

Valle-Inclán, *contemplateur*¹

Rosario MASCATO REY
Grupo “Cátedra Valle-Inclán”
Universidade de Santiago de Compostela

A principios del siglo XX, mientras el teatro burgués al uso —bien lírico o cómico— entra en una fase de decadencia que será objeto de múltiples análisis y tímidas tentativas de reforma en aras de una muy ansiada “reteatralización” (Rubio Jiménez 1993), los salones de *variétés* experimentan una fase de modernización e industrialización a nivel europeo. Los números de variedades son cada vez más un producto de ocio de gran éxito en toda España y el número de locales que ofrecen este tipo de espectáculo no deja de aumentar, siendo éste, tras la I Guerra Mundial, el país que más beneficios obtiene de la “frivolidad escénica” para un público fundamentalmente masculino (Serrano & Salaün 2006: 195). El cuplé es elevado al rango de producto cultural nacional accesible a todos los públicos, figurando sus intérpretes —Raquel Meller o Imperio Argentina—, entre las estrellas más admiradas del panorama social español (Serrano & Salaün 2006: 192). Y junto al cante, el baile adquiere también entidad propia como género artístico.

La danza, bien sea académica, española o alternativa, no tiene todavía en esas fechas carácter autónomo, sino que aparece siempre integrada en espectáculos escénicos de carácter mixto, bien teatrales —como la ópera o la zarzuela— bien dentro del género de las variedades. Sólo a mediados de los años diez, con el estreno de *El amor brujo*, de Manuel de Falla, “se consolida el ballet español como género escénico, se definen de manera teórica y práctica las cuatro formas de la danza española (folklore, flamenco, escuela bolera y danza estilizada)” (Amorós & Díez Borque 1999: 343). La posterior presencia en España de los Ballets Rusos, de Sergei Diaghilev, mostró a los coreógrafos la posibilidad de “utilizar elementos estilizados de nuestro folklore para crear un espectáculo coherente e innovador” (Amorós & Díez Borque 1999: 344).

¹ Este trabajo se enmarca en la labor del Proyecto de Investigación “La obra de Valle-Inclán: estudios y ediciones críticas”, que se desarrolla en la Universidad de Santiago de Compostela, subvencionado por la DGICYT y fondos FEDER.

En esta época, las grandes figuras españolas del baile son mujeres², cuyas creaciones coreográficas han sido escasamente estudiadas debido, entre otras cosas, a su carácter efímero. Entre ellas destacan Pastora Imperio, Antonia Mercé, “la Argentina” y Tórtola Valencia, quienes aunaron los pareceres de artistas, escritores e intelectuales de la época, respecto a su influencia en el desarrollo del baile como arte escénico, convirtiéndose además en las grandes innovadoras de la danza de su tiempo, precursoras de la danza moderna española, y pioneras en llevar el baile como espectáculo desde los salones de *variétés* al ámbito de los teatros (Amorós & Díez Borque 1999: 335-43). A ellas tres hacía referencia Valle-Inclán en el curso de una entrevista con el Caballero Audaz (1915), en la que afirmaba que acudía a sus espectáculos de variedades porque “el buen baile” le proporcionaba una profunda emoción estética (Dougherty 1983: 70).

Las dos primeras encarnan la renovación del baile folklórico español de principios de siglo y su difusión internacional; Tórtola Valencia es, por su parte, la representante española de la danza moderna, una bailarina de estética vanguardista que se sitúa a la par de artistas de renombre internacional como la estadounidense Isadora Duncan o a la rusa Anna Pavlova.

Pastora Imperio se convirtió en la musa del baile flamenco, especialmente tras el estreno de *El Amor Brujo*, que Falla escribió para ella (1915). Se caracterizó por sus innovaciones en cuanto a la técnica y el vestuario, así como por su deslumbrante belleza, que la llevó a convertirse en uno de los grandes mitos de la época tanto entre el público como entre los artistas e intelectuales fascinados por su magnética presencia sobre un escenario, por sus ojos verdes, por su físico de gitana³.

Antonia Mercé “la Argentina”, criticada por los más puristas del arte flamenco, ha llegado a ser comparada por su influencia sobre el arte coreográfico español con Manuel de Falla. Modernizó el repertorio folklórico popular español, sobre el que teorizó, proponiendo un baile reintegrado a las técnicas clásicas para recrearlo a la manera estilizada de los Ballets Rusos de Diaghilev (Amorós & Díez Borque 1999: 339). Creó dos compañías de Ballets Españoles, con las que dio a conocer el baile español

² Excepción hecha de algunos bailarines como la pareja artística de Antonia Mercé, Vicente Escudero, “figura impar, singularísima: defensor de un baile español estilizado, varonil, de gran fuerza plástica. Todavía en la posguerra polemizaba con el triunfante Antonio y formulaba decálogos de danza austera y rigurosa, al margen de la fácil bullanga” (Amorós 1991:143). Contrario al barroquismo en que decía se había instalado el flamenco, destaca su intento de incorporar a sus creaciones las innovaciones vanguardistas utilizadas por otras artes, como la pintura y la literatura.

³ Así la recuerda Ramón Pérez de Ayala: “Todo era furor y vértigo; pero, al propio tiempo, todo era acompasado y medido. Y había en el centro de aquella vorágine de movimiento un a modo de eje estático, apoyado en dos puntos de fascinación, en dos piedras preciosas, en dos enormes y encendidas esmeraldas: los ojos de la bailarina. Los ojos verdes captaban y fijaban la mirada del espectador. Entre niebla y mareo, como en éxtasis báquico, daba vueltas el orbe en redor de los ojos verdes” (*Las Máscaras*, tomo II. Madrid: Renacimiento, 1924: 164-5, en Amorós 1991: 139).

en Europa y América con coreografías sobre músicas de Albéniz, Oscar Esplá y Ernesto Halffter. (Amorós 1991: 141)⁴.

Frente a ellas (exaltación de lo propio), Carmen Tórtola Valencia era, en palabras de Emilia Pardo Bazán, “la personificación de Oriente y la reencarnación de Salomé” (*apud* Solrac 1982: 134). Para Valle-Inclán, como comentaba en la citada entrevista, era “Un gran placer artístico...”, porque ejemplificaba el buen baile en el que se aunaban, en su opinión, “la música, el color, la belleza, el movimiento, el arte, la línea...”, razón por la cual acudía siempre que podía —en ocasiones acompañado por amigos como Rivas Cherif— a ver sus coreografías (Dougherty 1983: 87).

La danza representaba para el escritor arousano el conjunto armonioso en que se daban cita los dos grandes caminos estéticos de que hablaba en sus *Ejercicios Espirituales*, de 1916: la vista y el oído. Y así mismo lo hizo constar en las páginas de su tratado estético:

Yo gusto de hacer clara distinción entre los dos sutiles caminos matemáticos por donde nos llegan las emociones estéticas: Todas las cosas bellas y mortales que nosotros creamos son para los ojos o son para los oídos, alternativamente. Su goce no pueden disfrutarlo los dos sentidos a la vez. En las creaciones del alfabeto, la luz es un medio para el conocimiento, pero la esencia que exprimen las letras es de la música. Solamente en el baile se juntan los sutiles caminos de la belleza, sonido y luz, en una suprema comprensión. La armonía del cuerpo perdura en la sucesión de movimientos por la unidad del ritmo. El baile es la más alta expresión estética, porque es la única que transporta a los ojos los números y las cesuras musicales. Los ojos y los oídos se juntan en un mismo goce, y el camino craso de los números musicales se sutaliza en el éter de la luz. En la luz está la purificación de todas las cosas. Los sonidos son más de la sustancia de las horas, más yuxtaposición de un instante con otro instante. Todo el sistema de las palabras es un sistema de larvas, de formas embrionarias, de matrices frías que guardan yerto el conocimiento de las ideas adquiridas bajo el ritmo del Sol (Valle-Inclán 1990: 104-5).

Como bien indica Serge Salaün, “Valle-Inclán representa sobre todo la exploración vertiginosa de la teatralidad y de la escena que las posibilidades materiales y técnicas (y sobre todo mentales) del teatro español de su época no permiten aprovechar... Como no deja de proclamarlo, el teatro es ante todo plasticidad” (*apud* Serrano & Salaün 2006: 210).

Por ello, al igual que hace con la pintura, Valle-Inclán observa y explora también la danza como elemento teatral cuyo carácter multidisciplinar permite transmitir juegos de sonidos, movimientos, luz, emociones, que, unidos a la voz y el gesto, abren un nuevo camino hacia esa renovación del lenguaje escénico tan ansiada por el escritor.

⁴ El poeta Paul Valéry la tomará como referencia para escribir su *Philosophie de la danse* (1936) (Amor y Vázquez 1987: 335).

Ese obsesivo anhelo por fundar un nuevo lenguaje artístico es un lugar común entre los escritores modernos. Robert P. Morgan (1986) señala cómo se generó a mediados del siglo XIX la idea de la conveniencia de una nueva expresión plurilingüe, más acorde con la nueva sensibilidad moderna, especialmente por lo que respecta a la vertiente estética. Ejemplo de ello fue, por esas fechas, la revolución del arte musical, que supuso un aumento del cromatismo, el énfasis en la disonancia y la explotación de elementos temáticos y emotivos en detrimento de la estructura. La música dejó de ser un elemento ornamental para convertirse en el eje de la composición.

Por lo que se refiere a esta búsqueda de una nueva expresividad en el ámbito de la literatura, la praxis textual de gran número de escritores modernos (especialmente entre los herederos de la estética simbolista) comenzó a fundamentarse en un concepto espectacular de la literatura concebida desde un punto de vista verbal, plástico y musical a un tiempo —sincrético y universal—, para lo que se proponen difuminar las fronteras genéricas y promover una renovación de la literatura, desde la plástica, la música, la danza, la fotografía o el cine, camino del texto interartístico.

Muchos son los intelectuales, escritores y artistas europeos del fin de siglo que observan en el baile la realización de ese anhelo por conseguir la “obra de arte total”, precisamente a causa de su caudal expresivo: Théophile Gautier, Charles Baudelaire, D’Annunzio, Théodore de Banville, José Martí, Oscar Wilde, W. B. Yeats, Rubén Darío, Rainer Maria Rilke o Ramón del Valle-Inclán son sólo algunos de los poetas que dedican composiciones al arte de la danza o que incluso teorizan sobre el mismo en ensayos y conferencias, como hicieron Valéry y Mallarmé (Amor y Vázquez 1971), quienes hallaron la escenificación de sus teorías sobre el baile personificadas en las figuras de bailarinas e intérpretes de la época: Isadora Duncan, Sarah Bernhardt, Loie Fuller, Madame Sadayakko o, entre las españolas, Raquel Meller, Carolina (La Bella) Otero o nuestra protagonista, Carmen Tórtola Valencia —en la cual Valle-Inclán pudo haber visto materializadas, como veremos, sus teorías estéticas—.

Nacida en Sevilla (1882), la Valencia —como a veces la denominaban— siempre manifestó gran interés por reescribir su biografía. Reinventarse de una manera exótica para el público la llevó a articular toda una leyenda acerca de su origen, según la cual era la hija ilegítima de un noble inglés y una gitana andaluza, aunando misterio, abolengo y orientalismo⁵.

Su formación y educación eran muy superiores a las habituales entre las mujeres de su tiempo: era una asidua lectora, que hablaba varios idiomas y tomaba su profesión, la danza —en la que era autodidacta— como una expresión artística a la que era necesario dedicar no horas de ensayo frente a un espejo, sino horas de estudio y documentación.

⁵ En realidad era hija de un catalán y una andaluza, quienes emigraron a México, no sin antes dejar a su hija al cuidado de una familia británica. Para todo lo referente a la biografía de la bailarina, remito al libro de Odelot Solrac (1982), que es hasta el momento la única monografía dedicada a estudiar la trayectoria artística y vital de la artista en el marco de su época.

Su primera actuación pública tuvo lugar en el Gaiety Theatre de Londres, en 1908 y ese mismo año fue invitada a participar en el German Wintergarten y el Folies Bergère de París, ciudad que la consagró, siendo pronto reconocida como “La Bella Valencia”.

Debutó en Madrid, en el Teatro Romea en diciembre de 1911, ante un público para el que sus atavíos y danza —muy intuitiva, un tanto esotérica y demasiado exótica— resultaron excesivamente complejos, teniendo en cuenta el habitual estilo del espectáculo a que estaba acostumbrado, por lo que fue rechazada incluso con improperios.

De inmediato, escritores, pintores y críticos le ofrecieron su respaldo. Y el día 15 de ese mismo mes, organizaron una actuación especial de Tórtola en el mismo Romea, patrocinada por el Círculo de Bellas Artes, el Ateneo y la Asociación de Escritores y Artistas, en la que la bailarina interpretó danzas con música de Tchaikovsky y Chopin, entre otros, con un enorme éxito (Garland 1999).

Probablemente fue entonces cuando Valle-Inclán tuvo ocasión de conocerla, y entre ellos se fraguó una cercana amistad, puesto que unos meses más tarde, en febrero de 1912, con motivo de un acto organizado por el escritor Jacinto Benavente en el Ateneo, Valle-Inclán apadrinaba con su presencia a Tórtola en su presentación en la solemne institución académica, un hecho que la prensa anunciaba como un gran evento:

Valle-Inclán, el prosista purísimo, disertará en la tribuna acerca de la danza, y Tórtola “ilustrará” con sus artísticos movimientos la charla del gran novelista. Del rey abajo, todos admirarán a la Valencia (*España Libre*, 12-02-1912: 3).

Aunque carecemos de las palabras que el escritor pronunció en dicho acto, no resulta difícil imaginar que lo que allí expuso no distaba mucho del fragmento publicado años más tarde como parte de *La Lámpara Maravillosa*, o incluso que dicha disertación sirviera como borrador para el texto publicado en 1916. Pero lo que nos interesa reseñar de este evento es la unión de dos mundos aparentemente tan distantes como los de las *variétés* y el más puro academicismo: Tórtola Valencia era enaltecida públicamente ya no como una simple bailarina, sino como coreógrafa, como creadora de arte.

Dicho reconocimiento fue ratificado un año más tarde, cuando la bailarina ofreció de nuevo en el Ateneo de Madrid una actuación completa y en solitario ante tan distinguido público, que contó con el beneplácito de asistentes y críticos por la tendencia que parecía mostrar la entidad a modernizar su actividad cultural compatibilizando música, danza, mímica, poesía, oratoria y didáctica (*La Tribuna*, 25-1-1913: 1).

Pintores como Ignacio Zuloaga, Anselmo Miguel Nieto, Anglada Camarasa o Romero de Torres, escritores como Jacinto Benavente, Pío Baroja, Rubén Darío, Pérez de Ayala o el propio Ramón del Valle-Inclán, entre muchos otros, confesaron su admiración por ella, arropándola en sus actuaciones u ofreciéndole homenajes y tes-

timonios de su lealtad, unos mediante sus dibujos, grabados y pinturas, otros con autógrafos que la artista recogió en un álbum al que puso por título “Los Poetas a Tórtola Valencia” (custodiado junto al resto de su legado por el Institut del Teatre de Barcelona). Entre ellos, figuran dos autógrafos de Valle-Inclán.

El primero de ellos es un poema —exhumado por Amor y Vázquez (1971)— en que el escritor arousano ofrece unas pinceladas sobre la artista. Lleva por título, “A Tórtola”, aunque posteriormente el escritor lo rescribiría bajo el epígrafe de “Rosa de Oriente”, para incluirlo en la primera versión de su poemario *El Pasajero (1920)*⁶. Se trata de una composición reveladora de este interés de Valle por la renovación de la expresión artística desde el mundo de la danza, así como de su admiración por la bailarina española:

A TÓRTOLA

Tiene al andar la gracia del felino,
Es toda llena de profundos ecos,
Anuncian sus corales y sus flecos
Un ensueño oriental de lo divino.

Los ojos negros, cálidos, astutos
Triste de ciencia antigua la sonrisa,
Y la falda de flores una brisa
De índicos y sagrados institutos.

Cortó su mano en un jardín de Oriente
La manzana del árbol prohibido,
Y enroscada a sus senos la serpiente

Decora la lujuria de un sentido
Sagrado. En la tiniebla transparente
De tus ojos, la luz pone un silbido.

La lectura de este soneto despierta múltiples ecos relacionados con la tradición simbolista: por un lado, está asociado con uno de los mitos de la literatura finisecular, el de Salomé, la mujer astuta, fatal, sibilina, cruel, hipnótica y mágica a un tiempo, que responde a la iconografía en que aparecía representada la artista, algunos de cuyos retratos y fotografías la reproducen bailando, en efecto, como una serpiente — nombre que también recibía una de sus danzas—; por otro, recupera los elementos claves de ese sincretismo artístico propio de la fusión de los sentidos: visualidad, movimiento, luz, sonido, musicalidad...

En cuanto al segundo de los autógrafos, se corresponde con la siguiente dedicatoria, en que el dramaturgo gallego sintetiza la imagen que Tórtola proyecta en cuanto perfecta fusión de culturas, de artes, de historias, de tradiciones:

⁶ Figura en el apartado denominado “Tentaciones”, una serie de prosopografías de mujer que representan la “rosa erótica” del poemario ofreciendo una galería de prototipos femeninos *fin-de-siècle*.

Tórtola Valencia es una armonía sublime, el más grande de los poemas vivos en todas las mitologías y religiones (*apud* Solrac 1982: 191).

Tórtola compartía con Valle-Inclán su rechazo de los convencionalismos, tanto en su vida personal como en el desarrollo de su arte, así como un gran interés por desarrollar una nueva y moderna estética, en la que aunar la imagen, el gesto y la melodía musical, al amparo de toda la tradición simbolista y clásica de la que se declara heredera.

Calificada por la crítica como “precursora del baile moderno” o “antropóloga de la danza”, como coreógrafa y bailarina se opuso a las técnicas codificadas por los bailarines clásicos y construyó su propio estilo, intuitivo y espontáneo. Al principio influenciada por Isadora Duncan, retomó el ideal griego de belleza y pasión inspirándose en la tragedia griega para su uso innovador del movimiento y el mimo, aunque su interés pronto se extendió al estudio de otras culturas y otras danzas, creando nuevos repertorios para la escena europea y latinoamericana en los que mostraba su fascinación por las civilizaciones consideradas exóticas en occidente, como la africana, la árabe y la india, que reflejaba incluso en su aspecto físico. Llegó a componer hasta 31 coreografías, con títulos tan sugerentes como *Danza africana*, *La danza de Anitra*, *Danza del incienso*, *Danza inca*, *La bacanal*, *Danza árabe* o *Danza chinesca*. Sólo dos de ellas, *La Maja* y *La Gitana*, tenían como base el baile español, y fueron incluidas en su repertorio porque resultaban exóticas en los escenarios europeos. Las restantes estaban compuestas sobre piezas de música clásica —del polaco Frederic Chopin al noruego Edvard Grieg, pasando por el francés Camille Saint-Saëns o el español Enrique Granados—, inspirándose para muchas de ellas en sus visitas a museos y galerías de arte⁷.

A esto se suma una concepción del baile como arte dominado por la intuición, al que se aproximaba siempre desde una realidad trágica, como confesaba a Carmen de Burgos:

bailo lo que tengo aquí dentro —añade golpeándose la frente—... una vez concebida la danza, todo lo demás es un impulso personal, la inspiración del momento. Conozco tanto la línea del cuerpo y las leyes que regulan las actitudes, que no tengo necesidad de componer las danzas (Burgos s.f.: 12-3)

Y añadía:

no siendo [*sic*] la alegría jamás; yo soy una trágica que baila... veo siempre la tragedia, una tragedia de leyenda, a veces cómica, grotesca, pero endiablada (Burgos s.f.: 14).

Desarrolló así unas coreografías en ocasiones demasiado sofisticadas para la época, que crearon diversidad de opiniones entre el público y los artistas e intelectuales del momento.

⁷ Ejemplo de ello es la “Tirana” que estrena en el Ateneo en 1913, recreada bajo la inspiración de las pinturas del norteamericano John Singer Sargent.

De las críticas de sus actuaciones se desprende, además, que resultó una figura de gran interés y controversia: mientras que para algunos de sus coetáneos se convirtió en un paradigma social y artístico de modernidad, fue también denostada por los sectores más rancios y conservadores de la sociedad española, que consideraban su erotismo un atentado contra la moral burguesa de la época⁸.

La prensa del momento llega a tipificarla en el papel de la “mujer vampiro”, asociada a todo tipo de perversiones sexuales, que incitaba a los hombres al “voyeurismo” y que era percibida como “una mujer independiente, autodeterminada, ambiciosa y desafiante ante las convenciones de dominación patriarcal” (Garland 1998: 112).

La defensa a ultranza de su libertad como mujer ha fomentado que hoy en día se la encuadre entre las precursoras del movimiento feminista en España, especialmente por sus posturas respecto a aspectos tan sensibles para la sociedad de inicios del siglo XX como la religión, la política o la sexualidad⁹.

Pero no sólo se trataba de su actitud, sino que también su aspecto físico —dentro y fuera del escenario— resultaba desafiante para la masculinidad imperante. Así la describe su contemporánea, periodista y escritora, Carmen de Burgos, “Colombine”, en una entrevista realizada con motivo de una de las estancias en España de bailarina:

la moda *Tórtola Valencia*, esa moda especial, estilizada, serpentosa, en la que tiene a la vez algo de icono indio, de fetiche egipcio y de muñeca del Japón, por lo exótico, lo inmovilizado de la línea; como si por un milagro extraño ella, que es toda movimiento, curvas y plástica, estuviese inmovilizada en todas y en cada una de sus actitudes... Así que al aparecer... se espera más bien a la taumaturga con manto de estrellas, la varilla y las serpientes (Burgos s.f.: 9-10).

Ella misma diseñaba los trajes con los que posteriormente iba a actuar, la mayor parte de ellos de inspiración oriental, exótica, y en los que aparecía —al igual que

⁸ Lily Litvak (1979: 159) señala: “Para la clase media, el sexo era un tema tenebroso e intocable... Era el deber de los médicos el atemorizar a quienes se desviasen de esas normas con amenazas de cáncer o muerte prematura. Respaldados por la Iglesia, establecieron un rígido código de comportamiento sexual que acarreaba represiones cuando se seguía o sentimientos de culpa cuando no se acataba. Las mujeres sufrían más que los hombres, y la histeria, la neurastenia, la clorosis, el complejo de ansiedad, eran afecciones comunes a la clase media... Las prostitutas tenían a su cargo el placer de los hombres de todas clases y condiciones... Una heterogénea fantasía sexual se desplegaba abierta o subterráneamente en cafés, fondas, posadas, restaurantes, burdeles, *music halls*. Las “damas del placer” deambulaban también por calles y avenidas armadas de un repertorio de frases de bienvenida o esperaban en establecimientos sórdidos o lujosamente decorados con los últimos bibelots del libertinismo; espejos sobre la cama, pinturas obscenas y libros pornográficos”.

⁹ *Tórtola's independence, both in her art and her life, was often perceived as a menace to the stability of traditional Spanish society. Like contemporaries such as Isadora Duncan, Virginia Woolf, and Sarah Bernhardt, Tórtola was a pioneer in advancing women's liberation. She made many unorthodox choices such as becoming a vegetarian... Although she was known to have taken lovers from the intellectuals of her time, she chose to remain single and lived many year of her life with another woman Angeles Magret Vila. We know very little about the dynamics of this relationship because Tórtola defended her right to privacy as much as her autonomy (Pérez & Ihrie 2002: 608).*

en su vida diaria— libre de todo encorsetamiento, en un momento en que España estaba todavía por recibir las influencias americanas respecto al largo de las faldas, el uso de pantalones, sombreros y accesorios, el corte de cabello o el cuidado y aseo corporal..., todos ellos elementos simbólicos que significaban una progresiva adquisición de libertad por parte de la mujer y una ampliación de sus roles en la sociedad española de principios de siglo (Serrano & Salaün 2006: 159 y ss).

Artista ecléctica, Tórtola llegó incluso a ser protagonista de dos películas: *Pasionaria* (1917) y *Pacto de Lágrimas* (1918) —ambas dirigidas por José María Cortina—. Aunque consciente de su papel transgresor, de vanguardia del arte coreográfico, continuó con sus actuaciones por Europa y América, que compaginaba con sus investigaciones para la composición de nuevas danzas, y de 1912 a 1914 con su labor de profesora de estética y coreógrafa en Alemania (Peypoch 1984: 11).

Permaneció sobre los escenarios hasta la edad de cuarenta y ocho años en que, consciente de que sus propuestas escénicas ya no respondían a las expectativas del público, decidió retirarse de los escenarios, instalándose en Barcelona, junto a su compañera de toda la vida, Ángeles Magret-Vilá, y falleció en Sarriá el 14 de febrero de 1955, tras sufrir un infarto.

En la última década su figura ha sido objeto de un proceso de canonización tanto por parte de las instituciones catalanas vinculadas a la conservación de su legado, como es el caso del Institut del Teatre de Barcelona (que ha incluso instituido un premio de Coreografía que lleva su nombre), como por parte de los investigadores artísticos y literarios, que han despertado el interés del público y la crítica actual tanto por su persona como por su arte.

Admirada y calumniada por igual, desde el punto de vista sociológico Tórtola Valencia es el paradigma de una época de transición, una artista que erigió su independencia ofreciendo al gran público una serie de figuraciones estéticas de “femme fatale” a través de su arte, exponiéndose como bailarina, como espectáculo, creando una aureola de leyenda y rumorología a su alrededor, y preservando, al tiempo, su intimidad, su vida personal, su biografía.

Desde el punto de vista estético, encarna uno de los elementos centrales del lenguaje de la modernidad: el sincretismo artístico entre la plástica y la música, eje de la teoría estética valleinclaniana, y una de las razones por la que el escritor sintió su concepción artística proyectada sobre la danza de la bailarina, cuya vida y trayectoria nos evoca la figura de la mujer moderna que Baudelaire definió en “*Peintre de la Vie Moderne*”, aquella

de qui dérivent les plaisirs les plus énervants et les douleurs le plus fécondantes, le femme... C'est plutôt une divinité, un astre, qui préside à toutes les conceptions du cerveau mâle; c'est un miroitement de toutes les grâces de la nature condensées dans un seul être; c'est l'objet de l'admiration et de la curiosité la plus vive que le tableau de la vie puisse offrir au contemplateur. C'est une espèce d'idole, stupide peut-être, mais éblouissante, enchanteresse, qui teint les destinées et les volontés suspendues à ses regards (Baudelaire 1998: 236).

Aquella que, tanto desde los paseos del boulevard, como desde los escenarios de *variétés* en que actuaba, cautivaba a quienes, como Valle-Inclán, la observaban con una profunda emoción estética.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMOR Y VÁZQUEZ, JOSÉ (1971): "Valle-Inclán y las musas: Terpsícore". En D. Kossoff & J. Amor y Vázquez (eds.), *Homenaje al profesor William L. Fichter*. Madrid: Castalia, 11-31.
- (1987): "Noticia de poetas en danza (o, de Valencia [Tórtola] a Valencia [Guillermo])". En *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica. XXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Madrid: Universidad Complutense, 331-8.
- AMORÓS, Andrés (1991): *Luces de Candilejas (1898-1939)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- AMORÓS, Andrés & José María Díez Borque (eds.) (1999): *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia.
- BAUDELAIRE, Charles (1998): *Au-delà du romantisme. Ecrits sur l'art*. Paris: Flammarion.
- BURGOS, Carmen de, "Colombine" (s. f.): *Confidencias de artistas*. Madrid: Sociedad Española de Librería.
- DOUGHERTY, Dru (1983): *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Espiral/Fundamentos.
- GARLAND, Iris (1998): "Tórtola Valencia and the Mexican Critics". Comunicación presentada en *Movement and Continents: The Meeting of Cultures in Dance History Conference*. Universidade Técnica de Lisboa.
- (1999): "Modernismo and the Dancer, Tórtola Valencia". *Corner Magazine. 2. Women Artists and Writers and the Avant-Garde* <<http://www.cornermag.org/corner02/page08.htm>>.
- LITVAK, Lily (1979): *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch.
- MORGAN, Robert P. (1986): "Secret Languages: The Roots of Musical Modernism". En M. Chefdor, R. Quiñones & A. Wachtel (eds.), *Modernism. Challenges and Perspectives*. Urbana / Chicago: University of Illinois Press.
- PEREZ, JANET & Maureen IHRIE (eds.) (2002): "Tórtola Valencia, Carmen", *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature*. Janet Westport: Greenwood Press, 608-10
- PEYPOCH, Irene (1984): *Carmen Tórtola Valencia*. Barcelona: Editions de Nou Art Thor.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1993): *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*. Murcia: Universidad de Murcia.
- SERRANO, Carlos & Serge SALAÜN (eds) (2006): *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*. Madrid: Marcial Pons.
- SOLRAC, Odelot (1982): *Tortola Valencia and Her Times*. New York: Vantage Press.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1990): *La Lámpara Maravillosa. Ejercicios espirituales*. Madrid: Espasa-Calpe.