

La danza en la prosa de Emilia Pardo Bazán: De la tradición a la modernidad

Ángeles Ezama Gil
 (UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA)
 aezama@unizar.es

(recibido xullo/2017, revisado outubro/2017)

RESUMEN: Este trabajo constituye un repaso a la presencia del arte de la danza en la prosa de Emilia Pardo Bazán, un arte que, a diferencia de otras, se transmite primordialmente a través de la mujer. Sus apreciaciones evidencian la sensibilidad de la autora en la percepción de la coreografía en todas sus variantes, de acuerdo con un criterio fundamentalmente estético pero también moral. Sus comentarios abarcan desde los bailes regionales hasta los novísimos ballets rusos y se explican en el marco del periodo de transición que el arte de la danza vive en las dos primeras décadas del siglo XX, en el que se afianzan algunas fórmulas que serán las que triunfen a partir de los años 30, como la danza española estilizada de La Argentina o la más cosmopolita de Tórtola Valencia. D^a Emilia se muestra atenta sobre todo a la danza española, con un fuerte componente oriental (particularmente explícito a través de la figura de Salomé) que se mantiene en sus manifestaciones más innovadoras, aunque no pierde de vista expresiones de la danza europea como el ballet romántico, los bailables de ópera o los bailes rusos de Diaghilev.

PALABRAS CLAVE: Baile. Muiñeira. Danza oriental. Ballets rusos. *Tórtola Valencia*. Loie Fuller. Pastora Imperio. Salomé.

ABSTRACT: This paper is about the art of dance in Emilia Pardo Bazan's writings, an art that, unlike the others, is transmitted primarily through the woman. The appreciations of the Galician writer demonstrate her sensitivity in the perception of the choreography in all their variants, in agreement with an aesthetic point of view, but also with a moral too. Their commentaries include from regional dances to the latest Russian ballets and they make sense in this period of transition for the art of the dance that embraces the first decades of the XXth century, like the stylised Spanish dance of *The Argentina* or the much more cosmopolitan of *Tórtola Valencia*. D^a Emilia mainly pays attention to the Spanish dance, with a strong Eastern component (often represented by Salomé) that stays in its more innovating forms, but she doesn't lose of sight the European patterns like the romantic ballet, the *bailables* of opera or the Russian dances of Diaghilev.

KEY WORDS: Dance. Muiñeira. Eastern Dance. Russian ballets. *Tórtola Valencia*. Loie Fuller. Pastora Imperio.

Algo se ha escrito sobre las artes en Emilia Pardo Bazán (Latorre 2002), pero nunca, que yo sepa, se ha reparado en la presencia reiterada, en su prosa, del arte de la danza, la coreografía (excepto parcialmente en Dupont 2012), que se expresa “en el ritmo del movimiento y en la plástica de las posturas” (Pardo Bazán 1915). Al respecto escribía la autora en una crónica de 27 de enero de 1911: “Yo no he escrito nunca descripciones de bailes ni de fiestas. Es muy arduo cultivar este género de literatura en que descollaron Mme. de Girardin, Pedro Antonio de Alarcón y aquel famoso *Asmodeo*” (“Crónica de Madrid. Los bailes de Palacio”, en Pardo Bazán 1999, I: 483). Y si sus crónicas sólo muy esporádicamente recalaban en la reseña de bailes mundanos (que son más bien una excusa para hablar sobre atuendos y relaciones sociales, y para dar pábulo a la *chismografía*; Ezama 2007) o de bailes de Carnaval (en los que interesa sobre todo el juego de apariencias con la máscara y la lección moral que de ello se deduce), hay muchas muestras de su interés por el arte del baile en su obra de ficción y en algunos de sus artículos de prensa.

En el cuento titulado “El baile del querubín” el narrador reflexiona sobre el sentido de este entretenimiento y resume *grosso modo* algunas de sus modalidades:

¡Bailar! En los años mozos, esta palabra tiene un sonido, un eco, un retintín especialísimo. Hay en ella prestigio singular, recóndito aleteo de esa esperanza compañera de la juventud, cuando presentimos la vida a modo de interesante novela y esperamos a la ventura como a *algo* positivo, que infaliblemente ha de realizarse cuando menos nos percatemos. Aparte del goce que encierra como ejercicio muscular, el chico adivina en el baile *otra cosa*: la representación simbólica del futuro drama amoroso, inseparable de la juventud.

Así es que bailábamos, si con total inocencia, con poderosa ilusión. Ya no envidiábamos a los estudiantes que, libres del yugo paterno, concurrían a los saraos zapateriles de los liceos; ni a los señoritos de levita y *bomba*¹, que en el Casino obsequiaban a las damiselas con azucarillos y bandejas de yemas acarameladas. También nosotros éramos gente, y nuestra *recepción* se la pasábamos por el hocico a cualquiera. ¡Allí sí que nos divertíamos!

¿Qué se bailaba? Todos los bailes que Dios crió. En la inmensa sala, económicamente alumbrada, porque aún no se había generalizado el petróleo, a los sones de un piano que era en puridad una matraca, aporreado por las primillas o las hermanas menores, agotábamos el menguado repertorio de la coreografía moderna –valeses, mazurcas, rigodones y galopes–, pasando después a los bailes anticuados –lanceros, virginia,

¹ “Sombrero de copa: bimba, *bomba*, canariera, chistera, gabina y castora” (Melitón González, “Lenguaje pintoresco”, *ABC*, 17 de junio de 1917, p. 30).

minué²– y a los regionales –jota, bolero, zapateado, riveirana, contrapás³–. Saltábamos como empujados por resortes internos; el sudor nos arrojaba de la frente a las mejillas; las carcajadas se mezclaban a los desacordes del piano; retemblaba el suelo; alzábame polvareda de la alfombra; y los colgantes de arañas y candelabros acompañaban nuestro brincoteo con suave y cristalino *tlin, tlin* (Pardo Bazán 1891: 12-14).

A las modalidades de la danza en la escritura pardobazániana voy a dedicar las páginas que siguen.

LOS BAILES TRADICIONALES GALLEGOS.

El baile regional gallego está representado en la obra literaria de D^a Emilia en la muiñeira y sus variantes, un baile de parejas en cuya génesis está la seducción de la mujer por el hombre; lo ilustra muy bien la riveirana escenificada en *El cisne de Vilamorta*:

Sentose la señora de Comba al piano, y tecléo varias cosillas ligeras, polkas y rigodones, para que bailasen las muchachas. Estas le pidieron a voces otra música:

–Nieves, ¡la muiñeira!

–¡La riveirana, por Dios!

–¡La sabe toda, Nieves?

² Lo de *coreografía moderna* hay que interpretarlo literalmente, ya que la juventud de los protagonistas se sitúa en el periodo romántico en el que *vals*, *mazurcas*, *rigodones* y *galopes* eran bailes de moda, v.gr. para el 20 de junio de 1838 se anuncia un gran baile de máscaras en la Fontana de Oro: “Se empezará el baile por el *vals*, *rigodón*, *mazurca*, *galop*, britano e italianas. Se admiten suscripciones” (*Diario de Avisos de Madrid*, 10 de junio de 1838, p. 4). “Sucedieron al minué en el favor de la gente joven: los *lanceros*, ingleses; el *rigodón*, francés; el *vals*, suizo; la polka, de Polonia; la *mazurka*, variante de ésta y de la misma procedencia; el *scottish*, escocés; el cotillón y la cuadrilla, ambos franceses, y, por último, la habanera” (Enrique Contreras y Camargo, “El minué”, *La Ilustración Española y Americana* marzo de 1900, p. 162). El minué, v.gr. es un baile dieciochesco, considerado anticuado a finales del siglo XIX: “El minué, que constituyó la delicia de nuestros mayores, había caído en desuso y no se bailaba en los salones aristocráticos, de que fue en otra época dueño absoluto. El severo y majestuoso movimiento de las figuras, las ceremoniosas reverencias que formaban el encanto de la juventud del pasado siglo, parecieron ridículos a la de los últimos años de éste, y el baile desapareció con toda su corte de finezas, atildamientos y gazmoñerías para dejar el sitio a las danzas voluptuosas que encienden la sangre y exaltan el espíritu” (Ibíd.: 158).

³ La *jota* es el baile español más extendido y el que más nos caracteriza, y existe en todas las regiones españolas aunque con diferencias en la ejecución (Espada 1997: 123, 155-156); el *bolero* es un baile a medio camino entre la danza clásica y el baile español cuyo origen está en las seguidillas, que se baila, con variantes, en muchas regiones españolas (Preciado 1969: 109-110; Espada 1997: 115-122, 124-126); *zapateado* es en Galicia una especie de jota que cierra la fiesta (Preciado 1969: 159); la *riveirana* es una variante de la muiñeira que se danza en la provincia de Orense (Preciado 1969: 158); y el *contrapaso* otra variante de esta o una figura de la misma. Sobre la *riveirana* escribe Sampedro (1942, ed., 1982: 184): “Como baile parece que se distingue de la muiñeira común en que se ejecuta por parejas aisladas, aunque toman parte muchas a un tiempo; en que la mujer no está obligada a repetir los puntos del hombre, y en que el paseo o vuelta de conjunto de la otra muiñeira se sustituye en la riveirana por los que da la mujer por el frente y por la espalda de su pareja, describiendo como un ocho dentro de uno de cuyos espacios el bailaror sigue deshaciéndose en puntos [...] El mayor número de los consultados dice que la riveirana tiene más movimiento y actitudes vivas que la muiñeira común, y aun añaden que la música es más agitada y con mayor desarrollo; pero no faltan quienes afirman lo contrario, y aun hay quienes aseguren que no hay diferencia alguna en lo que a la misma se refiere”. Sobre el *contrapaso* dice Sampedro (Ibíd.: 169) que “se bailaba con la misma música que las muiñeiras”, y que era “un baile que consistía en reunirse de veinte a treinta parejas dirigidas por dos guiadores” (Ibíd.: 184).

-Todita. ¿Pues no la he oído en las fiestas?

-A echarla. Venga de ahí.

-¿Quién la echa?

-¿Quién la *repinica*?⁴ ¡A ver, a ver! Alzáronse varias voces delatoras.

-Teresa Molende... ¡juy! Da gusto vérsela bailar.

-¿Y la pareja?

-Aquí... Ramoncito Limioso, que puntea que es un pasmo⁵. Reíase Teresa, con viriles y sonoras carcajadas, jurando y perjurando que había olvidado la *muiñeira*, que nunca la supo a derechas. De la mesa de tresillo se elevó una protesta: la del dueño de la casa, Méndez. ¡Vaya si Teresiña bailaba bien! Que no se disculpase, que no le valía la disculpa: no había en todo el Bordo moza que echase la *riveirana* con más salero: es verdad que cada día se iba perdiendo la costumbre y el chiste para estas cosas tradicionales, antiguas...

Cedió Teresa, no sin afirmar por última vez su incompetencia. Y después de recogerse con alfileres la falda del vestido para que no le hiciese estorbo, cesó de reír, y adoptó un continente modesto y candoroso, dejando caer el velo de los párpados encima de sus gruesos y ardientes ojos, inclinando la cabeza sobre el pecho, descolgando los brazos a lo largo del cuerpo, e imprimiéndoles leve oscilación, mientras frotaba una contra otra las yemas del pulgar e índice; y así, andando a menudos pasitos, con los pies muy juntos, siguiendo el ritmo de la música, fue dando la vuelta al salón con singular decoro y la mirada puesta en el piso, deteniéndose al fin en el testero. Mientras esto sucedía, el señorito de Limioso se quitaba su chaquet rabicorto, quedándose en mangas de camisa, se calaba el sombrero, y pedía un objeto indispensable.

-Victoriña, las postizas.

Corrió la niña y trajo hasta dos pares de castañuelas⁶. El señorito afianzó el cordón entre los dedos, y previo un arrogante repique, entró en escena. Era la propia estampa de don Quijote en lo seco y avellanado, y como al hidalgo manchego, no se le podía negar distinción y señorío, por más que imitase escrupulosamente los torpes movimientos de los mozos aldeanos. Colocose delante de Teresa, y la requirió con un punteo apresurado, cortés, pero apremiante, análogo a una declaración de amor. Unas veces hería el suelo con toda la planta del pie, otras con el talón o la punta sola, dislocando el tobillo y haciendo mil zapatetas, al par que tocaba briosamente las postizas, que en manos de Teresa respondían con débil y pudoroso repiqueteo. Echando el sombrero atrás, el galán miraba osadamente a su pareja, acercaba el rostro al de ella, la perseguía, la acosaba tiernamente de mil modos, sin que Teresa modificase nunca su actitud humilde y sumisa, ni él su aspecto conquistador, sus gimnásticos y resueltos movimientos de ataque.

Era el amor primitivo, el galanteo de los tiempos heroicos, revelado en aquella expresiva danza cántabra, guerrera y dura; la mujer dominada por la fuerza del varón y, mejor que enamorada, medrosa; todo lo cual resultaba más picante atendido el tipo de amazona de Teresa y el habitual encogimiento y circunspección del señorito. Llegó, sin

⁴ *Repinica*: del verbo *repinicar* ('repiquetear'), galleguismo que utiliza Pardo Bazán también en la forma *repinico*; en este contexto vale tanto como 'ejecutar el baile con los sonidos característicos de los pies y las castañuelas'. En el ejemplo que cito más abajo del cuento "El último baile" el *repinico* se caracteriza como una variante de la *muiñeira*.

⁵ Los *punteados* y *zapateados* (ver más abajo en la misma cita) son las filigranas y adornos que se hacen con los pies en el baile, con la punta y el tacón, respectivamente, más ágil y suave el primero y más ruidoso el segundo.

⁶ Cfr.: "Los profesionales y maestros de las castañuelas, postizas o paulina, como se llaman en algunas provincias, son de ayer como quien dice" (Rafael Urbano, "Las castañuelas", *Alrededor del Mundo*, 26 de octubre de 1910, p. 332).

embargo, un instante en que el galán asomó bajo el vencedor bárbaro, y en medio de los más complicados y rendidos zapateos, dobló la rodilla ante la hermosa, haciendo la figura conocida por *punto del Sacramento*⁷. Fue instantáneo: púsose en pie de un brinco, y dando a su pareja un halagüeño empellón, quedaron de espaldas el uno al otro, pegaditos, acariciándose y frotando amorosamente hombro contra hombro y espinazo contra espinazo. A los dos minutos se separaron de golpe, y con algunos complicados ejercicios de tobillo y algunas vueltas rápidas que arremolinaron las enaguas de Teresa, acabó la *riveirana* y estalló en la sala un motín de aplausos (Pardo Bazán 1885a: 201-206).

En este ejemplo, puesto que se trata de un divertimento de salón, el instrumento que acompaña el baile es el piano, pero lo habitual es que el acompañamiento musical sea de gaita (tamboril, pandereta) en las fiestas populares al aire libre; así lo ilustra el artículo de costumbres “La gallega”:

Cuando con estas bizarras ropas salen a bailar la tradicional muiñeira –danza nacional desde mucho antes de los remotos tiempos en que guerrillas gallegas y lusitanas auxiliaban a Aníbal y contrastaban el poder de Roma–, es imposible imaginar más regocijado y pintoresco golpe de vista: pasan las mujeres, bajos y entornados los ojos, la trenza al viento, arrebolada la tez, movido el dengue por la oscilación del seno, rozando unas con otras las yemas de los dedos, el pie hiriendo blandamente la tierra, en cadencioso girar, arremolinándose a cada vuelta del cuerpo las sayas multicolores, mientras la gaita exhala sus sonidos agrestes y melancólicos, graves o agudos, pero siempre penetrantes, y el tamboril apresura la repercusión de sus notas secas y estridentes, y la pandereta lanza sus carcajadas melodiosas, y los cohetes aran con surcos de luz el cielo y caen disolviéndose en lágrimas de oro (Pardo Bazán 1885b: 379).

Y así se plasma en una escena de *Los pazos de Ulloa*:

El gaitero, prodigando todos sus recursos artísticos, acompañaba con el punteiro desmangado de la gaita y haciendo oficios de clarinete. Cuando tenía que sonar entera la orquesta, mangaba otra vez el punteiro en el fol⁸; así podía acompañar la elevación de la hostia con una solemne marcha real, y el postcomunio⁹ con una muiñeira de las más recientes y brincadoras, que, ya terminada la misa, repetía en el vestíbulo, donde tandas de mozos y mozas se desquitaban, bailando a su sabor, de la compostura guardada por espacio de una hora en la iglesia. Y el baile en el atrio lleno de luz, el templo sembrado de hojas de hinojos y espadaña que magullaron los pisotones, alumbrado, más que por los cirios, por el sol que puerta y ventanas dejaban entrar a torrentes, los curas jadeantes, pero satisfechos y habladores, el santo tan currutaco y lindo, muy risueño en sus andas, con una pierna casi en el aire para empezar un minueto y la cándida palomita pronta a

⁷ El *punto* o *paso del sacramento* es el que pone fin a la muiñeira.

⁸ El *punteiro desmangado*: Le quitaba a la gaita el *punteiro* (tubo de madera, perforado y con una lengüeta sonora que es el que lleva la melodía del canto; es la parte más importante y la más antigua de la gaita) y tocaba con él a modo de clarinete. *Mangaba* (galleguismo) otra vez el *punteiro*: Le volvía a poner el *punteiro* a la gaita. El *fol* es el fuelle de este instrumento, de forma ovoidal, habitualmente cubierto con un paño o terciopelo de color (Preciado 1969: 162).

⁹ El (La) *Post Comunio* es una oración que se reza en la Misa después de la Comunión.

abrir las alas, todo era alegre, terrenal, nada inspiraba la augusta melancolía que suele imperar en las ceremonias religiosas. Julián se sentía tan muchacho y contento como el santo bendito, y salía ya a gozar el aire libre, acompañado de don Eugenio, cuando en el corro de los bailadores distinguió a Sabel, lujosamente vestida de domingo, girando con las demás mozas, al compás de la gaita. Esta vista le aguló un tanto la fiesta (Pardo Bazán 1985: 53-54).

Este baile regional se ha convertido a finales de siglo en una reliquia en trance de desaparición:

¡La muiñeira!, ¡jay!, ya no se baila en Galicia. Va siendo una curiosidad, una rareza, un objeto arqueológico. Por todas partes la desplaza una danza indefinible, grosera, que se llama el *agarradiño*, parodia ridícula de los bailes so techado [...].

Ya no se baila aquel baile, más que tradicional, atávico, de orígenes tan misteriosos como los de las danzas guerreras de Escocia y la *girdilla* asturiana, baile de salvaje energía, atrevido e impetuoso en el varón, deliciosamente tímido y púdico en la mujer; baile en que sólo se concibe que tomen parte los mozos disponibles para combatir y las vírgenes de la tribu, pues su carácter no se aviene con la vejez ni con el estado matrimonial, y las matronas y los *petrucios*¹⁰ lo miran desde su asiento guiñando benévola mente los ojos y riendo con socarronería (Pardo Bazán 1898: 20; cfr. Inzenga 1888: 51-53; López Quintáns 2014).

De ahí que no lo bailen los jóvenes sino los viejos, como el repinico que ejecutan los protagonistas de “El último baile” (1908) en honor de Santa Comba:

Desde tiempo inmemorial, el día de la fiesta de Santa Comba –dulce paloma cristiana, martirizada bajo Diocleciano, no se sabe si con los garfios o en el ecúleo– se bailaba en el atrio del santuario, después de recogida la procesión, aquel *repinico* clásico, especie de muiñeira bordada con perifollos antiguos, puestos en olvido por la mocedad descuidada e indiferente de hoy [...].

Si apasionados del *repinico* eran los señoritos y las señoras que se divertían una tarde en subir al Montaña, no les iba en zaga el señor abad. En su opinión, el castizo baile representaba las buenas usanzas de otro tiempo, los honestos solaces de nuestros pasados... ¡Mala peste en ese impúdico *agarrado* que ha venido a sustituir a las viejas danzas sin contactos, sin ocasión próxima! “Crea usted que esas cosas las sabemos nosotros por la confesión... El *agarrado*, en el campo, es la disolución de las costumbres” Y a fin de estimular y proteger las danzas de antaño, el señor abad y el señorito de Mourelle largaban cada cual sus cinco pesetas al vencedor del repinico, porque el lauro se disputaba; la opinión pública los discernía al mejor danzarín...

Y gracias a la munificencia del señorito y del párroco, seguía bailándose aún el repinico; pero no por la gente moza, que lo había olvidado completamente y se entregaba con delicia al otro baile pecador. Los que salían al corro, a trenzar puntos, invitando a la pareja, eran tres viejos caducos: Sebastián el Marro, el tío Achoca y el tío Matabóis; y las danzarinas que, rendidas a su llamamiento, pero vergonzosas y recatadas, acababan por asomar al redondel moviendo el pie tímido, con los ojos bajos y las yemas de los dedos juntas [sic], eran la tía Nabiza, la Manuela de Currás y la

¹⁰ *Petrucio*: voz gallega con la que se denomina al jefe de la casa y del núcleo familiar.

señora María la Fiandeira; entre las tres parejas contarían, de seguro, sus cuatrocientos y pico de años. Nadie, sin embargo, se reía burlonamente cuando las estantiguas rompían a bailar; una sensación de respeto convertía la mofa en aprobación. No era el respeto a las canas ni a las arrugas, sino a la veneración involuntaria del pueblo a todo el que realiza perfectamente un ejercicio corporal, porque no sabía cuál de las parejas repinicaba con mayor garbo, ligereza y donaire. En los primeros momentos, dijérase que los goznes mohosos de aquellos cuerpos se resistían y rechinaban; pero una vez calientes las junturas, daba gozo ver cómo brincaban, cómo señalaban los puntos y pasos, al son de las postizas, meneadas ágilmente por los dedos que había deformado el reuma. Un poco de juventud volvía, no se sabe gracias a qué milagro, a las piernas temblonas, a los brazos cansados de la labor, a las cabezas en que ya la piel se pegaba a los huesos secos... y el repinico, una vez todavía, era vitoreado y aplaudido por el concurso, pareciendo la gaita sonar más alegre y estridente para acompañar el baile tradicional, la danza de los mayores, de los que duermen en los cementerios herbosos, en la gran paz de lo eterno... (Pardo Bazán 1908: 7-8).

Estos textos son auténticos documentos folclóricos sobre un baile que se considera en vías de desaparición, ya que ha sido desplazado entre los jóvenes por el “impúdico *agarrado*”. Es una de las formas que adquiere en Emilia Pardo Bazán la contribución a la preservación del folclore de su tierra (Sotelo 2007; Saurín 2009).

OTROS BAILES POPULARES.

Con el mismo afán de mostrar los bailes característicamente españoles escribió Pardo Bazán el único artículo que dedicó al flamenco, titulado “Sesión flamenca”, que se publicó en 1886 en *Les Matinées Espagnoles*¹¹. No escribió más sobre este característico baile español, probablemente porque el espectáculo del flamenco solía contemplarse por aquellos años en los cafés cantantes, espacios poco adecuados para una aristócrata, que podría comprometer su honorabilidad y su status social con su presencia en tales ambientes (Clúa 2016: 139-140)¹². En el artículo se glosa el espectáculo en el contexto de una fiesta de sociedad en el que intervienen dos cantaoras, una chula y una gitana, y un bailar, descritos con todo detalle, destacando los elementos pintorescos (exóticos) de su aspecto físico (la belleza de la chula y la fealdad de los gitanos), de su atuendo (el mantón de Manila y el chal bordado de color rojo) y del baile que ejecutan. La chula canta y luego baila:

¹¹ Una traducción de este artículo se publicó en *El Museo popular. Periódico-Biblioteca*, año I, n° 2, pp. 2-4; año I, n° 3, pp. 1-3; este periódico madrileño comenzó a publicarse en enero de 1887. Por otra parte, un fragmento del artículo se publicó con el título de “Flamenca” en el número especial dedicado a *L’Espagne* por la *Nouvelle Revue Internationale*, 1900, pp. 217-218, y previamente en un número especial de la revista *Pâques Fleuries*, 1898, pp. 82-83 (Pérez Romero 2010: 5). Esporádicamente encontramos en la prosa pardobazániana alguna referencia igualmente pintoresquista al flamenco, como en el cuento “El casamiento del diablo” (*El Guadalete*, Jerez de la Frontera, 31 de enero de 1896, p. 1): “Tenía la primera ojos de lumbre, aceitunada tez, pelo color de ala de cuervo, talle flexible, y entre sus dedos morenos y afinados temblaban las andaluzas castañuelas y repicaba la pandereta encintada de vivos colores. A su cuerpo de serpentinas curvas se ceñía el mantón manileño, y sus pies calzados de raso herían el suelo con gracioso ritmo”.

¹² No obstante, Hernández Jaramillo (2016: 77) afirma que “In the last decades of the XIXth century we find flamenco practically in every social context, from slums of cities to aristocratic and royal gatherings and parties”.

Le corps jeté en arrière par une violente inclinaison, comme si la danseuse était sur le point de s'évanouir sur l'estrade, la tête penchée comme si elle n'eut pu résister au poids du chignon et des fleurs; la bouche entr'ouverte, les bras levés, son peignoir dessinant les formes gaillardes qui se balançaient intrépidement à ce rythme spécial que rien ne définit que cette intraduisible parole espagnole, *meneo*, sans tourner, sans avancer, sans sortir d'un point donné, la ballerine foulait la poussière d'une façon si menue –comme l'héroïne de Cervantes– que si les domestiques ne l'eussent pas balayée promptement, certainement il n'en fut pas resté une particule que le pied badin n'eut soulevée ou secouée.

Et cependant... ceux qui avaient vu ailleurs cette Salomé de café concert savaient que ce n'était pas tout son répertoire de contorsions qu'elle exhibait alors à la lumière (Pardo Bazán 1886: 83-84).

Este artículo muestra la centralidad del cuerpo de la mujer en el escenario como elemento de placer visual que apela al deseo del espectador, algo habitual en el periodo de entresiglos, como ha señalado Isabel Clúa (2016: 35, 146); también es un ejemplo de la convergencia de la danza con la histeria y sus códigos corporales y con la imagen de la mujer fatal (Dijkstra 1994: 243-248; Clúa 2016: 147-155); son muchos los textos que recogen y amplifican la caracterización de la bailarina como mujer fatal en general y como Salomé en particular (Dijkstra 1994: 379-400; Clúa 2016: 162-163).

Al baile de la chula sigue el del gitano, de sobrenombre *Laid*, que sorprende por la excelencia de su arte:

Il fallait voir sa merveilleuse égalité dans le piétinement; il fallait entendre le roulement rapide et cadencé de ses pieds ailés sur le plancher de l'estrade, qui obéissait à cette percussion musicale, laissant bien loin derrière elle la sonorité de la meilleure paire de castagnettes; il fallait admirer le contour flexible de ses hanches intelligentes, où paraissaient se concentrer le feu et la vie de tout le corps, puisque les bras et les jambes ne prenaient que peu de part à la fonction, et que l'homme exécutait la danse fringante et fatigante, sans sortir d'un espace qu'eut couvert le mouchoir de dentelle d'une des femmes présentes (Pardo Bazán 1886: 84).

El primitivismo de este baile y el exotismo de los bailarines son señas de identidad de un pueblo, el gitano, algunos de cuyos aspectos característicos acabaron siendo considerados distintivos de la nación española en el siglo XIX (Andreu 2016: 299-306). Nada tienen que ver estos exóticos y comedidos bailadores, sacados de su hábitat natural, con los que D^a Emilia tuvo ocasión de observar durante la Exposición Universal parisina de 1889 en un *cafetucho* primero y luego en la misma Exposición, cuyas gitanas

se pasan de feás, traperas, descocadas, inhábiles en bailar y aguardentosas en cantar. La *estrella* de la compañía es la *Macarrona* (¡vaya un nombre para gitana!, ¡si dijese *Macarena!*), la cual baila un poco mejor y no carece de sandunga; así es que los franceses la consideran una hurí, una *Carmen*, y se pirran por sus pataditas y sus quiebros. El resto de las gitanas repito que no colaría por acá, ni tiene que ver con las

famosas bailadoras de Silverio¹³ y otras *artistas* de lo fino del género, en que caben muchos grados, y hay seda y estopa [...].

Las gitanas del Campo de Marte toman cada postura y se permiten cada desplante, que abochorna. Los que las jalean compiten con ellas en descarar, y en lugar de canciones flamencas, sirven al público coplillas de zarzuela del repertorio antiguo (Pardo Bazán 1889: 96-97).

También andaluz y nacional es el fandango, que se considera uno de los estilos del flamenco, y, al igual que la muiñeira, un baile en vías de desaparición: “es verdad: que el fandango ya no se baila; que yo soy española y no he visto fandanguear en toda mi vida” (Pardo Bazán 1896). En la novela *Dulce Dueño* Lina contempla la ejecución de un fandango por un grupo de mujeres solas, mientras José María trata de seducirla:

La noche de un día en que no hemos salido a pasear largo, al través de la tupida reja de mi salita, que está en la planta baja, oigo guitarrear. José María me llama, me invita a asomarme a las ventanas del comedor, que caen al patio, para ver el jaleo¹⁴. Es él quien ha convocado a las contadísimas bailarinas de fandango que quedan en Loja y su contorno, ya todas viejas, cascadas, porque las mocitas ahora dan en aprender otros bailes, de estos a la moderna, achulados, no moriscos. Estas ventanas no tienen reja y nos recostamos en el antepecho el primo y yo. Don Juan Clímaco y Gugú han sacado sillas al patio. La música del fandango es una especie de relincho árabe¹⁵, una cadencia salvajemente voluptuosa, monótona, enervante a la larga. La luna, colgada como lámpara de plata en un mirrab pintado de azul, alumbra la danza, y el movimiento presta a los cuerpos ya anquilosados de las danzarinas, un poco de la esbeltez que perdieron con los años. Sus junturas herrumbrosas dijérase que se aceitan, y entre jaleamientos irónicos y risas sofocadas de la gente campesina que se ha reunido, bailan, haciéndose rajas, las viejecitas¹⁶. Baila con sus piernas el Pasado, la leyenda del agua antigua, donde las moras disolvieron sus encendidas lágrimas... [...].

Allá fuera siguen bailando, y las coplas roncas gimen amores encelados, penas mahometanas, el llanto que se derramó en tiempo de Boabdil... (Pardo Bazán 1989: 196).

¹³ Silverio Franconetti, fallecido en 1889, fue un célebre cantaor de flamenco fundador de varios cafés flamencos, entre otros el Café Silverio de Sevilla, donde se pudo ver a finales del siglo XIX lo mejor del flamenco.

¹⁴ *Jaleo*: “Bulla, algazara, fiesta, diversión”, y, más específicamente, “fiesta flamenco”. Es también el nombre de varias modalidades de baile andaluz, así como de la tonada y coplas que acompañan a este baile.

¹⁵ El *fandango* es un baile al que muchos atribuyen un origen árabe, que se ejecuta con acompañamiento de música (guitarra, castañuelas o palillos) y canto, como en este caso. Señala Preciado (1969: 108) que la de fandango “es una denominación general que incluye la rondeña, la *malagueña*, las granadinas y las *murcianas*. Estébanez Calderón cree que también las *soleares*, *javeras* y *peteneras* forman parte del grupo del fandango”; Hernández Jaramillo (2016: 79), sin embargo, estima que todas estas formas tienen similitudes musicales, pero históricamente son entidades diferenciadas. El éxito del flamenquismo en el último cuarto del siglo XIX llevó a la casi total desaparición de bailes como el fandango; aunque esta situación tal vez se deba también a la decadencia general del arte de la danza en las tres últimas décadas del citado siglo (Ibíd.: 83-84); su resurgimiento se produce a partir de los años 30 del siglo XX (Ibíd.: 87).

¹⁶ La expresión *hacerse rajas* (“fatigarse y darse prisa a concluir alguna cosa con demasiado afecto”, *Covarrubias*) se encuentra en numerosos textos del Siglo de Oro (Cervantes, Tirso de Molina.); v.gr. Cervantes la utiliza cuando quiere describir el movimiento de todo el cuerpo en el baile: “Pero ¿qué música es esta? / ¿qué guitarras y sonajas / pues los frailes se *hacen rajas*? (El *rufián dichoso*, vv. 1744-1746).

Y es que en la narrativa pardobazanianiana con alguna frecuencia las escenas de bailes populares son protagonizadas por mujeres solas, probablemente por influencia de la danza oriental (Dupont 2012: 66-68):

Y, sin embargo, la danza de la *Imperio* –como la de Salomé– no es indecorosa, no es sicalíptica¹⁷. Es de las que baila solamente la mujer, sin compañía de varón; nótese que esto caracteriza a los países orientales, en que el hombre –tetrarca, bajá, sultán, pirata argelino– mira. “Danza para mí Salomé”, exclama Herodes. No se le ocurre decir: “Danza conmigo” (Pardo Bazán 1914).

El baile de las cigarreras en *Insolación*, también de mujeres solas, es una improvisación sobre varias piezas de la popular zarzuela *Cádiz* (auténtica *banda sonora* de la novela¹⁸) que desgrana el indispensable piano mecánico:

En efecto, el corredor aéreo de enfrente ofrecía curiosa escena coreográfica. Un piano mecánico soltaba, con la regularidad que hace tan odiosos a estos instrumentos, el duro chorro de sus martilleadoras tocatas: *Cádiz* hacía el gasto: paso doble de *Cádiz*, tango de *Cádiz*, coro de majas de *Cádiz*¹⁹... y hasta una veintena de cigarreras, de chiquillas, de fregonas muy repeinadas y con ropa de domingo, saltaba y brincaba al compás de la música, haciendo a cada zapateta temblar el merendero... Así se veía pasar y repasar las caras sofocadas, las toquillas azul y rosa; y aquel brincoteo, aquel tripudio suspendido en el aire²⁰, sin hombres, sin fiesta que lo justificara, parecía efecto

¹⁷ Sobre el término *sicalíptica* véase Ezama 1988: 75, 77, 78. Sobre el desarrollo escénico de la *sicalipsis* véase Alba 2015: 87-130.

¹⁸ *Cádiz. Episodio nacional cómico-lírico-dramático en dos actos, dividido en nueve cuadros, en verso*, con música de Federico Chueca y Joaquín Valverde y letra de Javier de Burgos, estrenado en el Teatro Apolo el 20 de noviembre de 1886. Está basado en uno de los *Episodios Nacionales* de Galdós.

¹⁹ El *pasodoble de Cádiz* es la “Marcha de Cádiz”, que se sitúa casi al final de la primera parte de la zarzuela; la segunda se abre con un “Preludio y tango flamenco”. El coro de majas interviene en el “Pasacalle del barrio de la Viña” de la primera parte. El pasodoble, de marcado tono patriótico, fue muy popular, funcionando durante unos años como una especie de himno nacional: “Ante todo, ¿nacido ese pasodoble en la zarzuela *Cádiz*? No, señor; se oyó hace bastantes años, sin letra y desnudo de orquestación en el drama *El soldado de San Marcial*, donde lactó la criatura y pasó inadvertida antes de marcar gallardamente el paso de nuestros soldados por las calles de Cádiz y de gritar “¡Viva España!” con el santo ardor del cual arranca, sin duda alguna, la popularidad de la pieza. Después fue la salsa de todos los platos que se condimentaron en Cádiz, cuando España entera actuó de bólico en el asunto del submarino *Peral*. Vinieron luego lo de Melilla y la guerra de Cuba, y el pasodoble ha acompañado, acompaña y acompañará marcialmente a los soldados de todas armas que tienen que habérselas con los mambises. Tal es la etiología del citado paso doble, elevado súbitamente a la categoría de himno, trocado, de bullanguero y garboso camarada musical de nuestros soldados, en invocación a los dioses lares” (Antonio Peña y Goñi, “Crónicas madrileñas. ¡Viva España!”, *La Época*, 29 de febrero de 1896, p. 1); luego cayó en el olvido. Pereira-Muro (2012) interpreta la presencia de la zarzuela como intertexto en *Insolación* como una irónica reflexión sobre la identidad nacional española.

²⁰ *Tripudio*: Danza coral, una de las más solemnes ejecutadas en Roma, así llamada porque quienes la practicaban daban grupos repetidos de tres golpes en el suelo, por lo que era muy rítmica (Preciado 1969: 261-262).

escénico, coro de zarzuela bufa²¹. Así se imaginó que las muchachas cobraban de los fondistas algún sueldo por animar el cuadro (Pardo Bazán 2001: 257-258).

En *La Tribuna* el baile de Carnaval de las cigarreras presenta un carácter un poco diferente, ya que las muchachas se han ataviado con disfraces masculinos (paisanos, grumetes) y femeninos, con lo que hay un cierto grado de ambigüedad sexual, puesto que las parejas están constituidas sólo por mujeres:

Mientras los paisanos punteaban y repicaban un paso de baile regional, los grumetillos habían elegido el *zapateado*, donde la viveza del meridional bolero se une al vigor muscular que requieren las danzas del Norte²². Bien ajena a que la viese ningún profano, puesta la mano en la cadera, echada atrás la cabeza, alzando de tiempo en tiempo el brazo para retirar la gorrilla que se le venía a la frente, Amparo bailaba. Bailaba con la ingenuidad, con el desinterés, con la casta desenvoltura que distingue a las mujeres cuando saben que no las ve varón alguno, ni hay quien pueda interpretar malignamente sus pasos y movimientos. Ninguna valla de pudor verdadero o falso se oponía a que se balancease su cuerpo siguiendo el ritmo de la danza, dibujando una línea serpentina desde el talón hasta el cuello. Su boca, abierta para respirar ansiosamente, dejaba ver la limpia y firme dentadura, la rosada sombra del paladar y de la lengua; su impaciente y rebelde cabello se salía a mechones de la gorra, como revelación traidora del sexo a que pertenecía el lindo grumete, si ya la suave comba del alto seno y las fugitivas curvas del elegante torso no lo denunciaban asaz. Tan pronto, describiendo un círculo, hería con el pie la tierra, como, sin moverse de un sitio, *zapateaba* de plano, mientras sus brazos, armados de castañuelas, se agitaban en el aire, bajaban y subían a modo de alas de ave cautiva que prueba a levantar el vuelo (Pardo Bazán 1981b: 174).

EL BAILE ORIENTAL: LA DANZA DEL CHAL.

Mucho hay de oriental en estos bailes, en las actitudes de las bailarinas y en las de quienes las contemplan; pero la fascinación por el Oriente y su vinculación con el genio del pueblo español y con sus manifestaciones artísticas (Andreu 2016: 81-113) va mucho más allá en la prosa de Emilia Pardo Bazán.

En el siglo XIX las Exposiciones Universales fueron el escaparate donde se exhibieron las danzas más modernas e internacionales, que hicieron del cuerpo femenino un espacio

²¹ *Zarzuela bufa*: En 1866 se estrenó la pieza teatral de Eusebio Blasco *El joven Telémaco. Zarzuela mitológico-burlesca en dos actos*, basada en la obra de Fénelon, primer exponente del género bufo en España, un teatro lírico de carácter cómico burlesco que imitaba las obras representadas en el Teatro de los Bufos Parisienses, cuyo modelo era el dramaturgo francés Jacques Offenbach; ante su éxito, el actor cómico Francisco Arderius constituyó la compañía de los Bufos madrileños (luego Bufos Arderius); el éxito del género alcanzó hasta 1872, siendo el año 1867 el más exitoso con 21 obras estrenadas. Eusebio Blasco fue uno de los autores que más obras proporcionó al género bufo, publicadas en la colección *el Repertorio de los Bufos Arderius*, que abarca unos 80 textos, de los cuales más de la mitad en un acto. Las piezas de los Bufos fueron estimadas en su aspecto musical, puesto que contaban con el concurso de importantes compositores (Rogel, Barbieri, Arrieta), pero la calidad de los libretos fue muy cuestionada, por su lenguaje y expresiones, pero sobre todo por su actitud de crítica social y política y su erotismo. La danza tiene una presencia importante en el teatro bufo (Casares 1996-1997).

²² El *meridional bolero* es una danza de tradición española (particularmente andaluza), bien conocida ya desde el siglo XVIII en la que tienen un papel muy relevante los movimientos de brazos y que se ejecuta con acompañamiento de castañuelas; habitualmente se baila en pareja (Preciado 1969: 108-109).

de atracción y del erotismo una forma de seducción. V.gr. en la de París de 1889 fue la bella Fatma la que destacó con su danza del serrallo, en la de Chicago en 1893 se hizo célebre Fahreda Mahzar (*Little Egypt*; Buonaventura 1994: 102-104), y en la parisina de 1900 se significaron la danzarina Loie Fuller con su danza serpentina y la actriz y bailarina japonesa Sada Yacco²³.

En sus “Cartas sobre la Exposición” de 1889 Pardo Bazán toma notas sobre las bailarinas javanasas, cuyo baile “no recuerda, por cierto, la voluptuosa danza de Salomé, sino las místicas ceremonias de Salammbô en adoración ante la diosa Tanit²⁴. No cabe duda: la coreografía de las javanasas tiene carácter religioso” (1889: 89). También escribe sobre la danza del serrallo de la bailarina tunecina “La bella Fatma”, que, curiosamente, describe en términos de movimiento armónico y de actitud decente:

Fatma, premiada con medalla de oro en no sé qué concurso de belleza [...] es un tipo perfectísimo de hermosura oriental. La Haydee del poema de Byron debía de parecerse a Fatma²⁵. La cual representa unos veinticuatro años y es morena, de ese moreno bruñido y caliente que parece bañado en ámbar y coloreado con pétalos de rosa de Alejandría. Los ojos los tiene ovals, largos, resguardados por tupidas pestañas; el mirar dulce y manso, sin frialdad; la boca es un rubí partido, por gala, en dos. Su nariz ostenta la majestad de las narices semíticas, pero sin exageración del corte aguileño. Sus regios brazos, sus magníficas formas, su pelo como la endrina, suelto en rica mata, completan la perfección de tan soberano pedazo de hembra [...]

Vestía Fatma túnica floja de damasco verde recamado de oro; el corpiño se abría sobre la camiseta de gasa rosa, que indiscreta jugaba sobre el bíblico seno. El faldellín de gasa blanca tramada de plata envolvía en sus pliegues el redondo tobillo, rematado en pie no pequeño, nunca desfigurado por la botina europea, libre y bien delineado, como el de las estatuas. En la cabeza no llevaba birrete ni sarta de zequíes²⁶, sino una guirnalda de amapolas y no sé qué joyas orientales. Cuando bajó del estrado y se acercó al público para bailar la danza del serrallo sus movimientos eran más armónicos

²³ En este respecto, Buonaventura (1994: 101) afirma: “When a dance is taken out of its cultural context and served up as a theatrical spectacle in the outside world it necessarily changes [...] it is often misunderstood and perceived merely as an oddity”.

²⁴ En la novela flaubertiana, Salammbô está consagrada a la principal diosa de la mitología cartaginesa, Tanit, aunque no es su sacerdotisa ni tampoco hay escena de adoración alguna en el relato, si bien es cierto que la protagonista conoce muy bien la historia y el misterio de la diosa con la que en algunos momentos se identifica. Y pese al distingo que aquí hace la escritora, lo cierto es que Salammbô se presenta en los capítulos X y XI seduciendo a Mathaôs a fin de que este le devuelva el *zaimph* robado a la diosa Tanit que sirve de protección a la ciudad de Cartago; para tal fin Salammbô suelta sus cabellos, se desnuda y baila con la serpiente Pitón, dejándose luego acicalar por su esclava con perfumes y cosméticos, con varias capas de ricas vestimentas, con joyas; ante Mathaôs se despoja de los velos que la cubren y, tras yacer con él, consigue recuperar el velo de la diosa. Es por tanto Salammbô un personaje a medio camino entre el misticismo y el erotismo.

²⁵ *Haydee* es la protagonista femenina del *Don Juan* de Byron (1819-1824).

²⁶ *Zequíes*: monedas de oro, entre los árabes.

y su actitud más decente que nunca²⁷. Pensaba yo que los franceses tienen la sangre de horchata y el alma de cántaro, porque al empezar a bailar tan preciosa criatura, ni siquiera dijeron “bendita sea tu madre”. Aquí, si baila Fatma, arrojarán a la escena los sombreros; y si la ve Zorrilla, a pesar de los años, desenfunda nuevamente la guzla del rabí y le dedica media docena de kásidas, con aquello del ramo de mirra, búcaro fresco lleno de olores y otros piropos de su musa mora²⁸ (Ibíd.: 92-94).

Por último, la escritora contempla la danza del vientre ejecutada por las bailarinas egipcias o almeas que, matiza, son distintas de las bayaderas indostánicas:

La bayadera es una mezcla de sacerdotisa y cortesana; consagrada al culto de la diosa Ramba, la Venus del Olimpo indostánico, la vida airada es para ella una especie de rito religioso. La almea no tiene nada de sacerdotisa; no pasa de una saltarina alquilona, que ameniza las bodas, los banquetes y hasta los entierros mahometanos (Ibíd.: 94)²⁹.

Y su danza del vientre recuerda al flamenco:

Es nuestro baile flamenco en estado de larva, sacudiendo en vez de las caderas el abdomen, y omitiendo el quiebro saladísimo, como si dijésemos, la pimienta y canela de esa danza. Que no es bonito ver a una mujer casi inmóvil y con la tripa convulsa, me parece ocioso decirlo. Tendrá todo el color local que se quiera pero no tiene maldita la gracia (Ibíd.).

Parecida visión negativa de este lugar del cuerpo femenino, que es el vientre, tienen otros escritores de fin de siglo: es el lugar del deseo donde se trama la perdición del hombre, y su lugar de exhibición las Exposiciones Universales parisinas de 1889 y 1900 (Ducrey 1996: 262-273).

El personaje de la bailarina Fatma es evocado al hilo del baile de Rosario Quiñones en la novela pardobazaniana *El saludo de las brujas*: “bailó la danza del chal, la que

²⁷ Ignoro cuál es esta *danza del serrallo*; quizás sólo sea una danza árabe de las que se bailan en el serrallo para entretenimiento de las mujeres, pero desde luego no es la danza del vientre; podría tal vez corresponder a la danza de los siete velos, que se incorpora, por ejemplo, en la versión musical de la *Salomé* de Oscar Wilde (véase más abajo). En un artículo posterior (Pardo Bazán 1893d) recuerda la escritora a esta bailarina, a la que tilda de *hurí*, y da algunos detalles más sobre su baile al que denomina *danza del chal*: “Cuando Fatma salía al tablado, y en graciosos giros, con lánguido y dulce compás, enroscaba al talle, o hacía flotar sobre su cabeza la nube de gasa, ni yo sentía repulsión, ni parte de los espectadores relinchaba, como oí relinchar en el Circo, al ejecutar su pantomima la *Bella [Chiquita]*. No aseguro que el baile de Fatma fuese edificante, ni de eso se trata; pero no era abyecto, sino muy gentil y encantador”.

²⁸ *Guzla*: especie de violín de una sola cuerda de sonido dulce y armonioso, utilizado por los árabes. *Rabí* (‘maestro’): título que dan los judíos a los sabios de su ley que tienen jurisdicción en materia de religión. *Kásidas*: “Composiciones poéticas árabes y persas, monorrimas, de asuntos variados y con un número indeterminado de versos”. Cfr.: “Yo tengo en mi guzla de son berberisco / el germen del cuento y el ser del cantar, / y se oye en el son de mi canto morisco, / la brisa marina que orea el lentisco / y el río que bulle, cruzando el palmar. / Yo vivo entre flores y duermo entre aromas: / mi kiosco perfume / con índicas gomas / y esencias de rosa, de mirto y zahar; / arrullo en la siesta me dan las palomas, / mi vida es un sueño sin hiel, ni pesar (Zorrilla, Kásida del poeta árabe –rabí– en *Hojas traspapeladas de los Recuerdos del tiempo viejo*, 1882).

²⁹ Ignora D^a Emilia cuál es realmente el status de las almeas (*almeb*, *awalim*) sobre las que habla con mucha ligereza; al parecer eran “learned women” que solían llevar una vida modesta, si bien entre las menos acomodadas algunas de ellas cantaron y bailaron en público (Buonaventura 1994: 48-49).

bailaba Fatma en la Exposición” (2000: 108). Obviamente la narradora confunde dos bailes distintos: la danza del serrallo (que es la que bailó Fatma) y la del chal, tal vez porque en ambas andan enredados los velos, chales, gasas y fajas, cfr.:

Ahora abre ese piano y toca ahí la música de la *danza del chal*... Estoy tan alegre, soñando en mi boda, que tengo ganas de bailarla.

Con un movimiento súbito, Rosario arrancó la flecha de oro que sujetaba su moño, y se descinó la faja roja de crespón, para que hiciese de chal. Acordábase de la escena del final de *Gioconda*, y sentía no poder clavarse un cuchillo, muy agudo, que partiese de golpe el corazón, para que cesase de latir y de doler³⁰... Arqueando los brazos y cogiendo la faja por ambos extremos, comenzó aquella danza lenta y provocadora, de lánguidas inflexiones, que a veces tiene un giro rápido, como vuelo repentino de ave que se lanza al azul del cielo, y recae fatigada, columpiándose en una rama. Los negros cabellos sueltos exhalaban, al flotar en el aire, embriagador perfume de violeta, y la cabeza, echada atrás, oscilaba al ritmo suave del baile exótico... Yalomitsa reía candorosamente, hiriendo las teclas, mientras la banda roja describía espirales y venía a enroscarse al talle cimbrador de Rosario... (Pardo Bazán 2000: 80)

Y Rosario, que me parecía una criatura celestial... es ni más ni menos que una mujer luciferina... ¡Si supieses, Lipe, si supieses que hace pocos días, casi puedo decir pocas horas, me prometió a mí, a mí mismo, Gregorio Yalomitsa en persona, quererte, casarse contigo! ¡Y estaba tan alegre, tan alegre... que hasta bailó la danza del chal, la que bailaba Fatma en la Exposición!

Felipe cerró los ojos; una visión deleitosa acababa de recordarle las posturas, los lánguidos movimientos de Rosario en esa danza que a su vista había ejecutado una vez en el taller; y el recuerdo le quemaba de tal modo el alma, que sentía un deseo incontrastable de destrozar alguna cosa, de herir, de matar (Ibíd.: 108).

La danza del chal es un baile que Pardo Bazán sitúa en el periodo romántico, y cuyos referentes históricos son al menos tres: Barbara von Krüdener, Emma Hamilton y Juliette Récamier. Sobre la primera de ellas escribe la autora coruñesa:

El asunto de Valeria es igual al de Werther, como ya notó Sainte Beuve: trátase de un caballero que se enamora de la mujer de su mejor amigo, y lucha en vano por triunfar de una pasión funesta, hasta que, no pudiendo conseguirlo, se suicida. La heroína de la historia, parece cosa averiguada que es la propia Madama Krüdener, que se retrata de un modo apenas disfrazado en las páginas del libro, y pinta un lindo cuadro de la época de la Restauración, al describirse a sí misma bailando aquella *danza del chal*, que de

³⁰ Mientras Rosario baila la danza del chal rememora el momento en que la heroína se suicida en el acto IV de la ópera *La Gioconda*, clavándose un cuchillo en el corazón ante la imposibilidad de estar con su amado Enzo Grimaldo; esta ópera en cuatro actos, con música de Amilcare Ponchielli y libreto de Arrigo Boito, fue estrenada en 1876 y se hizo una segunda versión de la misma en 1880; se representó en España en varias ocasiones, tanto en Madrid como en Barcelona, incluso en Sevilla, sobre todo en los años 80 y 90.

tal modo entusiasmaba cuando la ejecutaba en los salones (Pardo Bazán 1923: 186)³¹.

Lady Hamilton³² es citada en la novela de Krüdener como iniciadora de esta danza: “Milady Hamilton, douée de ces avantages précieux, donna la première une idée de ce genre de danse vraiment dramatique, si l’on peut dire ainsi” (Krüdener 1804: 193).

En la danza del chal parece ser que era también una experta Madame Récamier³³:

On a tant parlé de la *danse* de Mme. Récamier qu’il convient peut-être d’en dire un mot. Belle et faite à peindre, elle excella en effet dans cet art. Elle aima la danse avec passion pendant quelques années, et, à son début dans le monde, elle se faisait un point d’honneur d’arriver au bal la première et de le quitter la dernière: mais cela ne dura guère. Je ne sais de qui elle avait appris cette *danse du châle*, qui fournit à Mme. de Staël le modèle de la danse qu’elle prête à *Corinne*. C’était une pantomime et des attitudes plutôt que de la danse. Elle ne consentit à l’exécuter que pendant les premières années de sa jeunesse. Pendant le triste hiver de 1812 à 1813 que Mme. Récamier, exilée, passa à Lyon, un jour que l’isolement lui pesait plus cruellement que de coutume, pour tromper son ennui et sans doute aussi se rappeler d’autres temps, elle voulut me donner une idée de la danse du châle: une longue écharpe à la main, elle exécuta en effet toutes les attitudes dans lesquelles ce tissu léger devenait tour à tour une ceinture, un voile, une draperie. Rien n’était plus gracieux, plus décent et plus pittoresque que cette succession de mouvements et cadences dont on eût désiré fixer par le crayon toutes les attitudes (Récamier 1860: 18).

Tal vez Mme. de Staël se inspirara en la danza de esta última para el baile de su protagonista en *Corinne ou l’Italie*, ya que una nota de la autora reza:

C’est la danse de madame Récamier qui m’a donné l’idée de celle que j’ai essayé de peindre. Cette femme, si célèbre par sa grâce et sa beauté, offre l’exemple, au milieu de ses revers, d’une résignation si touchante et d’un oubli si total de ses intérêts personnels, que ses qualités morales semblent à tous les yeux aussi remarquables que ses agréments (Staël 1836: 699).

³¹ Cfr.: “Le schall, qui est en même temps si antique, si propre à être dessiné de tant de manières différentes, drappe, voile, cache, tour-à-tour la figure, et se prête aux plus séduisantes expressions. Mais c’est Valérie qu’il faut voir: c’est elle qui, à la fois décente, timide, noble, profondément sensible, trouble, entraîne, émeut, arrache des larmes, et fait palpiter le Coeur comme il palpité quand il est dominé par un grand ascendant; c’est elle qui possède cette grace charmante qui ne peut s’apprendre, mais que la nature a révélée en secret à quelques êtres supérieurs. Elle n’est pas le résultat des leçons de l’art; elle a été apportée du ciel avec les vertus: c’est elle qui étoit dans la pensée de l’artiste qui nous donna la Vénus pudique, et dans le pinceau de Raphaël... Elle vit surtout avec Valérie; la décence et la pudeur sont ses compagnes; elle trahit l’âme en cherchant à voiler les beautés du corps” (Krüdener 1804: 103-104).

³² Lady Hamilton fue conocida por sus *affaires* amorosos con varios hombres públicos de posición acomodada (entre ellos el vicealmirante Horatio Nelson), y ejemplo de mujer fatal inmortalizada en diversos retratos, uno de los cuales de Louise Elizabeth Vigée-Lebrun, la representa al modo de una bacante bailando y agitando la pandereta; en literatura la recrearon, entre otros escritores, Goethe, Dumas y Villiers de L’Isle-Adam (Ducrey 1996: 129, 485-489).

³³ M. Arsène Houssaye (1863: 326-327) sostiene que fue Mme. Tallien (Teresa Cabarrús) quien enseñó a Mme. Récamier la *danse de la clamyde* o *danse du châle*.

Pero la danza de Corina no se asemeja mucho a la de Mme. Récamier: no es una danza del chal realizada por una mujer ante un observador masculino; es una danza napolitana (una *tarantella*) que Corina baila en pareja con el príncipe de Amalfi, acompañándose de una pandereta. Con mayor probabilidad el personaje de Mme. de Staël pudo inspirarse en las bayaderas indostánicas o en las bailarinas representadas en los frescos de Herculano³⁴, referentes estos dos últimos que se citan explícitamente:

Corinne, avant de commencer, fit avec les deux mains un salut plein de grâce à l'assemblée; et, tournant légèrement sur elle-même, elle prit le tambour de basque que le prince d'Amalfi lui présentait. Elle se mit à danser, en frappant l'air de ce tambour de basque; et tous ses mouvements avaient une souplesse, une grâce, un mélange de pudeur et de volupté qui pouvait donner l'idée de la puissance que les bayadères exercent sur l'imagination des Indiens, quand elles sont pour ainsi dire poètes avec leur danse, quand elles expriment tant de sentiments divers par les pas caractérisés et les tableaux enchanteurs qu'elles offrent aux regards. Corinne connaissait si bien toutes les attitudes que représentent les peintres et les sculpteurs antiques, que, par un léger mouvement de ses bras, en plaçant son tambour de basque tantôt au-dessus de sa tête, tantôt en avant avec une de ses mains, tandis que l'autre parcourait les grelots avec une incroyable dextérité, elle rappelait les danseuses d'Herculanum, et faisait naître successivement une foule d'idées nouvelles, pour le dessin et la peinture.

Ce n'était point la danse française, si remarquable par l'élégance et la difficulté des pas; c'était un talent qui tenait de beaucoup plus près à l'imagination et au sentiment. Le caractère de la musique était exprimé tour-à-tour par la précision et la mollesse des mouvements. Corinne, en dansant, faisait passer dans l'âme des spectateurs ce qu'elle éprouvait, comme si elle avait improvisé, comme si elle avait joué de la lyre, ou dessiné quelques figures; tout était langage pour elle; les musiciens, en la regardant, s'animaient à mieux faire sentir le génie de leur art; et je ne sais quelle joie passionnée, et quelle sensibilité d'imagination, électrisaient à-la-fois tous les témoins de cette danse magique, et les transportaient dans une existence idéale, où l'on rêve un bonheur qui n'est pas de ce monde.

Il y a un moment dans cette danse napolitaine où la femme se met à genoux, tandis que l'homme tourne autour d'elle, non en maître, mais en vainqueur. Quel était dans ce moment le charme de la dignité de Corinne! Comme à genoux elle était souveraine! Et quand elle se releva, en faisant retentir le son de son instrument, de sa cymbale aérienne, elle semblait animée par un enthousiasme de vie, de jeunesse et de beauté, qui devait persuader qu'elle n'avait besoin de personne pour être heureuse. Hélas! Il n'en était pas ainsi; mais Oswald le craignait, et soupirait en admirant Corinne, comme si chacun de ses succès l'eût séparée de lui. À la fin de la danse, l'homme se jette à genoux à son tour, et c'est la femme qui danse autour de lui. Corinne en cet instant se surpassa encore, s'il était possible: sa course était si légère, en parcourant deux ou trois fois le même cercle, que ses pieds chaussés en brodequins volaient sur le plancher avec la rapidité de l'éclair; et quand elle éleva une de ses mains, en agitant son tambour de basque, et que de l'autre elle fit signe au prince d'Amalfi de se relever, tous les hommes étaient tentés de se mettre à genoux comme lui³⁵ (Ibíd.: 698-699).

³⁴ Las ruinas de *Herculano* fueron descubiertas de forma casual durante unas excavaciones en 1711. El fresco de las bailarinas al que se alude quizás no sea de Herculano sino de Pompeya: la llamada Casa de las bailarinas se desenterró en 1814; las danzarinas pompeyanas inspiraron muchos textos literarios durante el siglo XIX, v.gr. Jean Bertheroy, *La bailarina de Pompeya* (1899).

³⁵ Este final de baile presenta un cierto parecido con el de la riveirana de *El cisne de Vilamorta* ya citada.

No obstante, todos estos personajes femeninos bailan de modo decente, sin asomo de voluptuosidad, en tanto que Rosario Quiñones en *El saludo de las brujas* ejecuta un baile sensual para el que la inspiración hubo de venir de otra parte: de las bayaderas indias o de las sensuales bailarinas de Gades.

Las bayaderas realizan bailes enormemente voluptuosos, cfr.:

Le pas des colombes obtiendra un succès fou, un succès d'enthousiasme, un succès pareil à celui de la cachucha; il suffirait seul pour faire la fortune des danseuses indiennes. Amani se place entre ses deux compagnes Saoundiroun et Ramgoun, et récite avec des gestes et des poses d'une tristesse et d'une volupté profondes une mélancolique complainte d'amour et d'abandon, quelque chose comme le Cantique des Cantiques, la romance du Saule, ou le pantum de la colombe de Pattini; elle élève et jette en arrière ses bras pâmes qu'elle laisse ensuite retomber languissamment comme des guirlandes de fleurs énervées par la chaleur du jour; elle fait nager ses belles prunelles brunes dans la moite limpidité de ses grandes yeux, en continuant toujours son grasseyent murmure, tout allangui de terminaisons en a et de ovides enfantines. Cependant Ramgoun et Saoundiroun pivotent sur elles-mêmes avec une rapidité effrayante; quelque chose de blanc scintille et voltige au milieu de tourbillon: c'est une écharpe que les valseuses chiffonnent et tourmentent entre leurs doigts; la valse effrénée se prolonge, le vieux Ramalingan entre-choque ses cymbales avec un redoublement d'ardeur, le travail avance; au sein du nuage papillotant vous voyez déjà poindre le bec du pigeon: sa tête se dessine, son corps s'arrondit, ses ailes palpitent; après le pigeon vient le nid et le palmier avec ses feuilles figurées par les bouillons de l'étoffe. La musique cesse, les valseuses s'arrêtent et viennent vous présenter un genou en terre leur gracieux travail (Gautier 1865: 367-368).

Las muchachas de Gades, sensuales en el canto y el baile, inmortalizadas por Marcial y otros escritores antiguos, constituyen el modelo de las protagonistas de las novelas de Juan Valera, *Morsamor* (1899) y la inacabada *Elisa la Malagueña* (1905):

Elisa la Malagueña no sólo era gentil, o digamos idólatra, sino hembra algo liviana y alegre, como a su oficio convenía, pues era del género y condición de las muchachas de Cádiz, que ya celebra Anacreonte y de la Teletusa de Bética, que Marcial encomia. Elisa cantaba, bailaba, repiqueteaba las castañuelas tan bien como ellas antes, y mejor que en nuestra edad Lola Montes, Pepita Oliva, Petra Cámara, y la flamante señorita Otero.

Y aparecen entregadas a una desenfadada danza en el cap. III de la novela de Blasco Ibáñez *Sónnica la cortesana* (1901). En un artículo de 1915 Pardo Bazán saluda a bailarinas como *La Argentina*, primordiales en el renacimiento de la danza de comienzos del siglo XX, como a "las gentiles descendientes de las danzarinas de Gades, que electrizaron a Roma".

Frente a la danza colectiva está la individual de Cleopatra en la novelita de Gautier *Une nuit de Cléopâtre* con idéntico carácter sensual:

Cléopâtre elle-même se leva de son trône, rejeta son manteau royal, remplaça son diadème sidéral par une couronne de fleurs, ajusta des crotales d'or à ses mains d'albâtre, et se mit à danser devant Meïamoun éperdu de ravissement. Ses beaux bras

arrondis comme les anses d'un vase de marbre, secouaient au dessus de sa tête des grappes de notes étincelantes, et ses crotales babillaient avec une volubilité toujours croissante. Debout sur la pointe vermeille de ses petits pieds, elle avançait rapidement et venait effleurer d'un baiser le front de Meïamoun, puis elle recommençait son manège et voltigeait autour de lui, tantôt se cambrant en arrière, la tête renversée, l'œil demi-clos, les bras pâmes et morts, les cheveux débouclés et pendants comme une bacchante du mont Ménale agitée par son dieu; tantôt leste, vive, rieuse, papillonnante, infatigable et plus capricieuse en ses méandres que l'abeille qui butine. L'amour du cœur, la volupté des sens, la passion ardente, la jeunesse inépuisable et fraîche, la promesse du bonheur prochain, elle exprimait tout (Gautier, 1894: 79-80).

Y, por supuesto, la *danza de los siete velos* ejecutada por Salomé en la ópera de Richard Strauss basada en el drama homónimo de Oscar Wilde³⁶, que se estrenó en diciembre de 1905 y pudo verse en el Teatro Real de Madrid desde el 16 de febrero de 1910:

Bailará la danza de los siete velos, cifra y compendio de toda languidez y toda voluptuosidad oriental, la danza enloquecedora de la pereza y la molicie [...]

Por último, la deliciosa danza de los siete velos con su mezcla hábil y exquisita de elementos españoles y orientales, con la figura nerviosa de sus temas coreográficos [...]

Es imposible nada más refinado y lánguido, más elegante, dentro de la idea de la tentación y el pecado, que esa danza en la cual no hay, sin embargo, una actitud impúdica, nada grosero, y que, como el traje que para bailarla viste la Bellincioni, es lo espiritual de lo material, pues apenas deja adivinar lo que las danzarinas no siempre ocultan, las formas, no bellas a lo griego, sino a lo diabólico. El juego de la artista quitándose y agitando los velos es la gracia elevada a su última expresión. Hace con esos trozos de gasa filigranas y monerías, coqueterías malvadas y gestos de tal seducción, que no sé si alguna bailarina profesional será capaz de poner tanta alma condenada en un paso de baile. Es cosa que embelesa, como embelesa todo lo perfecto en cada género (Pardo Bazán 1994: 53-54).

El 14 de abril de 1912 la obra de Wilde se representó en el madrileño Teatro de la Comedia, esta vez sin la música de Strauss, y encarnando el papel protagonista la actriz Lidia Borelli:

No diré que Lidia Borelli me haya hecho olvidar a Gemma Bellincioni, ni en la representación ni en la parte coreográfica; pero la interpretación que dio al personaje de la princesa de Judea fue digna de mención, y la danza de los siete velos, bailada con menos feroz sensualidad, quizás más adecuada al carácter de la hija de Herodías, que en medio de su perversidad ingénita y grandiosa conserva tal frescura juvenil y hasta virginal. [...]

Uno de los elementos más trágicos de la obra es seguramente esta danza, en que resplandece la estrecha afinidad de la muerte y el sensual amor. Mientras Salomé agita su cuerpo serpentino con oriental languidez, mientras los siete velos van cayendo arrojados a distancia por la mano desdeñosa febril de la danzarina; mientras los pebeteros aroman y el tetrarca se estremece de gozo, vemos de antemano la cabeza truncada, sobre un lago

³⁶ El nombre de esta danza lo propuso Oscar Wilde en su célebre obra teatral y se utilizó luego de modo asiduo para referirse al baile de Salomé ante Herodes.

de sangre. Aquel baile de tal gracia primitiva, de un carácter tan violento y tan lleno de ascuas de tentación, es el preludio del crimen, como las saturnales romanas lo eran del martirio de los cristianos en el Circo o en el Pretorio (Pardo Bazán 1912).

El baile evocado por Wilde no resulta tan explícito como el de la Salomé de Flaubert, con el torso desnudo y con incitantes movimientos inequívocamente sexuales, o como el de las danzarinas de Blasco Ibáñez, ataviadas con vestidos sugerentes que enseñan más de lo que ocultan, y dando rienda suelta a un baile enloquecido en el que la exhibición del cuerpo es parte fundamental.

Por tanto, con respecto al baile oriental, Pardo Bazán se debate entre la voluptuosidad inherente al mismo y la necesidad de preservar la mesura y la decencia en el movimiento, con lo que incurre en contradicciones, por ejemplo, cuando se refiere al baile de Salomé que sólo puede ser púdico en textos como el de Wilde en el que el baile no se describe, o en función de quién lo interprete. Por lo mismo, pasa de puntillas sobre el carácter voluptuoso de las danzas de las bayaderas indias que presenta como bailes con un significado religioso, y califica de decente el baile del serrallo de Fatma. D^a Emilia rechaza de plano la exhibición del cuerpo femenino en el baile, como en el caso de las almeas, prefiriéndolo insinuado tras los velos; en este punto la prosa pardobazanianiana sugiere, insinúa, pero no cuenta, al igual que Mme. de Krüdener o Mme. de Staël.

LA DANZA MODERNA: ALGUNOS NOMBRES DE MUJER.

En el periodo de entresiglos la danza se renueva buscando nuevas formas, dejando en segundo plano la técnica para buscar la expresividad; se produce una progresiva liberación de las constricciones técnicas y una tendencia a la hibridación con estilos de baile caracterizados por una gestualidad más exaltada, cuyos códigos se vinculan implícitamente con los de la histeria (Clúa 2016: 148-150). Es también en este periodo cuando el vestido empieza a configurarse como una extensión del yo con fines artísticos, determinante en la construcción del personaje (Alba 2015: 32-33); así sucede, por ejemplo, con la bailarina americana Loie Fuller, cuyas *performances* evidencian una relación indisoluble entre su danza libre y sus nuevos atuendos (Ibíd.: 74).

La danza serpentina parece ser una invención de esta última danzarina, que alcanzó un gran éxito entre los años 1893 y 1894, animando numerosas imitaciones; componentes indispensables de esta danza eran la larga túnica de gasa y la luz, gracias a las cuales experimentaba sucesivas metamorfosis sobre la escena que la iban convirtiendo en diversos elementos de la naturaleza (“La ciencia en el teatro. “La danza serpentina ejecutada por Miss Fuller”, *La Ilustración Artística*, 8 de mayo de 1893, pp. 310-311).

Pardo Bazán escribió un artículo sobre este baile titulado “La danza serpentina”, (1893b), tras contemplar la representación del mismo por parte de Loie Fuller en el Circo de Parish (donde actuaba desde el 1 de abril de ese año). La autora gallega afirma que esta danza no es nueva y que tiene relación con la danza del chal que se bailaba en los salones durante el romanticismo y con las danzas del serrallo; menciona como precedentes

las danzarinas de Pompeya y las bayaderas de la India, aunque reconoce la perfección y belleza alcanzadas por Loie Fuller en la ejecución; le parece poco adecuado el nombre de esta danza y sugiere que tal vez sería mejor llamarla “*danza de la ola*”. Y la describe:

El efecto que produce es el de ver una mujer envuelta en las huecas y movibles curvas del agua del mar, iluminada por las luces verdes, rosadas color de topacio y color de amatista... de una aurora boreal reflejada en los prismas del cielo. La tela se ciñe, se despliega, se encaracola, se tiende, se quiebra y se alza al cielo lo mismo que la sábana del Océano.

Algunas veces finge la ilusión de colosal mariposa; otras remeda gigantesca flor sobre delgado tallo; ya copia las lindas espirales del humo, ya las seis alas fantásticas de un serafín.

Es un baile ligero, ideal, casi invisible, que permite un descanso a los sentidos y halaga solo a la imaginación, porque “la gente se ha cansado de la materialidad enervante del baile flamenco, lo mismo que se cansó de la precisión geométrica y amaneradas posturas del baile francés”.

La danza moderna, y en particular la de Loie Fuller, fue considerada una metáfora de la vida del fin de siglo, un lugar de convergencia entre decadencia, simbolismo y naturalismo, un fenómeno mundano pero también pictórico y literario (Ducrey 1996: 19-21, 25-26). Se escribió muchísimo sobre esta bailarina que revolucionó el arte de la danza (Ibíd.: 437-530), utilizando el silencio como lugar de liberación de las capacidades expresivas de la bailarina: su cuerpo es una página en blanco que recoge un discurso de gestos (Ibíd.: 573).

Años después adquirió gran celebridad la bailarina española Pastora Imperio, cuyo baile en la *Fiesta del sainete*, que se escenificó en el Gran Teatro de Madrid, comenta Pardo Bazán:

La *Imperio*, a quien esa noche vi bailar por vez primera, se sale del consabido aro. Diré en qué concepto. Esa mujer, admirable en su plástica, se diferencia de las otras bailadoras en que no tiene sello chulo alguno. No es una flamenca actual. Es una danzarina sagrada del Oriente. La princesa Salomé pudo danzar así, en la terraza del palacio de Herodes, y sería para mí un encanto ver bailar a la Imperio la danza de los siete velos, a la luz de la luna, en una de esas cálidas noches de Andalucía.

Lo bello de la danza española, de la genuina, que trae del Oriente sus remotos orígenes, es grave y triste en medio de una nota de salvaje voluptuosidad. El achulamiento de España la desfigura, altera las primitivas fuentes de su estética. Y la *Imperio* no es achulada, lo repito, y Salomé es lo contrario del chulismo y de la flamenquería.

La *Imperio* toca las castañuelas con una destreza asombrosa. Parece imposible lo que sabe sugerir por medio del repique de tan sencillo y popular instrumento. Sus castañuelas son el antiguo *crótalo*, no los modernos palillos³⁷. Viendo bailar a la Imperio nos sumimos muy hondamente en las lejanías del pasado, con la sensación de los tiempos crueles y pasionales, del primitivo instinto, apenas modificado por las nacientes civilizaciones. Y, sin embargo, la danza de la *Imperio* –como la de Salomé–

³⁷ El *crótalo* es un instrumento de percusión antiguo semejante a la castañuela. Los *palillos* son dos tablillas iguales que se colocan entre los dedos y se chocan entre sí y produciendo un tableteo que acompaña cualquier tipo de ritmo.

no es indecorosa, no es sicalíptica. [...] Y contribuye a hacer más noble la danza de la Imperio, aquella su plástica incomparable, de líneas hermosas sin exageración, y la elegancia felina de sus movimientos (Pardo Bazán 1914).

La escritora gallega dota de envidia a la danza de la Imperio retrocediendo hasta las danzarinas sagradas del Oriente, hasta Salomé, y sin asomo de sensualidad ni falta de decoro; todo lo opuesto al flamenco del que no parece mostrarse partidaria a la altura de 1914: “El flamenquismo y su leyenda lo sostenemos nosotros mismos, con notorio perjuicio de nuestro crédito ante el mundo” (Ibíd.).

Casi coetánea de Pastora Imperio fue otra célebre bailarina española, Antonia Mercé, *La Argentina*, a la que también Pardo Bazán tuvo ocasión de contemplar con motivo de la celebración de la fiesta de la danza en el Ateneo madrileño en abril de 1915:

La danza es un arte que en estos últimos tiempos renace de sus cenizas –y cuidado que sus cenizas eran seculares varias veces–. Hablo de la danza popular, no de la de los cuerpos de baile³⁸. Todas estas bailarinas que van disputándose el aplauso y la admiración del público, retornan más o menos a los antiguos ritos, en las altas edades históricas. Y es un espectáculo bello y artístico el de tales danzas. Aun cuando no he asistido a las últimas fiestas de este género, vi el entusiasmo que despertaron, y la Argentina, y la bailarina belga, recogieron tributo de admiración y ovaciones sin cuentos, en el Ateneo y dondequiera³⁹ (Pardo Bazán 1915).

El éxito alcanzado por la bailarina en el Ateneo fue considerable; de hecho, su presencia en la citada fiesta constituyó el principal atractivo de la misma:

Era la *Argentina*, la notable bailarina española, maestra en nuestras danzas típicas, que mañana parte para Buenos Aires.

Con su traje de percal, moteado de azul y adornado con faralaes, el pañolito rojo de espumilla ciñendo los hombros, y el negro pelo adornado con peinecillos de corales y un grupo de tres rosas graciosamente prendido, era la andaluza clásica, la bailarina descendiente de las danzarinas de Gades.

A los acordes de la guitarra, tocada por el señor Ballester, bailó con inimitable gracia unas soleares clásicas, unos tangos de pura cepa española, y al final de la velada unas castizas alegrías.

El público siguió con notorio interés sus movimientos y giros elegantes, su rítmico taconeo, sus retorcimientos personales.

Con los ojos entornados, la boca, grande y roja, entreabierta; los brazos enarcados y el cuerpo en constante cadencia, era la personificación de la bailadora clásica española (“En el Ateneo. La fiesta de la danza”, *La Época*, 17 de abril de 1915, p. 3).

³⁸ Las de las óperas y otros espectáculos escénicos.

³⁹ *La bailarina belga* es Felyne Verbist.

Unos años después la mirada de Pardo Bazán se detiene sobre la bailarina Tórtola Valencia, a la que vio bailar en Madrid en mayo de 1919 en el teatro Romea, y cuya danza reconoce muy diferente de la de la Imperio:

No gozaba de la unanimidad de simpatía y de entusiasmo que rodeó, hace dos años, a la Pastora Imperio. Es que ambas mujeres presentaban cosas bien distintas. Pastora era la tradición nacional, Tórtola el arte cosmopolita, y más bien bizantino de este periodo de decadencia. El cual parece ultramoderno y además exótico, y sin embargo, no carece de raíces en el arte más genuinamente español. [...] Y ya las danzas adquieren un sello de orientalismo, y la de *los siete velos*, la representación de las pasiones humanas. El estilo va propagándose, y mientras cunden las frívolas danzas de carácter norteamericano como los tangos y los "trots", el arte se refugia en la danza venida del inagotable fondo de las civilizaciones lejanas y de los países crueles y trágicos. Tórtola Valencia encarna este aspecto del arte, y por él ha ejercido verdadera influencia en dibujantes, pintores, escultores y grabadores. Los coloristas se inspiraron en sus bellas combinaciones de trapos fastuosos, brillantes y al mismo tiempo armoniosísimos. La moda de la mujer, en muchos respectos, lleva esta dirección. [...]

Tórtola Valencia está de lleno, con sus danzas en esta corriente. Sus trajes son magníficos y las telas en que se envuelve, ricas y de tonos fastuosos, regocijo de las pupilas. Su triunfo es la vestimenta, no la desnudez. La desnudez es cosa griega, helénica; y estas danzas piden las rozagantes estofas y las gasas en que palpitan el oro y el cobre, y las joyas como de ídolo bárbaro⁴⁰. Una icona bizantina; a esto suele asemejarse la figura de Tórtola Valencia. ("Crónicas de España", *La Nación*, 27 de julio de 1919, en Pardo Bazán 1999, II: 1324).

Estas tres bailarinas, señala Rosario Mascato (2006: 67-69), fueron 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 varietés al ámbito de los teatros, así como responsables de su difusión internacional.

LA DANZA MODERNA: LOS BALLETS RUSOS.

Emilia Pardo Bazán se ocupó de los novedosos ballets rusos en alguna de sus crónicas para *La Nación* de Buenos Aires. En una del 21 de julio de 1916 anota la emoción que ha despertado entre el público el espectáculo ofrecido por estos bailarines, emoción que le parece injustificada: "Nada veo en los bailes rusos que vaya más allá de los muchos bailes y poemas coreográficos que, desde el nacimiento de la ópera, y especialmente

⁴⁰ En el atuendo incide *Beatriz Galindo* al referirse a esta bailarina: "Tórtola Valencia, la danzarina de friso, es, a nuestro modo de ver, la única artista de su género que ha sabido comprender toda la belleza incomparable que encierra el matiz de las telas, la prodigiosa plasticidad y sugestión de una gasa o de una seda. ¿Quién como ella logró asimilar a su arte la gama infinita de tonos de los bordados orientales? ¿Quién como ella supo aprovechar la diversidad de movimiento a que se presta cada textura, la rigidez del brocado, la transparencia de la gasa, la suavidad del raso, la pompa del terciopelo, la fragilidad del crespón, lo iridiscente del tisú de plata y de oro, la fastuosa opulencia del bordado, todo aquello, en fin, cuya confección misma es un arte y que empleado por Tórtola se divide y descompone en nueva expresión de belleza? [...] En el arte de Tórtola Valencia el indumento es algo tan esencial como el ritmo, el movimiento y hasta la música que la artista interpreta" ("Crónicas femeninas", *El Sol*, 27 de mayo de 1919, p. 2).

desde el Romanticismo, han subido a escena en las capitales de Europa" ("Crónicas de España (para *La Nación*)", en Pardo Bazán 1999, II: 1131)⁴¹, y que sólo se explicaría por "su aparente novedad y su real extranjería" (Ibíd.: 1133). Hace, sin embargo, una excepción con *Cleopatra* y *El príncipe Igor*, que le parecen más originales; sobre el baile de esta última dice: "es furioso. Lo extraño del espectáculo consiste principalmente en ese desate de energía muscular, esos prodigiosos saltos, esos zapateados rápidos, ese frenesí de movimiento [...] El efecto es curioso, y nuevo, además, si bien con carácter de número de circo" (Ibíd.: 1132). Por su parte, *Cleopatra* le parece "lo más fuerte del espectáculo", "la serie de cuadros del bailable es muy hermosa, y concebida con plasticidad extraordinaria" (Ibíd.); percibe en el mismo una mezcla de

elementos modernistas, decadentistas y neorrománticos, con los más candorosos y ya venerables del faldellín de tul, la malla color rosa, el trenzado de punta y los *pas-de-deux*. Es interesante desde el punto de vista plástico y coreográfico, aunque jamás reconoceré que pueda ser tan artístico como un drama de Shakespeare o una ópera de Wagner [...] Ni la poesía ni la música, ni ambas reunidas, como en *Parsifal* o *Sigfrido*, pueden ceder el paso a estos bailables que dejan una impresión mixta de cinematógrafo, acrobatismo y pantomima, aunque presenten bellos cuadros y reconstruyan eternamente algo de lo arqueológico (Ibíd.: 1133).

En una crónica posterior dedicada a comentar el espectáculo de danza ejecutado por Anna Pavlova en el Teatro Real de Madrid, vuelve a referirse a los ballets rusos a los que reconoce alguna originalidad, aunque señala su deuda con el romanticismo. De entre estos bailes destaca *Cleopatra*, *Scheherazada*, *La danza del Príncipe Igor* y *Petrouchka*, que "rompieron la monotonía de los saltitos y vuelecitos y los sustituyeron por evocaciones históricas y nacionales [...] que producen el efecto de la verdad, causando impresiones fuertes y dramáticas" ("Crónicas de España", *La Nación*, 20 de enero de 1920, p. 3, en Pardo Bazán 1999, II: 1368); *Cleopatra* en particular le parece que "Es cosa estética, y la fiesta frívola del baile desaparece ante aquella impresión del mundo antiguo, cruel y bello" (Ibíd.).

En mayo de 1921 Pardo Bazán dedica una última crónica a los ballets rusos, disintiendo una vez más de la mayor parte del público en su apreciación sobre ellos: "a muchos parecen cosa bella, y a otros, entre los cuales me cuento, cosa asaz desigual, tan pronto chabacana y estrambótica, como refinada y poética, dominando siempre, según suele ocurrir, lo primero sobre lo segundo" ("Camila Quiroga en España", *La Nación*, 12 de junio de 1921, p. 6, en Pardo Bazán 1999, II: 1457-1460). Entre los bailes que ha contemplado vuelve a destacar *Cleopatra*, *Scheherazada* y *Petrouchka*, sobre todo los dos primeros, que tienen el mérito de contar con un buen libreto, de Gautier y de un episodio de *Las mil y una noches*, respectivamente; no es de su gusto, sin embargo, el ballet de *El sombrero*

⁴¹ Es el mismo artículo que bajo el título de "La vida contemporánea" publicó la autora en *La Ilustración Artística* el 19 de junio de 1916, p. 394, aunque difiere en algunos matices.

de tres picos, “españolada que seguramente nos pondrá en ridículo ante los públicos internacionales”⁴²:

De los dos componentes de un espectáculo siempre será el literario (aun donde no se habla) el que asegure el éxito. Probablemente a la falta de literatura deben su fracaso otras compañías de bailes exóticos que han aparecido durante esta temporada: vieneses y suecos. No basta salir a hacer zapatetas, aun haciéndolas con primor; porque los rusos no ha de negarse que bailan como silfos unas veces, otras como frenéticos –tal es la *Danza del príncipe Igor*– y siempre a las mil maravillas. Repito que tanta maestría no es suficiente, si bajo las cabriolas y brincos no hay algo, un sentimiento, un caso, una idea. Los mismos bailes de visualidad y colorido necesitan este requisito, sin el cual son meramente gimnasia. Recuérdese los bailes de algunas óperas: siempre se enlazan con el libreto, y lo completan, y lo desarrollan sin palabras (Ibíd.: 1458).

EL BALLET ROMÁNTICO.

En *El saludo de las brujas* la madre de Felipe María Leonato, Ada Flaviani⁴³, es conocida como “la bailarina italiana”. Se evoca su participación en el ballet de *Giselle*, en los papeles de “la Wili y la Gisela” (27)⁴⁴, donde se atavía con los zapatitos de raso y “el tonelete de gasa”⁴⁵. *Giselle* es un ballet en dos actos con música de Adolphe Adam, coreografía de Jules Perrot y Jean Coralli y libreto de Théophile Gautier y Jules-Henri Vernoy, basado en la obra *De l’Allemagne* (1835) de Heinrich Heine; ballet romántico por excelencia protagonizado por seres fantásticos (las willis). En el papel sobresalió la bailarina Carlotta Grisi en su primer estreno en 1841⁴⁶.

Por otra parte, cuando Rosario Quiñones se refiere a la madre de Felipe evoca nada menos que a dos de las bailarinas más célebres de la historia de la danza europea, famosas por su ligereza, Marie Taglioni (1804-1884) y Fanny Cerrito (1817-1909), sobre las cuales la prensa contemporánea es profusa en noticias.

⁴² El ballet de *El tricornio* o *El sombrero de tres picos*, es producto del encuentro entre los ballets rusos y España, y del trabajo conjunto entre Sergei Diaghilev, el compositor Manuel de Falla y el bailarín y coreógrafo Leónid Massine; se estrenó en Londres en 1919 y en España en 1921. El baile resultante fue una danza clásica con reminiscencias españolas, que se sitúa en el origen de la estilización de la danza española tan brillantemente representada años más tarde por *La Argentina* (Segarra 2012: 52-57).

⁴³ El nombre de Ada Flaviani evoca el de la soprano americana de nombre artístico *Ada Adini* (Ada Chapman), que se casó con el tenor español Antonio Aramburu y representó en España a partir de los años 70; hay muchas noticias sobre ella en la prensa, porque formó parte de la compañía que representaba en el Teatro Real (1878). En 1896 participó en Montecarlo en el estreno mundial de la obra de César Franck *Giselle* en el papel de Frédegonde; por lo que no descarto que el nombre de la madre de Felipe María, además de por el furor italianista característico del siglo XIX, esté inspirado por el de esta soprano.

⁴⁴ Cfr.: “No creo que *Las sílfides*, verbigracia, le pongan la ceniza en la frente a los bailes románticos que se llamaban *Gisela* y *Las Willis*” (Pardo Bazán, “Crónicas de España (para *La Nación*)”, Madrid, junio de 1916 (*La Nación*, 21 de julio de 1916, p. 5), en Pardo Bazán 1999, II: 1131).

⁴⁵ *Tonelete de gasa*: el tutú, corto o largo que se generalizó para la danza clásica; en este caso falda corta que solo cubría hasta las rodillas. Las zapatillas de satén de punta, silenciosas, y el tutú de gasa los impuso en la danza Marie Taglioni, en la representación de *La Sylphide*.

⁴⁶ Gautier estaba enamorado platónicamente de Carlotta Grisi, pero finalmente fue con su hermana la cantante Ernesta Grisi, con la que mantuvo una relación de la que nacieron dos hijos.

Marie Taglioni se hizo célebre por su baile en *La Sylphide*, creado por su padre Filippo Taglioni; encarnaba la imagen romántica de la mujer; fue tan célebre que se publicaron incluso algunos libros sobre ella en vida (*Marie Taglioni: Six sketches of Marie Taglioni*, 1831, de Alfred Edward Chalon; *Les adieux a Mlle. Taglioni*, 1837; *Marie Taglioni*, 1851, de Frédéric William Naylor Bayley); también generó una moda: a menudo a ella y a otras bailarinas italianas se les da el nombre de *sílfides*, por el éxito con el que se hizo célebre. *La Sylphide*, al igual que *Giselle* es un ejemplo de danza romántica protagonizada por seres fantásticos.

Fanny Cerrito fue también una bailarina romántica, una de cuyas más célebres representaciones fue la de *Ondine ou la Naiade*, basada en un cuento del barón de la Motte-Fouqué, con coreografía de Jules Perrot y música de César Pugni, representado por vez primera en 1843. *Ondine* es otro de esos ballets románticos que hay que alinear al lado de *Giselle* y *La Sylphide*, en el que menudean criaturas fantásticas y etéreas, en este caso la ninfa del agua que se enamora del pescador y hace todo lo posible por conseguir su amor. Hay muchas referencias a su actividad en la prensa española de los años 40 y 50, interés justificado porque la Cerrito fue primera bailarina del Teatro Real (*Diario Oficial de Avisos de Madrid, La España*, 14 de febrero de 1852, p.4); en su condición de tal hay muchas noticias sobre ella en el *Correo de los teatros. Periódico de noticias teatrales, artísticas y literarias* durante los años 1851 y 1852.

LOS BAILABLES DE ÓPERA.

Emilia Pardo Bazán escribió buen número de artículos sobre música y en particular sobre la ópera, a la que era gran aficionada; muy pocos son, sin embargo, los datos que en sus textos ofrece sobre los bailables que solían acompañar los espectáculos operísticos, de zarzuela o de teatro (Menéndez 1996-1997: 283-285), entre ellos:

Las masas corales tienen importantísima intervención en la ópera. Fuera de ellas, completa el personal que actúa en la misma una numerosa comparsaría en la que figuran campesinos, soldados, caballeros y estudiantes húngaros, sílfides, gnomos, duendes, demonios, ángeles, etc. El cuerpo de baile toma parte muy principal también en diferentes escenas, entre ellas en la del acto tercero, en que Fausto, ya rejuvenecido, duerme sobre un banco de rosas, mientras Mefistófeles invoca los espíritus de la tierra y del espacio para que diviertan su sueño. En esta escena, que es de una gran belleza plástica y de una incomparable delicadeza musical, funcionarán las máquinas del *ballet-volant*, por medio de cuyo mecanismo se obtiene el vistosísimo efecto de que las sílfides evolucionen en el aire en fantástica ronda alrededor de Fausto, y se alejen después, desvaneciéndose entre las nieblas del horizonte (Pardo Bazán 1906).

Rememora D^a Emilia esta representación del *Fausto* de Charles Gounod 10 años después cuando contempla un espectáculo de los ballets rusos, con amplia ventaja para la ópera: “Estos bailes carecen de maquinaria y transformaciones. En este sentido, el mismo teatro Real montó hace años un *ballet volant*”, el de *Las rosas*, en la *Damnation de Faust*, de efecto más sorprendente que ningún baile ruso” (“Crónicas de España”, *La Nación*, 21 de

junio de 1916, en Pardo Bazán 1999, II: 1131). Recuerda también los bailables de *Roberto el Diablo*, *El profeta* “y otras que ya no brillan por la actualidad y rara vez se cantan” (Pardo Bazán 1916a).

También le gusta la actuación de Anna Pavlova en el Teatro Real de Madrid en noviembre de 1919, si bien considera que sus bailes son inferiores a los rusos⁴⁷; D^a Emilia confiesa su cansancio del espectáculo de la primera noche, muy diferente del que pudo contemplar la segunda, con los bailes que sirvieron de acompañamiento a la danza-ballet de Jules Massenet *Thais*:

Hemos visto, pues, a *Thais* en toda la extensión de sus bailes, que son una reconstitución curiosa de la suntuosidad de las fiestas alejandrinas, con sus máscaras y sus ejercicios atléticos, con la libertad de sus actitudes y lo plástico de sus posturas [...] No es vano capricho ese bailable que resume la vida de la cortesana y de sus admiradores, es como la concreción de su insensato existir, envuelto en flores, copas de vino y danzas impúdicas [...] Si hubiésemos presenciado, como otras veces, un baile atenuado, recortado, parecido a cualquier otro baile contemporáneo y occidental, el sentido del poema no hubiese sido el mismo (“Crónicas de España”, *La Nación*, 20 de enero de 1920, p. 3, en Pardo Bazán 1999, II: 1369)⁴⁸.

Finalmente, alaba la escritora los bailes de algunas óperas que “siempre se enlazan con el libreto, y lo completan, y lo desarrollan sin palabras” (“Camila Quiroga en España”, *La Nación*, 12 de junio de 1921, p. 6, en Pardo Bazán 1999, II: 1458).

EL BAILE ALEGÓRICO. EL BAILE RELIGIOSO.

En la novela *La sirena negra* se anticipa la muerte de Rita mediante una evocación de la *Danza de la muerte*, descrita con perspectiva coreográfica, con sugerencias de código medieval, pero parece que en la realidad inspirada en el tapiz del flamenco del siglo XVII

47 Anna Pavlova había formado parte de los ballets rusos de Diaghilev, si bien luego creó en 1911 su propia compañía con la cual desarrolló un nuevo tipo de danza más próxima a la danza romántica: “Ana Pavlova se separó en seguida de Diaghilev, y marchó por su cuenta en grupos de bailes, donde brillaba como estrella de magnitud incomparable, mientras que Diaghilev suprimía las estrellas para obtener conjuntos sorprendentes [...] Admirable intérprete de la danza tradicional, era incapaz de innovación, y la composición de un *ballet* sobrepasaba los límites de su talento, admirable mientras no se salía de su círculo” (Adolfo Salazar, “La vida musical. La muerte del cisne”, *El Sol*, 25 de enero de 1931, p. 3).

48 La historia de la pecadora *Thais* es parecida a la de Santa Pelagia, a la que Pardo Bazán dedicó uno de sus *Cuadros religiosos*, el del 8 de octubre (“Santa Pelagia penitente”) y su cuento “La paloma negra” (1893): “Una carcajada fresca, argentina y musical como un arpegio, los hace saltar atónitos. Quien se ríe es una hermosa mujer. De mediana estatura y delicadas proporciones, su cuerpo moreno, ceñido por estrecha túnica de gasa, color de azafrán, que cubre una red de perlas, se cimbreaba ágil y nervioso, como avezado a la pantomima. Ligeramente dorado calza su pie diminuto, y su inmensa y pesada cabellera negra, de cambiantes azulinos, entremezclada con gruesas perlas orientales, se desenrosca por los hombros y culebrea hasta el tobillo, donde sus últimas hebras se desflecan esparciendo penetrantes aromas de nardo, cinamomo y almizcle. Los ojos de la mujer son grandes, rasgados, pero los entorna en lánguido e incitativo mohín; su boca, pálida y entreabierta, deja ver, al modular la risa, no solo los dientes de nácar, sino la sombra rosada del paladar. Agitan sus manos crótalos de marfil, y saltando y riendo, columpiando el talle y las caderas al uso de las danzarinas gaditanas, viene a colocarse frente al círculo de los anacoretas.”

Speculum Humanae Vitae que era propiedad de D^a Emilia (López Redondo 1998), si bien este representa una alegoría de la muerte y no una escena de baile macabro:

El baile comienza, al pronto, pausado y solemne, sin más música que el choque de los huesos marfileños, pelados y limpios, del esqueleto que dirige la danza general de la Muerte, tal cual se ve en los códices góticos. Danzan reyes con pastoras, monjas con guerreros, emperadores con labriegas, fidalgas con arzobispos. Lo que el amor no ha podido nivelar ni reunir en vida, lo nivela la Seca, la omnipotente, con su gesto coreográfico. Las invitaciones al baile han sido de base amplísima; no habrá piques; no se queda en casa nadie, mientras el baile se forma, apresura su ritmo y repicotea sus airosos puntos. Cogidos de la mano, empujados por la sobrehumana ley, contra la cual no vale resistencia, alzando los pies juveniles o gotosos, meneando los troncos flacos o tripones, castañeteando los dedos rígidos, retorciéndose como debían de retorcerse los Ardientes, en su ronda de martirio y locura⁴⁹, la multitud baila, baila, siguiendo al esqueleto que marca el compás y guía hacia el profundo agujero o sima abierto en mitad de la llanura, donde las parejas, alzando todavía la pierna para un trenzado, caen precipitadas. El corro, sin embargo, no se estrecha: nuevas parejas reemplazan a las que la sima tragó, y suben el pie más aprisa, y contonean la cintura más salerosamente y agitan los brazos y encogen y estiran los dedos con el trajín peculiar de los agonizantes al rechazar las sábanas y mantas que los cubren.

[...]

La ronda, no obstante, me parece, no sé por qué, escenografía, algo artístico, versificado, pintado, tejido, sin realidad inmediata. Esto, pienso yo, es cosa sugerida por la Edad Media, que, como nadie ignora, fue un periodo triste, renegador de la vida, amigo de la muerte... ¡Bah! ¡Pch!... La tal ronda es un baile viejo; ni más ni menos que la *danza macabra* del poeta judío amigo de don Pedro el Cruel; en suma: literatura y teología⁵⁰... ¡En nuestros tiempos hemos reemplazado la danza macabra por la danza griega de las ninfas y faunos, ronda jocunda, símbolo de la alegría de vivir!⁵¹ Anticuada está la procesión de la Seca... (Pardo Bazán 1981a: 43-44).

La muerte se representa en figura femenina de mujer fatal que suscita la atracción de Montenegro (Sanmartín 2008: 73-75), de modo muy semejante a aquel con que atraen a sus contempladores Cleopatra o Salomé.

Víctor Infantes (1997: 131-134) afirma que “no se conserva ningún testimonio musical de ninguna Danza macabra”, pero también que los textos sugieren una ordenación coreográfica de los danzantes, que en ellos se alude a la música y a la danza en muchas ocasiones y que se citan numerosos instrumentos musicales. Además, la relación música-representación está en el drama litúrgico, con el que a menudo se ha vinculado a las

⁴⁹ El *Bal des Ardents* («Baile de los ardientes») o *Bal des Sauvages* («Baile de los salvajes») fue un baile de máscaras realizado el 28 de enero de 1393 en París por el rey Carlos VI de Francia junto con cinco miembros de la nobleza francesa; cuatro de los bailarines fallecieron en un fuego causado por una antorcha que llevaba Luis, duque de Orleans, hermano de Carlos. Se conservan testimonios visuales de este suceso en ilustraciones como la del maestro Antonio de Borgoña para las *Crónicas de Froissart*.

⁵⁰ *El poeta judío...*: Sem Tob de Carrión, al que le atribuyeron la *Danza General de la Muerte* eruditos como Florencio Janer y Amador de los Ríos (Sanmartín 2008: 62-63).

⁵¹ Tal vez evoque aquí D^a Emilia un referente visual como el de la bacanal que sigue a la obertura en el *Tannhauser* de Wagner.

Danzas de la muerte; ceremonias que a menudo incluían manifestaciones musicales de carácter secular como las danzas de peregrinos y las danzas mozárabes.

Ya en 1852 Kastner aseveraba “La *Danse des Morts* est en effet une danse circulaire, une ronde, un branle, une carole” (1852: 135) “La *Danse des Morts* a réellement été conçue sous la forme d’une danse, et qu’il n’y a rien de figuré dans le titre qu’on lui donne, c’est-à-dire que le mot *danse* y conserve son acception propre, et ne signifie nullement *moralité, remontrance, leçon*” (Ibíd.: 140). Lo cierto es que el tema ha persistido en el tiempo, estando presente en muchos textos literarios (Sanmartín 2008), en piezas musicales como “La danse macabre” de Saint-Saëns, y más tardíamente, en la fotografía y en el cine. Añade Ducrey (1996: 150-162) los lazos privilegiados de las danzarinas con la muerte en textos literarios y en grabados como los de Félicien Rops (“La mort qui danse”, “La mort au bal”).

Por último, en “La danza del peregrino” el protagonista contempla la danza de los gigantes, un baile religioso documentado en Santiago desde el siglo XVII, que solía ejecutarse el día del Corpus en Madrid, y en Toledo ya desde los siglos XVI y XVII tanto en las fiestas del Corpus como en la de la Asunción (Devoto 1974)⁵²:

Y he aquí que, terminada la función, habiendo desfilado los que le daban brillo con su presencia, avanzaron hacia el altar mayor unos figurones desmesurados, de descomunal alzada: eran morazos con abigarrados turbantes, peregrinos vestidos como el del Pico, caricaturas de petimetres y petimetras, espantajos geográficos de *partes del mundo*; y venían a paso vivo, y se paraban ante el Numen, ejecutando su danza de todos los años, mientras la gaita reía, estridulaba, se lamentaba en alguna nota marcándoles el compás con su música popular, agreste, llena de gozoso sentimiento.

Y entonces vi que el rostro del peregrino cambiaba de expresión, y su gesto místico, su cabeza de personaje de tabla primitiva, se transformaba totalmente. También reía él, como la gaita y como los figurones danzantes. Si se hubiese atrevido, danzaría a su vez. Y en las edades sublimes de la basílica, danzarían, de cierto, lo mismo que cantaban, bajo aquellas bóvedas, los peregrinos venidos de los confines del orbe: los de Armenia y Cilicia, los de Arabia y Egipto, los de Tartaria y los del monte Cáucaso... Danzarían, sí, inocentes y bulliciosos, en honor del Señor Santiago, porque en la danza el instinto religioso se ha desbordado siempre, desde que el hombre ofreció los primeros sacrificios. Y el peregrino anhelaría danzar, estremecido de júbilo, si alrededor suyo hubiese alguien más que siguiese la danza, alguien que secundase a los figurones que ejecutan el paso, el homenaje de los humildes, después de lo oficial y ritual; y el baile del peregrino, por dentro, en su alma conmovida, era lo espontáneo, lo que el pueblo lleva en sus siempre fecundas entrañas... (Pardo Bazán 1916b: 4-5).

CONCLUSIONES

Los escritos en prosa de Emilia Pardo Bazán ofrecen un rico muestrario del arte de la danza en España: desde el baile regional, ancestral, de seducción y conquista, pasando por otros bailes populares nacionales como el flamenco o el fandango en que empieza a imponerse la rotunda presencia del cuerpo femenino, la danza oriental de mujeres

⁵² Sampedro (1942, ed. 1982) recoge, en la tercera parte de su obra, entre “curiosidades varias”, la partitura del “Pasodoble de los gigantes”, que se ejecutaba durante la fiesta del Corpus.

solas visualizadas por hombres, hasta la danza moderna de bailarinas individuales (Pastora Imperio, La Argentina, Tórtola Valencia) inspirada por el baile español pero con proyección internacional. Ocasionalmente se localizan también referencias al ballet europeo romántico, a los bailes exóticos de las Exposiciones Universales o a los novedosos ballets rusos, y del mismo modo, aunque los comentarios son muy breves, a los bailables de ópera. Espectáculos todos ellos conocidos por la escritora gallega como espectadora, que, apasionada de las Artes, no deja de serlo también del arte de la danza, la coreografía. También el baile en su aspecto alegórico de danza macabra suscita su interés, y el baile ritual como el del peregrino de Compostela.

Pocos aspectos del arte de la danza escapan a la minuciosa observación de la escritora, aunque, eso sí, filtrados a través de su sentido de la estética y de su sensibilidad moral. La primera es fundamental, ya que sus anotaciones sobre la danza inciden en los elementos artísticos y plásticos, y llega a afirmar: “Siempre me inclino hacia el lado del arte, y lo perdono todo si el arte sale vencedor” (“Crónicas de España”, *La Nación*, 21 de junio de 1916, en *Pardo Bazán* 1999, II: 1132). La segunda asoma en la contención expresiva (la decencia) de los bailes que describe, aun cuando a veces bordeen lo escabroso, como la danza de Salomé.

La raíz común que atraviesa la mayor parte de las danzas que Pardo Bazán comenta o incluye en sus cuentos y novelas es el orientalismo que, junto con el modelo griego, constituyeron las dos fórmulas que guiaron las nuevas danzas emergentes a principios del siglo XX; del primero fue exponente la danzarina Ruth Saint Denis (Buonaventura 1994: 124-128), del segundo Sarah Bernhardt (Alba 2015: 74). D^a Emilia opta por el primero porque percibe lo oriental como un aspecto identificador del carácter nacional. Pero, habrá de lidiar con otro componente indisolublemente vinculado con el orientalismo: el erotismo (“hay una asociación casi uniforme entre Oriente y el sexo”, Said 1990: 229)⁵³, presente mediante el juego alusivo-elusivo, que le resulta difícil asumir y expresar, como puede verse en sus comentarios a propósito de una actuación de *La bella chiquita* en el Circo Price en el que tildaba a Madrid de “Bizancio la minúscula”:

El espectáculo de esa tal *chiquita* y su baile es, realmente, feo, y escandaloso en sumo grado. Semejantes contorsiones y movimientos no es lícito exhibirlos en un circo, adonde se va a presenciar ejercicios de fuerza, de destreza, o payasadas inofensivas o curiosidades científico-recreativas como la *danza serpentina*, que nadie desaprobó.

Un baile lupanario no encaja en los programas de los circos, y en el mismo Parish nunca se ve tal mezcolanza. Al circo va todo el mundo: niños, mujeres de alto copete, familias enteras (Pardo Bazán 1893c).

La danza pone el foco primordialmente en el cuerpo femenino, serpentino, cuyos movimientos resultan en ocasiones extremados (la chula flamenca, Amparo en *La Tribuna*)

⁵³ Buonaventura (1994: 70) afirma al respecto: “Yet while this eroticism is only one aspect of Arabic dance, it has unfortunately tended to dominate any discussion on the subject”; en su opinión de esta percepción son responsables los viajeros ingleses que contemplaban los espectáculos de danza árabe con prejuicios importados de sus países de origen.

pero más a menudo lentos y seductores (Rosario Quiñones en *El saludo de las brujas*, Gemma Bellincioni-Salomé); por otra parte, detesta la exhibición explícita del cuerpo femenino, que le parece de mal gusto, como sucede con las almeas. Por ello ha de hacer muchos equilibrios para poder referirse al baile lúbrico de Salomé, a la danza del serrallo de Fatma, o a la sensual *danza del chal* sin que el erotismo se vea representado de modo explícito.

El atuendo es complemento y medio expresivo de la danzarina, vinculado a costumbres ancestrales en el caso de los bailes populares, y prolongación del cuerpo de la bailarina en las danzas más modernas: el traje etéreo de la Bellincioni representando a Salomé y los muchos velos que encubren y descubren el cuerpo femenino sobre la escena, o el de Loie Fuller combinado con los juegos de luces para crear nuevos efectos. La expresividad que se consigue por este medio es, en este periodo de la historia de la danza, mucho más importante que la técnica.

Un modo de atenuar el elemento erótico es la orientación religiosa: las bailarinas javanesas cumplen un rito religioso, y lo mismo sucede con las bayaderas (aunque con matices) y con la referencia a Salammbô, que evita traer a colación el sensual baile de la protagonista y alude sin embargo a las ceremonias de la misma ante la diosa Tanit.

En el punto de cruce entre erotismo y religiosidad se sitúa la figura de Salomé, personaje recurrente en el repertorio de las bailarinas desde fines del siglo XIX (Buonaventura 1994: 142-143; Pastor 2012: 27), y estereotipo de mujer fatal que también representan Cleopatra, Salammbô y, por supuesto, La Seca; y presencia reiterada en la prosa de Emilia Pardo Bazán.

Otro aspecto en el que se revelan los gustos de la escritora coruñesa en materia coreográfica es su preferencia por los bailes tradicionales de pareja, recatados, o de mujeres solas, frente a los modernos a los que califica de *impúdicos* en unos casos (el *agarrado*, parodia grotesca de algunos bailes modernos), y de *achulados* en otros (el flamenco).

La escritura en prosa de Emilia Pardo Bazán da testimonio de un periodo de transición de la danza española, que Nuria Menéndez (1996-1997: 281) delimita entre 1915 y 1939, en el que algunos bailes entran en un periodo de decadencia (los tradicionales) y otros nuevos les suceden, fundamentalmente la *danza española*, que se origina por asimilación de estilos populares y tradicionales y que está llamada a tener una amplia irradiación internacional. Todo ello para mayor gloria de la mujer, absoluta protagonista de este arte.

BIBLIOGRAFÍA

Alba Nieva, Isabel María (2015): *Cuerpo y figurín: poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926)*, Málaga, Universidad de Málaga, Tesis Doctoral.

<https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/.../TD_ALBA_NIEVA_Isabel_Maria.pdf?...>.

Andreu Miralles, Xavier (2016): *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*, Madrid, Taurus.

Buonaventura, Wendy (1994): *Serpent of the Nile. Women and Dance in the Arab World*, London, Saqi Books.

Casares Rodicio, Emilio (1996-1997): "Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 2-3, pp. 73-118.

Clúa, Isabel (2016): *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el "fin-de-siècle"*, Barcelona, Icaria Editorial.

Devoto, Daniel (1974): "Contribution à l'étude des danseurs et de musiciens des fêtes du Corpus Christi et de l'Assomption à Tolède au XVI et XVII siècles", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 10, pp. 163-168.

Dijkstra, Bram (1994): *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Barcelona, Círculo de Lectores.

Ducrey, Guy (1996): *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion.

Dupont, Denise (2012): "Cabezas cortadas, imágenes de vestir y manos femeninas: Emilia Pardo Bazán y el decadentismo español", *Revista Internacional d'Humanitats* 26 set-dez 2012 CEMOrOc-Feusp / Univ. Autònoma de Barcelona, pp. 65-78.

Espada, Rocío (1997): *La danza española: su aprendizaje y conservación*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.

Ezama Gil, Ángeles (1988): "La ilustración de relatos breves en la revista *La Vida Galante*", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXIV, pp. 73-95.

____ (2007): "Emilia Pardo Bazán revistera de salones: teoría y praxis de la crónica", *Especulo*, nº 37, 14 de noviembre de 2007, 23 pp.

____ (2009): "El saludo de las brujas: novela de clave", José Manuel González Herrán (coord.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, La Coruña, Real Academia Gallega, pp. 285-304.

Gautier, Théophile (1865): "Les bayadères", *Caprices et zigzags* [1852], Paris, Hachette, tercera ed., pp. 357-369.

____ (1894): *Une nuit de Cléopâtre* [1838], Paris, A. Ferroud Libraire-Éditeur.

Hellín Rubio, Inés (2016): *La danza española y la narrativa escénica*, Madrid, ADE.

Hernández Jaramillo, José Miguel (2016): "Fandango in Nineteenth Century Flamenco: The Untold Story", K. Meira Goldberg y Antoni Pizà (eds.), *The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance*, New Castle, Cambridge Scholar Publishing, pp. 69-92.

Houssaye, M. Arsène (1863): *Les femmes du temps passé*, Paris, Morizot.

Infantes, Víctor (1997): *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Inzenga, José (1888): *Cantos y bailes populares de España*, Madrid, Imp. de José M. Ducazcal.

Kastner, Georg (1852): *La Danse des morts*, Paris, Brandus et Cie Éditeurs/ Pagnerre Libraire-Éditeur.

Krüdener, Barbara von (1804): *Valérie ou lettres de Gustave de Linar a Ernest de G...*, Paris, Chez Henrich, vol. I.

Latorre, Yolanda (2002): *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Pagès Editors y Universitat de Lleida.

López Quintáns, Javier (2014): "Emilia Pardo Bazán y la cultura gallega. Edición de "La muiñeira"", *Madrygal*, 17, pp. 47-54.

López Redondo, Amparo (1998): "En torno al tapiz intitulado *Speculum Humanae Vitae*, que fue de D^a Emilia Pardo Bazán", *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, tomo 11, pp. 155-176.

Mascato Rey, Rosario (2006): "Valle-Inclán, *contempleteur*", *Moenia*, 12, pp. 67-76.

Menéndez, Nuria (1996-1997): "Influencia del teatro musical en los orígenes de la danza española (1915-1939)", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 2-3, pp. 281-286.

Pardo Bazán, Emilia (1885a): *El cisne de Vilamorta*, Madrid, Ricardo Fe.

____ (1885b): "La gallega", *La dama joven*, Madrid, Ricardo Fe, pp. 370-380.

____ (1886): "Sesión flamenca", *Les Matinées Espagnoles*, nº 4-5, 15 y 22 febrero 1886, pp. 81-85.

____ (1889): "Cartas sobre la Exposición", *La España Moderna*, 1 de octubre de 1889, pp. 84-104.

____ (1891): "El baile del querubín", *Nuevo Teatro Crítico*, año II, nº 1, febrero de 1891, pp. 5-30.

____ (1893a): "Santa Pelagia", *El Imparcial*, 17 de abril de 1893, p. 3.

____ (1893b): "La danza serpentina", *El Eco de Cartagena*, 18 de mayo de 1893, p. 1.

____ (1893c): "Lo que alborota a Bizancio", *Las Provincias*, Valencia, 14 de junio de 1893, p.

____ (1893d): "Espectáculos públicos", *La Época*, 18 de julio de 1893, p. 2.

____ (1896): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 28 de septiembre de 1896, p. 658.

____ (1898): "La muiñeira", *Blanco y Negro*, 1 de enero de 1898, pp. 20-21.

____ (1906): "Teatro Real", *El Imparcial*, 13 de enero de 1906, p. 3.

____ (1908): "El último baile", *Blanco y Negro*, 21 de noviembre de 1908, pp. 7-9

____ (1912): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 27 de mayo de 1912, p. 350.

____ (1914): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 18 de mayo de 1914, p. 334.

- ____ (1915): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 3 de mayo de 1915, p. 302.
- ____ (1916a): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 19 de junio de 1916, p. 394.
- ____ (1916b): "La danza del peregrino", *Blanco y Negro*, 8 de octubre de 1916, pp. 4-6.
- ____ (1923): *El lirismo en la poesía francesa*, Madrid, Editorial Pueyo, s.a.
- ____ (1981a): *La Sirena negra* [1908], Madrid, Espasa-Calpe, quinta ed.
- ____ (1981b): *La Tribuna* [1883], ed. de Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra, tercera ed.
- ____ (1985): *Los pazos de Ulloa* [1886], Madrid, Alianza.
- ____ (1989): *Dulce dueño* [1911], Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer.
- ____ (1994): "Crónica de Madrid, El estreno de Salomé" [*La Nación*, 1 de abril de 1910], Cyrus DeCoster (ed.), *Crónicas en La Nación de Buenos Aires (1909-1921)*, Madrid, Pliegos.
- ____ (1999): *La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires*, ed. de Juliana Sinovas Maté, La Coruña, Diputación Provincial, 2 vols.
- ____ (2000): *El saludo de las brujas* [1897], Madrid, Ediciones Koty.
- ____ (2001): *Insolación* [1889], ed. de Ermitas Penas, Madrid, Cátedra.
- Pastor Prada, Raquel (2012): *Artes plásticas y danza: propuesta para una didáctica interdisciplinar*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense. <eprints.ucm.es/16759/1/T34010.pdf>.
- Pereira-Muro, Carmen (2012): "«Parecía efecto escénico, coro de zarzuela bufa»: La zarzuela como intertexto y alegoría nacional en *Insolación* de Emilia Pardo Bazán", *Studi Ispanici*, XXXVII, pp. 165-180.
- Pérez Romero, Emilia (2010): "L'Espagne dans les articles d'Émilie Pardo Bazán pour la *Nouvelle Revue Internationale*", *La culture de l'autre: l'enseignement des langues à l'Université*, Lyon, École Normale Supérieure-La Clé des langues, 12 pp. <<http://cle.ens-lyon.fr/actes/l-espagne-dans-les-articles-d-emilia-pardo-baza-769-n-pour-la-nouvelle-revue-internationale-87341.kjsp>>
- Preciado, Dionisio (1969): *Folklore español: Música, danza y ballet*, Madrid, Studium Ediciones.
- Récamier, Jeanne Françoise (1860): *Souvenirs et correspondance tirés des papiers de Madame Récamier*, segunda ed., Paris, Michel Lévy, tomo I.
- Said, Edward W. (1990): *Orientalismo* [1978], Madrid, Libertarias/Prodhufi S.A.
- Salaün, Serge (1992): "Apogeo y decadencia de la sicalipsis", Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala (eds.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular*, Madrid, Tuero, pp. 129-153.
- Sampedro, Casto (1982): *Cancionero musical de Galicia* [1942], ed. facsímil de José Filgueira Valverde, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa.

Sanmartín Bastida, Rebeca (2008): "La *Danza de la muerte*, revisitada: contexto y recreación en *La sirena negra* de Emilia Pardo Bazán", *Revista de Poética Medieval*, 21, pp. 57-84.

Saurín de la Iglesia, María Rosa (2009): "Emilia Pardo Bazán y la Sociedad del Folklore Gallego (1883-1895)", en José Manuel González Herrán (coord.), *La Literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega, pp. 677-696.

Segarra Muñoz, María Dolores (2012): *Antonio Ruiz Soler y la danza española estilizada: configuración y desarrollo de un género*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense. <eprints.ucm.es/17502/1/T34082.pdf>

Sotelo Vázquez, Marisa (2007): "Emilia Pardo Bazán y el folklore gallego", *Garoz: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, nº 7, pp. 293-314.

Staël-Holstein, Germaine de (1836): *Corinne ou l'Italie* [1807], en *Oeuvres completes. Tome Premier*, Paris, Firmin Didot Frères et Cie, pp. 653-863.