coreógrafa o intérprete en el sentido material, participa de ese sentir de la danza moderna en la que el artista se siente *medium*, el canal del significado de su danza. Sin perder el control del movimiento comparte la actitud de aquellos bailarines que crearon una cualidad tipo trance en sus interpretaciones, es decir la ilusión de desmaterialización dentro del contenido de sus danzas, que Tórtola esencializa al transmitir la generalización de los estados anímicos:

El baile propiamente tal, es para ella lo secundario y buena prueba que ni sus pasos, ni sus vueltas están sujetas a regla alguna, es decir, sí a una sola, a la que su talento le dicta. Y por eso no es de extrañar que todas sus danzas tengan un momento de analogía<sup>62</sup>.

Recapitulando el proceso, vemos que el trabajo de danza nace desde el concepto de la reproducción de la escena de danzas hieráticas para «resucitarlas» por vía de la improvisación y obtener el simbolismo necesario. En un tercer momento esa improvisación preconsciente se configura claramente y se fija en escena a través del estudio, pudiendo ser entendido por la audiencia a un nivel intuitivo mas que intelectual.

los progresos que su arte desarrolla se realizan siempre por aquella espontánea intuición innata en el ser privilegiado, que más que laborar con genialidad más o menos manifiesta, hácele su imaginación capaz para crear, sugerir, divinizar<sup>63</sup>.

<sup>60</sup> Monográfico *Tórtola Valencia*, «La Tonadilla y la danza» extracto del libro del mismo título publicado en 1915 (Archivo *The Hispanic Society of New York*).

<sup>61</sup> *La Prensa*, Buenos Aires, IV-1916.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> J. VIVES Y BORRELL, *Bohemia, Revista de Juventud*, «Instinto y pasión», 3IV- 1915. p. 76.

Así el fluir improvisatorio no se pierde en la recepción aunque se modula siempre a través del equilibrio, una característica que se repite en sus obras:

Había en ella un continuo sentido de la improvisación y una seguridad para hallar siempre entre cientos, el detalle justo, preciso, al servicio siempre de una fantasía desatada<sup>64</sup>.

La propia base improvisatoria de su técnica dificulta la capacidad de transmisión de su estilo, pero ese obstáculo que otros coreógrafos de la Nueva Danza también padecieron fue solventado cuando hubo un claro interés en la transmisión y en el deseo de hacer escuela. Este no fue el caso de Tórtola que en una entrevista declaraba:

Yo no quiero formar muñecos. La verdadera artista nace y en su momento florece. Yo no tuve profesores. Mi arte nació en mí y sólo me limite a observar la naturaleza [...] no bailo como las demás porque es imposición de teatro convencional y artificiosa<sup>65</sup>.

La puesta en escena se basa en los números que ha ido conformando en su repertorio, agrupados por contenidos se suceden una serie de danzas de naturaleza episódica. Aún así las danzas podían ser arbitrariamente ordenadas e interpretadas en diferentes combinaciones u ordenes porque la secuencia no estaba causalmente relacionada. Un ejemplo que ilustres uno de sus recitales en un momento de madurez es su debut en Nueva York en 1917, en el que se incluyeron dos danzas españolas, tres clásicas y tres orientales: *La Maja*, (Albéniz) *La Danza de la gitana descalza* (Saint-Saëns), *La Danza de Anitra* (Grieg), *La Marcha Fúnebre* (Chopin), *La Danza de los gnomos* (Grieg), *La danza de la serpiente* (Delibes), *La Danza del incienso* (Buccalossi) y la *Danza Árabe* (Tchaikovsky). Su actuación fue acompañada musicalmente por la orquesta al completo del «Century Theatre», además en el intermedio actuó la «Blue and White Marimba Band» de Guatemala<sup>66</sup>. En un espectáculo que venía a durar unas dos horas la planificación en la expresión emocional buscaba el clímax, algo que la bailarina consigue colocando al final de cada una de las partes las danzas extremas. Por un lado dolor, sufrimiento, pena violenta en la *Marcha Fúnebre* que Tórtola dedica muy oportunamente a la muerte de Granados, el compositor español más reconocido en Nueva York. Su túnica verde cubre su cuerpo y cabeza completamente, contribuyendo a ese recogimiento interno. La crítica neoyorkina reconoce en sus pies desnudos y efecto plástico las evoluciones de Isadora Duncan. En el otro extremo la carga temperamental se vuelca

<sup>64</sup> Angel ZUÑIGA, *Revista*, 28-I-1950.

<sup>65</sup> Gaspar TATO CUMMING, *Dígame*, 27-X-1942.

<sup>66</sup> Notas al programa de mano del recital, New York 1917.

## Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España

con *La Danza árabe* en la que aparece vestida con unos pantalones que perfilan su contorno y que complementa más que con ropa con joyas que cubren su cuerpo. Aquí domina la sensualidad a través de movimientos mucho más fuertes, rápidos giros y acento bárbaro, con más carga improvisatoria que la danza de *La serpiente*<sup>67</sup>.

### Resumen

La figura de Tórtola Valencia se presenta como una personalidad renovadora en el panorama de la danza internacional cuyo legado aunque ha pasado desapercibido puede ser entendido como una contribución a la danza moderna, obteniendo sus mayores éxitos en el mundo hispano. Tórtola Valencia no intentaba reformar la danza como sí lo hizo Isadora Duncan. En vez de eso se concentró en desarrollar una danza derivada de sus sentimientos personales, ideas y experiencias espirituales sobre la antigüedad. Su repertorio de carácter ecléctico, abarca la danza española, la interpretación personal de lo clásico y la reconstrucción intuitiva de la danza histórica. En el primer caso contribuye a la popularización del estilo español en la línea de la danza teatral estilizada próxima a Antonia Mercé. Plásticamente es cercana a la concepción de «Danza Ornamental» de principios de siglo. Pero iba más allá al intentar universalizar la experiencia vital en sus danzas a través de lo que llamó «el estilo natural» y buscando en la historia el motivo inicial sobre el que trabajar a la vez que el pretexto de calidad para sus evoluciones. En este sentido comparte actitudes de fondo con la Nueva Danza desarrollada en el contexto alemán del primer tercio del siglo XX, tanto en aspectos de su proceso creativo y motivaciones como en el hecho de que no haya un estilo unificado o un vocabulario específico de pasos y movimientos para transmitir a posteriores generaciones.

### Summary

The figure of Tórtola Valencia is presented as an innovative personality in the world of international dance whose legacy, even though she has passed unnoticed, can be understood as a contribution to modern dance having obtained her greatest success in the Hispanic world. Tórtola Valencia didn't intend to reshape dance, as was the intention of Isadora Duncan. Instead of this, she focused on developing a

---

<sup>67</sup> *The Telegraph*, 16-XI-1917

dance stemming from her personal feelings, ideas, and spiritual experiences of Antiquity. Her repertoire of a varied nature encompasses Spanish dance, the personal interpretation of the classical style, and the clever rebuilding of historical dance. In the first case, she contributes to popularizing Spanish style along the lines of theatrical dance, similar to that of Antonia Mercé. Artistically present is the concept of the «Ornamental Dance» of the turn of the century. But she went even further in trying to make universal the vital experience of her dances through that which she called the «Natural Style», and searched in history for a starting force to work at the same time as the pretext of quality for her own creations. In this sense, she deeply shares characteristics with New Dance, of German origin developed during the first third of the twentieth century. She does so just as much in her own creative way as in her being motivated by the fact that there might not be a more unified style or particular vocabulary of steps and movements to pass on to future generations.

### *Bibliografía*

- BOLERO, «En casa de Tórtola», *Barcelona Teatral*, 19-VII-1945.  
 BROQUA, A., *El Siglo*, Montevideo, 30-IV-1916.  
 CABERE, A., *Primer Plano*, 14-IX-1962.  
 CAGIGAS, I., de las, «Intimidades de Tórtola», *Paraninfo*, Zaragoza 6-V-1915.  
 CASTRO, L., de, *Libertad*, Valladolid, 4-IV-1954.  
 CARDEÑOSA, J., *Revista de Asociación Vitofílica Española*. Año VI, III-IV-1954.  
 CASTEJÓN, D., «Los brazos de Tórtola» en *Paraninfo*, Zaragoza abril 1915.  
 CASTILLO, J. del, *Solidaridad Nacional*, 19-I-1951.  
 —, «Tórtola Valencia: toda una época desaparece», *Solidaridad Nacional*, 18-I-1951.  
*El Noticiero Universal*, Barcelona 6-VII-1957.  
*El Tiempo*, «Un gran suceso histórico», Lima, 6-XII-1916.  
 FONTBONA, F., «La llegenda d'una ballarina, Tórtola Valencia», folleto. conmemorativo realizado con los fondos del Museu de les Arts de 'Espectacle de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. [s.f.].  
 FORTUNY, C., «El eclipse de Tórtola Valencia», Madrid, 2-IV-1932.  
 GARCÍA SANCHIZ, F., *Letras*, V-1943.  
 GARLAND, I., «Early Modern Dance in Spain: Tórtola Valencia, Dancer of the Historical Intuition», *Dance Research Journal* 29/2 (Fall 1997).  
 —, «How did She Dance? Capturing the Essence of Personal Style in Early Modern Dance» en *The Art of the Moment: Looking at Dance performance from inside*

## Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España

- and out. «Proceedings, 31 Annual Conference Congress on research in Dance. Columbus, Ohio, 12-15 November 1998.
- , «Masquerade as exile: Tórtola Valencia, Dancer of the Belle Epoque», *Cairon*, nº 6, Madrid, 2000.
- GASCH, S., *El Noticiero Universal*, Barcelona, 6-IV-1967.
- GENER, P., *Bohemia, Revista de Juventud*, Las danzas de Tórtola Valencia», 3-IV-1915.
- GONZÁLEZ RUANO, C., *La memoria veranea*, Barcelona, 1960.
- GRANDARA, F., *Revista Universal de Nueva York*, «El Arte de Tórtola Valencia». [s.f.].
- HOWE, D. S., *Individuality and Expression. The Aesthetic of the New German Dance, 1908-1936.*, Peter Lang, New York, 2001.
- JACOB, «La danza» en *Bohemia*, 3-IV- 1915.
- La Esfera*, «Los retratos de Tórtola», 6-IV-1918.
- La Prensa*, Buenos Aires, IV-1916.
- MURIAS, Carlos, «La magicienne aux yeux d'abîme», *Danser*, Paris, nº 103, IX-1992.
- NUÑEZ Y DOMÍNGUEZ, R., *Cuarenta años de Teatro en México*, México, 1956.
- ROMERO, M., «El arte misterioso y evocador de Tórtola Valencia», *El Universal de Méjico*, 16-I-1915.
- SOLRAC, O., *Tortola Valencia and Her Times*. Vantage Press, New York, 1985
- TATO CUMMING, G., *Dígame*, Barcelona 27-X- 1942.
- , *Primer Plano*, 18-VII-1943.
- The Herald*, «Spanish Dancer a Revelation of Her Native Arte», New York 16-XI-1917.
- The Sketch* –Suplement–, Londres, 6-II-1912.
- The Star and Herald*, Panamá, 24-VIII- 1922.
- The Telegraph*, 16-XI- 1917.
- «Tortola L'incomparable», Biarritz 23- IX-1926.
- Tórtola Valencia* Monográfico «Los motivos de Tórtola Valencia», [s.f.].
- Tórtola Valencia*, Monográfico «La Tonadilla y la danza», [1915].
- «Tórtola Valencia», notas al program, New York, 1917.
- VAZQUEZ, J. A., *Revista*, «Tórtola y su paraiso artificial», Barcelona, 24-II-1955.
- , «Tórtola y su paraiso Artificial», *Revista*, 24-II-1955, Barcelona.
- VIVES Y BORRELL, J., *Bohemia*, «Instinto y pasión», 3-III-1915.
- YAÑEZ SILVA, *El Diario Ilustrado*, Santiago de Chile, VIII-1916.
- ZUÑIGA, A., *Teatro*, 28-I-1950.