



MICHAEL CHRISTOFORIDIS
<https://orcid.org/0000-0002-2701-0423>
mchri@unimelb.edu.au
University of Melbourne

ELIZABETH KERTESZ
<https://orcid.org/0000-0001-9344-3203>
ekertesz@unimelb.edu.au
University of Melbourne

A la sombra de Carmen: Otero, Guerrero, Tortajada y la pantomima en la escena cosmopolita

In the Shadow of Carmen: Otero, Guerrero, Tortajada, and Pantomime on the Cosmopolitan Stage

La fascinación de la *belle époque* por la danza exótica convirtió en estrellas a una nueva generación de bailarinas españolas en el contexto del cosmopolita *music-hall*. La Bella Otero, la Tortajada y Rosario Guerrero, que se dieron a conocer internacionalmente por primera vez en París, llevaron la moda de la danza española por todo el mundo desde la década de 1890 hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, también supieron adaptarse al cambiante panorama del *music-hall* en la primera década del siglo XX, creando vehículos expresivos en el género dramático de la pantomima, al que impregnaron de danza y canción españolas. Estas hibridaciones se dieron a partir de la encarnación más omnipresente del estereotipo de la mujer española como mujer fatal, sensual e inconstante: el personaje de Carmen.

Palabras clave: danza española, pantomima, la Bella Otero, la Tortajada, Rosario Guerrero.

The Belle-époque fascination with exotic dance made stars of a new generation of Spanish dancers on the cosmopolitan music hall stage. Gaining their first international exposure in Paris, la Belle Otero, la Tortajada, and Rosario Guerrero carried the fashion for Spanish dance across the world, from the 1890s through to the outbreak of World War I. However, they responded to the changing landscape of music hall entertainment in the first decade of the twentieth century by creating vehicles for their talents in the dramatic genre of pantomime, infused with Spanish dance and song. These acts drew inspiration from the most pervasive embodiment of the stereotype of Spanish women as sensual, inconstant femmes fatales, the character of Carmen.

Keywords: Spanish dance, pantomime, la Belle Otero, la Tortajada, Rosario Guerrero.

Durante la *belle époque*, las bailarinas españolas se convirtieron en habituales en los *music-halls* europeos y americanos. Dándose a conocer por primera vez en París, la Bella Otero, la Tortajada y Rosario Guerrero dominaron estos escenarios desde la década de 1890 hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial. En sus números se inspiraron frecuentemente en la encarnación más popular del estereotipo de la mujer española como mujer fatal, sensual e inconstante: el personaje de Carmen, inmortalizado en la ópera de Georges Bizet de 1875, que ocupó un lugar destacado en los teatros de ópera de todo el mundo en ese periodo. No obstante, en la primera década del siglo XX, estas tres estrellas de la escena popular comprendieron el cambiante panorama del *music-hall* y el espectáculo (entendido en un amplio sentido, como entretenimiento teatral) y modificaron la trayectoria de sus carreras como bailarinas en el contexto de las variedades. Para ello, se acercaron a géneros dramáticos como la pantomima, que les permitieron adaptar sus números a formatos acordes con la madurez de sus talentos. El instinto empresarial de Tortajada, la ampliación de las escenas dramáticas de Guerrero y el compromiso de la Otero con la interpretación y el canto operístico, crearon nuevas oportunidades teatrales que permitieron a cada una de ellas perfeccionar sus habilidades pantomímicas en obras que seguían abordando los temas populares del exotismo español.

Bailarinas españolas y el cosmopolita *music-hall* en la década de 1890

Los empresarios internacionales se apresuraron a explotar el regreso de la danza española a París tras la caída del Segundo Imperio, el exilio de Napoleón III y su esposa española Eugenia de Montijo y el restablecimiento de los lazos diplomáticos entre España y Francia a mediados de la década de 1870 (Christoforidis y Kertesz 2019, 14-15, 34-35). El renovado atractivo de los espectáculos basados en el exotismo español creció de manera constante a partir de 1878 y recibió un poderoso impulso con las aplaudidas actuaciones que se produjeron alrededor de la Exposición Universal de París de 1889 (Christoforidis y Kertesz 2019, 39-43, 141-148; Fauser 2005, 261-268). Este impulso se mantuvo durante la década de 1890, cuando los empresarios que gestionaban los *music-halls* y cafés-concierto parisinos ofrecieron una fórmula estereotipada de la danza española, familiarizando al público con un flamenco a base de formas nuevas que, convenientemente mediatizadas, simulaban ser “primitivas”. Si el público de la *belle époque* era fetichista de la belleza femenina y la sensualidad atrevida, se apreciaba especialmente cuando lo presentaban mujeres de aspecto exótico, y esto preparó el terreno para una nueva generación de bailarinas españolas a punto de alcanzar el estrellato. Carmencita

(Dausset, 1868–1910), la Tortajada (Consuelo Tamayo Hernández, 1867–1957), Carolina Otero (1868–1965) y Rosario Guerrero (ca. 1880–ca. 1961) contribuyeron a incrementar la moda de la danza española al explotar, popularizar y modernizar la imagen estereotipada de la mujer española, inspirándose en las representaciones contemporáneas de Carmen (y, al tiempo, influyendo en ellas).

En ocasiones, los críticos y *connoisseurs* españoles tachaban a estas polifacéticas artistas de meras cortesanas, subrayando que su celebridad se debía en buena medida a sus extravagantes joyas y a sus notorias relaciones amorosas con hombres de alto estatus. Esta situación se vio perpetuada por lo que Enrique Gómez Carrillo identificó como la disposición del público parisino a aceptar como artista escénica a cualquier mujer que alcanzara una celebridad escandalosa, y que pudiera aprender a bailar o cantar en sus primeras semanas de trabajo (Gómez Carrillo 1902, 73–74).

A pesar de las críticas mordaces de algunos de sus compatriotas¹, estas mujeres eran artistas consumadas, y muchas habían sido preparadas por maestros españoles. Trataron París como la primera etapa de sus carreras, consiguiendo una exposición y relevancia que les permitió lanzarse como artistas internacionales en giras que dieron lugar a una nueva forma de danza española para el público transatlántico. Rompiendo con la tradición del cuerpo de baile, tan típica de los artistas españoles de mediados del siglo XIX, se convirtieron en estrellas en solitario, a pesar de que a menudo actuaban con una pareja de baile, artistas asociados y músicos de acompañamiento. Una vez establecidas como artistas unipersonales, a menudo se creaban espectáculos independientes como vía de ascenso para ellas.

El baile definió la españolidad escénica y fue esencial para la representación de la mujer española en el escenario, en la literatura y el arte a lo largo del siglo XIX. Aunque esto fue especialmente cierto durante la *belle époque*, no dejaba de ser un estereotipo mediatizado por el hecho de que estas intérpretes a menudo incluían canciones en sus “turnos”². Así, mientras Carmencita cantaba a regañadientes, la joven Otero entonaba de manera habitual algunos números para abrir sus actuaciones. El repertorio de esta última se inspiraba en la música popular contemporánea, y cantaba *chansons* francesas, canciones de compositores como Francesco Paolo Tosti y Sebastián Iradier (especialmente su perdurable éxito “La Paloma”) y números extraídos de zarzuelas, sobre todo obras de género chico como *La Gran Vía* de Federico Chueca y Joaquín Valverde. Otero no tenía una voz potente al principio de su carrera y ni siquiera sus notables encantos femeninos

¹ Véase Kasabal [José Gutiérrez Abascal]. 1899. “Las bailarinas”, *Blanco y Negro*, 17 de junio, 6.

² Empleamos “turno” (también equivalente a sección) para la aparición asignada en un programa de variedades de un artista o grupo de artistas, que podía consistir en la interpretación de un único número o de varias expresiones artísticas de carácter breve (fuera baile, canto...).

podieron hacer que esta falta de potencia vocal dejase de ser censurada por los críticos, pero en años posteriores estudió canto más seriamente a medida que desarrollaba aspiraciones operísticas. Por el contrario, la Tortajada se veía a sí misma principalmente como cantante, a pesar de ser consciente de que en España se la consideraba “vulgarmente bailarina”, y de que el público extranjero exigía que incluyera algo de baile incluso cuando cantaba. Cuando Carmen de Burgos le preguntó: “¿Y no baila usted?”, ella explicó: “Sí, canto y bailo también; por ahí, si no hace una un poquito de meneo se creen que no es *española*” (Burgos 1915, 28; énfasis en el original).

En el terreno de la danza, estas *belles españolas* desarrollaron un estilo híbrido que mediatizaba para su público internacional estilos y formas que habían sido familiares para el público español de los inicios de sus carreras, con la adición de elementos de baile contemporáneo extraídos de diferentes tendencias internacionales. A medida que las versiones de las sensuales danzas de Oriente Medio proliferaban en los escenarios occidentales, cualquier movimiento de caderas o vientre era interpretado por los críticos como *danse du ventre* (o danza del vientre), a pesar de tener su origen en diversas tradiciones. Junto a este exotismo, las artistas españolas renovaron sus actuaciones incorporando también las últimas tendencias de baile de principios del siglo XX y promocionaron a los recién llegados como el *maxixe* (españolizado como machicha) brasileño o el *cakewalk* americano, mientras que en 1913 tanto Otero como Guerrero habían adoptado el tango argentino.

Carmencita era la de mayor edad de las cuatro, fue aprendiz de una compañía española que mezclaba la escuela bolera con elementos del flamenco que cada vez tenía más protagonismo en diversos escenarios. Interpretaba danzas clásicas como los fandangos y cachuchas de la escuela bolera y las sevillanas y jotas del baile regional, pero añadía piruetas (del *ballet* romántico) y patadas altas (de los *cancán* aún populares en los *music-halls* parisinos). Como resultado, el estilo grácil y expresivo de Carmencita parecía carecer en 1890 del fuego español que mostraban las exponentes más modernas. A pesar de declararse aficionado a la danza española, el crítico de danza y melómano británico Arthur Symons mostró su falta de comprensión de esta tradición cuando describió la danza de Carmencita como “una modificación más civilizada de lo que sin duda es, en su esencia, bárbaro, oriental, animal”³.

El público (y los críticos) siempre buscaban notas de pasión en las bailarinas españolas y, en este sentido, el uso que hacían de todo el cuerpo las distinguía claramente de sus homólogos más “occidentales”, que seguían un estilo en el que la atención se centraba en el trabajo de pies. Como argumentaba Tortajada, el *meneo* era la clave de esta sensualidad encarnada, y

³ Arthur Symons. 1921. “Dancing as Soul Expression”, *The Forum*, 66, julio-diciembre, 314.

las descripciones de tales actuaciones a menudo incluían comentarios sobre los movimientos de cadera y el arco de la espalda. En 1889, Gaston Paulin observó: “Las figuras coreográficas se transforman sin cesar a través del *meneo*, es decir, la ondulación graciosa y serpentina de las caderas, la voluptuosidad de las actitudes”⁴.

La influencia del flamenco hibridó aún más el estilo internacional de danza española de las décadas de 1890 y 1900. Sus característicos taconeos y rápidos giros fueron adoptados por Otero, Tortajada y Guerrero. Incluso cuando estos movimientos empezaron a compendiar la danza española coreografiada es reseñable que los escritores no españoles rara vez utilizaron el término flamenco para describirlo, incluso con Guerrero, que parecía haberlo adoptado como medio para dar primitivismo y realzar el impacto dramático de su número. Además, en relación con el flamenco, a pesar de su compromiso con las joyas y los vestidos de alta costura que indicaban sus estatus de estrellas, sus trajes también admitían la influencia del mismo como vital para la caracterización y las tres utilizaban coloridos atuendos folclóricos, como la falda corta española, cuando la ocasión lo requería. El mantón de Manila (usado y popularizado internacionalmente por las gitanas granadinas en 1889) se convirtió en un elemento común del vestuario español de la época, especialmente atado alrededor de la cintura o, incluso, usado como una prenda en sí mismo (y así aparece frecuentemente en postales de la época).

La pantomima, la Bella Otero y Carmen

El éxito mundial de las bailarinas españolas hacia 1900 coincidió con el renacimiento del interés por las posibilidades de la pantomima como género. *L'enfant prodigue* (1890), escrita por Michel Carré fils (hijo) y compuesta por André Wormser, fue la más exitosa de las obras montadas por el Cercle Funambulesque (1888-1898), pasando rápidamente a los Bouffes Parisiens tras su estreno en junio de 1890, y siguió representándose en los años de preguerra. El Cercle se había fundado con el propósito expreso de revitalizar el arte de la pantomima y contaba entre sus miembros con famosos actores, novelistas, dramaturgos, artistas y músicos como Jules Massenet. Sus ideales fundacionales incluían la supresión de los “gestos convencionales e ininteligibles de la antigua pantomima” y, además, algunas de sus innovaciones más radicales se produjeron en el ámbito de la música. Entre ellas, se incluía el compromiso de que la música estuviera íntimamente

⁴ “Les figures chorégraphiques se transformant à l’infini par le *ménéo*, c’est à dire l’ondulation gracieuse et serpentine des hanches, la volupté des attitudes”. Gaston Paulin. 1889. “L’Espagne à Paris”, *Le Guide Musical* 35, n.º 33, 18 y 25 de agosto, 206.

ligada a la acción escénica, con “la expresión del gesto” interpretada por la orquesta, aplicando así “las mejores teorías de Wagner” al arte de la pantomima (Hugounet 1892, 406; citado y traducido en Storey 1985, 287).

La música graciosa y ligera de Wormser era cualquier cosa menos wagneriana, de hecho, a veces resulta más afín a los estilos de Erik Satie y del *music-hall* de la década de 1890. Sin embargo, la partitura asigna motivos a los personajes, que se transforman según las circunstancias dramáticas. También hay pasajes evidentemente miméticos que siguen de cerca y subrayan la acción. Esta práctica se ve claramente en la descripción de la acción en el texto de la partitura publicada, acompañada de numerosas ilustraciones de Adolphe Willette, que representan a los personajes en diversos momentos de la pantomima⁵. La partitura de Wormser para *L'Enfant prodigue* también incluye números más extensos que cumplen varias funciones: algunos adoptan la forma de danzas, mientras que otros crean tensión o establecen un sentimiento particular a través de la repetición de una secuencia melódica o armónica.

Hacia 1900, las pantomimas se representaban en bastantes lugares de Francia, incluidos los *music-halls*, aunque el género encontró su hogar artístico en el Théâtre Marigny. Tal era su prevalencia que el crítico francés Gustave Coquiot describió la pantomima como endémica (Power 2013, 47). En París, las pantomimas podían incluir alguna que otra canción y los temas españoles gozaban de gran popularidad, lo que suponía una oportunidad para las artistas españolas.

A finales del siglo XIX, y a pesar de que su estatus de estrella como *belle* española se veía amenazado por la aparición de rivales más jóvenes como Guerrero, la madura Carolina Otero seguía atrayendo al público y soñando con nuevas conquistas, siendo quizás la más ambiciosa su aspiración de cantar *Carmen* de Bizet en la Opéra-Comique. Su clásica belleza española y sus célebres y aireadas relaciones (con el Príncipe de Gales y Alfonso XIII, entre otros) le habían permitido construir su carrera escénica en torno a un personaje, que, de algún modo, evocaba a la mítica Carmen, constantemente reforzado por una hábil autopromoción. Sus actuaciones, magnéticas y sensuales, destilaban la “pasión” esperada, en una mezcla ecléctica de bailes regionales, flamenco y estilos contemporáneos de *music-hall*. Entre sus giras internacionales, ocupó los carteles de los mejores *café-chantant* y *music-halls* parisinos, encabezando con frecuencia el programa del Folies-Bergère. Pero la dirección del Folies se dio cuenta de que no era la única en este rol.

⁵ André Wormser. [ca. 1890]. *L'Enfant prodigue. Pantomime en 3 actes de Michel Carré Fils. Musique de André Wormser*. París: E. Biardot.

En mayo de 1899, Otero completó un compromiso de dos meses, siendo sustituida en el cartel la noche siguiente por el nuevo talento de Guerrero⁶. En abril de 1900 se supo que había demandado al propietario y gerente del Folies, Édouard Marchand, reclamando una indemnización por la supuesta cancelación de su contrato de exclusividad (que limitaba a Otero a ese teatro durante sus temporadas de primavera, tanto en 1899 como en 1900). Sus abogados argumentaron que la similitud de la especialidad de Guerrero con la suya había causado daños a la reputación de Otero y una reducción de su valor monetario⁷. El semanario teatral de variedades *Era* informó de que este litigio fue “[p]rovocado por celos profesionales”, sugiriendo que Otero estaba “bastante molesta por el ascenso de una estrella más bella en el firmamento parisino—la Belle Guerrero”⁸. Cabe señalar que en marzo de 1900 Guerrero había cosechado un gran éxito coprotagonizando *La flamenca*, una nueva pantomima en el Folies (de la que se hablará más adelante).

Este desafío pudo ser la causa de una reorientación en la carrera de Otero. A partir de 1900, fue alejándose gradualmente de los espectáculos de *music-hall* —en los que combinaba la canción con la atracción principal que suponían sus números de baile— para acercarse a las pantomimas dramáticas, entonces de moda. A medida que desarrollaba sus habilidades como artista del mimo, Otero conseguía mantener su exótico personaje de *femme fatale*, protagonizando obras con tramas centradas en la pasión, los celos, la tragedia y el destino, temas que se alineaban estrechamente con la historia de *Carmen*, así como con los estereotipos de la mujer española perpetuados en la cultura europea y norteamericana.

La artista debutó en la pantomima en septiembre de 1900, cuando interpretó, bailó y cantó el papel de Mercédès en la obra en un acto *Une Fête à Séville*, representada en el Théâtre Marigny con guion de René Bréviaire y música de Georges Palicot. Los ecos de la ópera de Bizet son fácilmente detectables en toda la obra: ambientada en Sevilla, muestra escenas en una posada y en el exterior de una plaza de toros; su argumento evoca igualmente otros aspectos de *Carmen*, ya que aquí dos mujeres se disputan las atenciones del torero Juanito (interpretado por el célebre actor Paul Franck), cuyo trágico destino ha sido predicho en las cartas, y Mercédès permanece fiel a su amante incluso en la muerte. El teatro pretendía sacar partido de la condición de Otero como una de las “celebridades o curiosidades” de la capital parisina durante la gran Exposición Universal de 1900. El crítico Adolphe Aderer llegó a declarar que era “necesario” exhibirla “ante los innumerables visitantes

⁶ Nicolet. 1899. “Spectacles divers”, *Le Gaulois*, 2 de mayo, 3.

⁷ [Sin firma]. 1900. “Théâtres”, *L’Intransigeant*, 3 de abril, 3.

⁸ [Sin firma]. 1900. “Parisian Music Hall Gossip”, *Era*, 7 de abril, 19.

que acudían a París”⁹. Hizo su entrada con una canción española antes de interpretar el resto de la obra en muda pantomima y danza, ganándose los elogios por su dramática representación de una amplia variedad de estados de ánimo y deleitando al público con su “célebre” tango, que bailó encima de una mesa (ilustración 1). El crítico de *Era* aseguraba que Otero constituía “el éxito de la pieza” con una interpretación “tan natural, tan apasionada, tan dramática según la acción, que mantiene a su público todo el tiempo hechizado”; también señalaba que el compositor Palicot, aunque seguía de cerca el “mimodrama”, parecía esforzarse “mucho por no caer en reminiscencias de *Carmen*”¹⁰. Mismos halagos, también aludiendo a los ecos de *Carmen*, encontramos en las palabras del crítico de *Le Monde Artiste*: “Ella nos dio la ilusión de la realidad. Estaba completamente enamorada, como ‘Carmen’”¹¹. Esta producción demostró la capacidad de Otero para la interpretación dramática, realizando su ya indiscutible estatus como encarnación de la españolidad en el escenario parisino, al mismo tiempo que demostraba que tenía la capacidad de expresar el trágico destino de la gitana protagonista de Bizet.



Ilustración 1. Otero en el rol de Mercédès en *Une fête à Séville*. Escena tercera: “Le tango de la table”. Reproducido en Adolphe Aderer: “*Théâtre Marigny: Une fête à Séville*”, *Le Théâtre* 43, octubre 1900, 20 (State Library of Victoria)

⁹ Adolphe Aderer. 1900. “*Théâtre Marigny: Une Fête à Séville*”, *Le Théâtre* 43, 22.

¹⁰ [Sin firma]. 1900. “*Parisian Music Hall Gossip*”, *Era*, 7 de abril, 19.

¹¹ “Elle nous a donné l’illusion de la réalité. Elle a été amoureuse à souhait, à la manière des ‘Carmen’”. *Intérim*. 1900. “*La semaine théâtrale*”, *Le Monde Artiste* 40, n.º 36, 9 de septiembre, 565.

Otero siguió actuando como artista del mimo en el Marigny, que fue el principal teatro de París para este tipo de pantomima dramática durante la primera década del siglo XX. Perfeccionó su arte bajo la tutela del eminente mimo Georges Wague, interpretando diversos papeles. Al igual que su rival Guerrero, interpretó personajes hispanos o gitanos como su papel en *La Belle Mexicaine* (1909) y, con frecuencia, hizo gala de sus dotes como bailarina sensual. Los argumentos de sus pantomimas están llenos de temas que nuevamente evocan el universo de *Carmen* con gitanos, baile, pasión y traición que, a menudo, culminan en asesinato. Otero interpretó tanto a la víctima como al verdugo en obras como la oscura historia *Nuit de Noël* (1908) o la trágica, pero pintoresca, *Giska la Bohémienne* (1908), en la que daba vida a una gitana bretona que es asesinada por mantener relaciones con un nuevo amante.

A lo largo de esta década, la artista continuó estudiando canto y, al acercarse a la cuarentena, se replanteó sus opciones. Había triunfado en la pantomima, donde su marcado acento español no tenía importancia, pero esta circunstancia sí había sido una barrera insalvable para su aparición en el teatro francófono. Estaba claro que esperaba que esto no obstaculizara su ambición de interpretar *Carmen* en el escenario operístico y anunció sus planes a la prensa en enero de 1909. Otero explicó que había estado estudiando canto con el renombrado profesor (Marqués Ange-Pierre de) Trabadelo, que había enseñado a muchas cantantes de ópera, entre ellas Mary Garden y Geraldine Farrar. Afirmando que quería empezar su carrera operística interpretando *Carmen* de Bizet. Otero debía de esperar que su notoriedad, junto con el hecho de que la presencia constante de esta ópera en el repertorio de la Opéra-Comique hacía de su personaje principal un papel de presentación habitual para las aspirantes a cantantes, le abriría las puertas. Pero tuvo que perseverar varios años más, durante los cuales también estudió con el famoso barítono y miembro del Conservatorio de París, Lucien Fugère. Finalmente, Otero interpretó el primer acto de *Carmen* en una matinée benéfica para “Trente Ans de Théâtre” (Treinta años de teatro) en el Théâtre de Variétés en junio de 1912¹² y alcanzó su objetivo final de cantar *Carmen* en la Opéra-Comique el 21 de enero de 1913.

Los críticos aprobaron el acento español de Otero en el diálogo hablado de la ópera en una época en la que la proyección de un personaje hispano y el compromiso con el realismo dramático se habían convertido en parte integral de las representaciones de *Carmen*. Fue su habilidad dramática lo que le valió más elogios en su debut operístico:

¹² [Sin firma]. 1912. “Paris et Départements”, *Le Ménestrel* 78, n.º 24, 15 de junio, 191.

Muchos consideraron que su interpretación era superior a su canto. Pero esto era natural en una reina de la pantomima durante tanto tiempo. Parecía la Carmen ideal. Como había anunciado de antemano, interpretaba el papel con “furia”, pero su realismo español era tan fuerte que su interpretación parecía más veraz que la presentación tradicional del papel¹³.

A pesar de algunas críticas, se elogió a Otero por sus elegantes movimientos (especialmente su baile en el segundo acto), por la calidad de su voz en el registro superior e, incluso, por el encantador efecto en el diálogo de su fuerte acento español¹⁴.

Estas dos apariciones como *Carmen* coronaron los veinte años de su carrera como intérprete de “lo español” en la escena internacional, y su estilo fue imitado por otras cantantes operísticas al interpretar *Carmen*. Sus genuinas dotes dramáticas y su carisma sobre el escenario le habían permitido crear una persuasiva interpretación, tanto de la alegría como de la tragedia, que se consideraban esenciales en las representaciones de principios del siglo XX de la *Carmen* de Bizet.

Rosario Guerrero: de la danza a la pantomima y el *ballet* (pasando por *Carmen*)

Rosario Guerrero, la rival más joven de Carolina Otero, ya había actuado en emblemáticos *music-halls* de París como el Olympia y el Folies Bergère. Debutó en Londres en el programa de variedades del verano de 1899 del Alhambra¹⁵. A pesar de que el compromiso con este escenario fue relativamente breve, Arthur Symons declaró a finales de junio que se había “vuelto loco con una nueva bailarina española... una criatura espléndida” (Symons 1989, 132). Pero Guerrero pronto pasó de las variedades a la pantomima con el papel principal de la pantomima *La Flamenca* en el Folies-Bergère en marzo de 1900, espectáculo en el que actuó junto al aclamado Séverin que interpretaba a un joven matador. Esta nueva obra ofrecía todos los elementos básicos presentes en *Carmen*: escenas ambientadas en una posada y en una corrida de toros en Sevilla, y una bailarina española que jugaba con los corazones de dos hombres. Inspiró a Gustave Coquiot: “Séverin, tan elocuente, tan variado y tan maravilloso, no se

¹³ “Her acting was found by many to be superior to her singing. But this is natural in one so long a queen of pantomime. She appeared to be the ideal Carmen. As she had announced beforehand, she played the part with ‘fury’, but her Spanish realism was so strong that her interpretation seemed more truthful than the traditional presentation of the part”. Daniel Lynds Blount. 1912. “‘The Ring’ Successful in Paris: Otero as ‘Carmen’”, *Musical America* 16, n.º 10, 13 de julio, 26.

¹⁴ [Sin firma]. 1913. “Mlle Otéro dans Carmen”, *Comœdia*, 22 de enero, 2; A. M. 1913. “Opéra-Comique. Mme C. Otero dans Carmen”, *Le Monde Musical* 2, 30 de enero, 23.

¹⁵ [Sin firma]. 1899. “[Classified]”, *Times*, 7 de julio, 8.

ofenderá en absoluto si alabo a Guerrero, la bella Guerrero, así se la llama con justicia, Guerrero, esta flor soberbia y expresiva de la que él ha hecho en pocos días un mimo tan encantador”¹⁶.

Aunque compartió los honores con Séverin en *La flamenca*, su rápido éxito como artista de mimo sugirió un nuevo camino para Guerrero como actriz principal y, entre sus compromisos continentales, fue contratada por el Teatro Alhambra de Londres para protagonizar un nuevo *sketch* dramático, *The Rose and the Dagger* (*La rosa y el puñal*), con música de Paul Lacombe, compositor incondicional de la escena parisina. Guerrero había ganado fama como artista por estos “*sketches* pantomímicos”, pero su atractivo para el público del Alhambra residía indiscutiblemente en su exótica distinción. Su ardiente belleza mediterránea y sus extraordinarias dotes para la danza española y la mímica dramática la diferenciaban de las habituales bailarinas inglesas e italianas, que no podían competir con la fascinación que ejercía su singular combinación española de “audacia y distinción, unidas a encanto”¹⁷.

El argumento de *The Rose and the Dagger*¹⁸ (1902), que se anuncia como una “pantomima romántica”, se inspira de nuevo en *Carmen* con cierta inversión de papeles. El personaje de Guerrero desarma a un ladrón en el ambiente gótico, potencialmente hispano, de una posada en una noche de tormenta. Dejando caer su capa con capucha, le aturde con su belleza, le hechiza con su baile en un “pas de fascination” en solitario y le convence para que cambie su daga por la rosa que lleva en el pelo. Después le apuñala en defensa propia cuando él “se abalanza” sobre ella loco de pasión. Guerrero y su frecuente pareja de mimo, Alexander Volbert, crearon una atmósfera de dramatismo y gran emoción, aunque en algunas representaciones parece que Volbert fue sustituido por un bailarín especialista durante parte de la pantomima, concretamente cuando Guerrero interpretaba un clásico del baile español, la sevillana (Kinney y Kinney 1914, 137, 139).

Los programas de variedades y los *sketches* dramáticos del Alhambra servían de marco para las principales atracciones de la programación, que eran una serie de *ballets* espectaculares. El creciente éxito de Guerrero llevó a la dirección del teatro a crear una pieza estelar para ella: un

¹⁶ “Séverin, si éloquent, si varié et si merveilleux, qu’il ne m’en voudra point de louer la Guerrero, la belle Guerrero, c’est ainsi qu’avec justice on la nomme, la Guerrero, cette fleur superbe et expressive, dont il a fait, en peu de jours, une si charmante mime”. Gustave Coquiott. 1900. “Opinions: Choses d’Espagne”, *La Presse*, 21 de marzo, 2.

¹⁷ [Sin firma]. 1902. “La Belle Guerrero”, *Sketch*, 3 de septiembre, 258. Cursiva en el original.

¹⁸ [Sin firma]. 1902. “The Rose and the Dagger”, *Illustrated Sporting and Dramatic News* (Londres), 20 de septiembre, 110.

nuevo *ballet d'action* basado en *Carmen*¹⁹. Este “gran *ballet* dramático”, estrenado el 7 de mayo de 1903, condensaba la acción de la ópera en cinco escenas y cuarenta y cinco minutos, conservando todos los pintorescos decorados operísticos. El compositor de la casa del Alhambra, George Byng, fue elogiado por su cuidadosa y respetuosa adaptación de la partitura de Bizet, mostrando todas las melodías principales, pero añadiendo algunos números de danza nuevos para exhibir el renombrado cuerpo de *ballet* del teatro²⁰. Guerrero y Volbert volvieron a brillar al representar a *Carmen* y Don José con una mímica dramática y expresiva (ilustración 2).



Ilustración 2. “Guerrero y Mons. Volbert en el Grand Ballet ‘Carmen’”. Raphael Tuck & Sons “Real Photograph”, Series 5118, ca. 1903²¹

Esta producción atrajo la atención internacional y Guerrero repitió el papel en Estados Unidos ese mismo año. Para reforzar sus credenciales como artista “seria” y sentirse orgullosa de su *Carmen*, explicó a un periodista neoyorquino que había estudiado mimo en París y que aspiraba a interpretar papeles más ambiciosos que los habituales en los escenarios de

¹⁹ Para más información sobre esta actuación de Guerrero como *Carmen*, véase Christoforidis y Kertesz (2019, 191-200).

²⁰ [Sin firma]. 1903. “The Alhambra”, *Times*, 8 de mayo, 7; [Sin firma]. 1903. “‘Carmen.’ The Alhambra’s New Ballet”, *Music Hall and Theatre Review* 29, 8 de mayo, 293.

²¹ Creative Commons AS 3.0, 2007. TuckDB Postcards, <https://www.tuckdbpostcards.org/items/95969-he-sits-she-is-to-the-right-facing-him>.

variedades. Afirmó su deseo de prepararse con un profesor de ópera para el desempeño de obras dramáticas como *Aida*, no porque no supiera cantar, sino para mejorar su capacidad de transmitir grandes tragedias mediante los recursos de la pantomima²². Su carismática y dramática interpretación de *Carmen* tuvo un impacto duradero en el mundo, habitualmente efímero, de la escena popular. En 1906, un crítico londinense afirmó que este papel había elevado a Guerrero “al rango de las estrellas de la ópera que disfrutaban de la ventaja en comparación con ella de poder hablar en la interpretación de su personaje”²³. A pesar de actuar en el más elitista escenario del *music-hall*, fue elogiada por alcanzar una verdad dramática que rivalizaba con la de sus compañeras de ópera de mayor categoría. Incluso Emma Calvé declaró en la prensa estadounidense que Guerrero era “la encarnación de la cigarrera de Bizet”²⁴.

Guerrero siguió cosechando éxitos como bailarina en programas de variedades y como artista principal en Estados Unidos a finales de 1903. Inicialmente contratada por Florenz Ziegfeld, Guerrero presentó sus *sketches* dramáticos, entre ellos *The Rose and the Dagger* y *La gitana*, y declaró a la prensa que tenía en reserva otras piezas interesantes, entre ellas “una tragedia en tres actos del autor de *L'Enfant prodigue*”²⁵. Finalmente, estrenó su *Carmen* en una extravagante producción en el Roof Garden de Nueva York a principios de julio de 1904, de nuevo con su pareja artística Volbert, y disfrutó de una larga temporada.

Mientras Guerrero proseguía su carrera a ambos lados del Atlántico, continuó con su repertorio de característicos *sketches* de temática española en París, Madrid y Estados Unidos. Además de *The Rose and the Dagger*, que la artista representó como *Le Couteau et la rose* en el teatro Marigny de París hasta 1911, puso en escena *La hija de la montaña* y su pantomima en un acto *La gitana*, que recordaba a *Carmen* —y también a algunas obras de Otero— en su historia de dos mujeres que luchan por el amor de un torero, recurriendo literalmente a los puñales en la escena final, con trágicos resultados²⁶. No es descartable que Guerrero se inspirara también en la Tortajada, otra compatriota y rival en la escena popular en su trayectoria como mimo y bailarina polifacética.

²² [Sin firma]. 1903. “How the Beautiful Spanish Dancer, Guerrero, Outrivalled Otero”, *Sunday Telegraph* (Nueva York), 22 de noviembre, 2.

²³ “To be ranked among the operatic stars who enjoy the advantage over her of speech in their impersonation of the character”. [Sin firma]. 1906. “Palace Theatre”, *Bystander*, 4 de julio.

²⁴ [Sin firma]. 1904. “Roof Garden and Music Hall. This Week's Amusements for New Yorkers”, *Sun*, 3 de julio, 5, 3rd.

²⁵ [Sin firma]. 1904. “Plays and Players”, *Theatre Magazine* 4, n.º 42, agosto, 189.

²⁶ [Sin firma]. 1905. “Plays and Players”, *Times*, 23 de abril, 2.

La Tortajada y la “opereta” pantomímica en solitario en el escenario londinense

La Tortajada ya era una artista de *music-hall* de renombre internacional y familiar para el público inglés cuando en 1901 presentó su primera obra dramática en el Teatro Alhambra de Londres. Aunque se trataba de un espectáculo unipersonal, *Los contrabandistas* se anunció como una opereta con música compuesta por el marido de la artista, Ramón Tortajada. Al igual que Guerrero, Tortajada dominaba todas las disciplinas que exigía este género: “Desde que se levantó el telón hasta que cayó, obtuvo un éxito sin paliativos, debido a su habilidad y acabado en el canto, el baile y la actuación, a su encantadora apariencia y perfecto gusto en el vestir, a la pintoresca escenografía y a la melodiosa música, que se ajustaba admirablemente al tema de la opereta”²⁷.

Más que una opereta, la obra podría describirse mejor como una pantomima en un acto con canto y baile, que comprende tres escenas cortas, y con la Tortajada como única intérprete. Los críticos londinenses destacaron su progresión respecto a una simple actuación en el programa de variedades de un *music-hall*:

Esta vez la dama, no dispuesta a aparecer como una mera “artista de canto y baile”, se presenta en una nueva opereta española titulada *Los contrabandistas* —debería llamarse “la actriz-directora in excelsis”, ya que, aunque hay tres escenas o actos, solo hay una parte cantada y ninguna hablada—. Piense en ello: ¡Solo una parte! La obra trata de una bella contrabandista —la Tortajada— que está siempre en escena, y de su amante Pepeillo, y de su rival por el amor de este, ambos fuera de escena todo el tiempo. Es un poco difícil seguir la pieza para los no entendidos, pero hay un argumento magníficamente escrito rico en humor²⁸.

El argumento de *Los contrabandistas* nuevamente presenta los tópicos asociados a *Carmen* que tanto éxito dieron a las compañeras de Tortajada:

Esta pequeña pieza, que se desarrolla en tres cuadros, descansa enteramente sobre los hombros de La Belle Tortajada, que canta y baila con la mayor energía e ímpetu. Representa a Consuelo, una gitana contrabandista, que es detenida en la

²⁷ “From the rise of the curtain until its fall she scored an unqualified success, due to her ability and finish in song, dance, and acting, her charming appearance and perfect taste in dresses, the picturesque scenery, and the tuneful music, that admirably suited the theme of the operetta”. [Sin firma]. 1901. “London Variety Stage. The Alhambra”, *Stage*, 9 de mayo, 17.

²⁸ “This time the lady, unwilling to appear as a mere ‘song and dance artist’, presents herself in a new Spanish operetta entitled *Los Contrabandistas*—it should be called ‘the actress-manageress in excelsis’, since though there are three scenes or acts there is but one singing and no speaking part. Think of that—only one part! The piece concerns a handsome lady smuggler—La Tortajada—who is on all the time, and her lover Pepeillo, and her rival for his love, both of whom are off all the time. It is a little difficult for the unlearned to follow the piece, but there is a printed argument gorgeously rich in humour”. E. F. S. [Edward Fordham Spence]. 1901. “Alhambra Theatre”, *Westminster Gazette*, 8 de mayo, 10.

mañana de una corrida de toros de gala por la traición de su rival en los afectos de Pepeillo, el famoso torero. Hierde a un soldado y la meten en la cárcel, donde canta y baila para expresar las fases de alegría y dolor por las que ha pasado. Cuando oye pasar el cortejo de los toreros, se escapa de la prisión y, en el tercer cuadro, aparece fuera del anfiteatro, donde se está celebrando la corrida de toros. Su amante Pepeillo es asesinado y, al principio, ella intenta suicidarse, pero al oír que la campana de la capilla empieza a repicar, arroja su daga y cae de rodillas al pie de una ermita²⁹.

El argumento daba pie a que la Tortajada cantara y bailara en cada una de las escenas. En la segunda escena por ejemplo, ambientada en la prisión, se la ve “acompañándose a sí misma con una vieja guitarra” en una canción triste³⁰, antes de animarse para cantar y bailar un fandango encima de una mesa, más o menos como Otero en *Une fête à Séville*. La descripción crítica de su canto y baile “a la manera de la Grand Ópera” es sin duda una alusión al primer acto de *Carmen*³¹. Varios escritores destacaron la energía y la potencia de su rica voz, aunque no todos estaban plenamente convencidos de su estilo de canto, que era diferente de la interpretación operística tradicional, y algunos deseaban que hubiera bailado más³². Hubo, sin embargo, consenso sobre su instintivo y dramático talento interpretativo, que fue apoyado por un rico vestuario (ilustración 3) y una “admirable” escenografía de Philip Howden. El público de la noche del estreno rompió en aplausos espontáneos cuando se levantó el telón en la plaza de toros al comienzo de la escena final³³. La partitura de Ramón Tortajada también se consideró atractiva y las canciones de la escena final fueron especialmente elogiadas. Ramón Tortajada fue su representante y compositor a lo largo de la carrera escénica de la Tortajada, pero ampliaría su trabajo en estas nuevas pantomimas, concebidas por el matrimonio como impulso para la carrera de la artista. El célebre crítico Edward Fordham Spence opinaba que “la

²⁹ “This little piece, which is in three tableaux, rests entirely on the shoulders of La Belle Tortajada, who sings and dances with the utmost energy and go. She represents Consuelo, a gipsy smuggler, who is arrested on the morning of a gala bull fight by the treachery of her rival in the affections of Pepeillo, the famous toreador. She wounds a soldier, and is thrown into prison, where she sings and dances to express the phases of joy and grief through which she has passed. When she hears the procession of Toreros go by she breaks out of prison, and in the third tableau appears outside the amphitheatre, where the bull fight is going on. Her lover, Pepeillo, is killed, and at first she intends to commit suicide, but hearing the chapel bell begin to toll, she throws away her dagger, and falls on her knees at the foot of a shrine”. [Sin firma]. 1901. “Alhambra Theatre”, *Globe*, 7 de mayo, 5.

³⁰ [Sin firma]. 1901. “London Variety Stage. The Alhambra”, *Stage*, 9 de mayo, 17.

³¹ [Sin firma]. 1901. “Musical and Theatrical Gossip. ‘La Belle Tortajada’”, *Sketch* 34, n.º 433, 15 de mayo, 156.

³² E. F. S. [Edward Fordham Spence]. 1901. “Alhambra Theatre”, *Westminster Gazette*, 8 de mayo, 10; [Sin firma]. 1901. “Musical and Theatrical Gossip. ‘La Belle Tortajada’” *Sketch* 34, n.º 433, 15 de mayo, 156.

³³ [Sin firma]. 1901. “London Variety Stage. The Alhambra”, *Stage*, 9 de mayo, 17.

orquestración sugería una curiosa afinidad entre la moderna escuela italiana y la moderna escuela española, aunque había momentos en que la orquesta no era más que una gran guitarra”³⁴. A pesar de la naturaleza unipersonal de *Los contrabandistas*, la dirección del teatro Alhambra no escatimó en gastos para la puesta en escena de esta producción, ni en el empleo de una orquesta y un coro (para cantar un réquiem tras el tañido de la campana en la escena final). El teatro cosechó los beneficios de un exitoso compromiso de un mes de duración con la Tortajada como cabeza de cartel.

Las actuaciones de la Tortajada en el nuevo siglo se centraron cada vez más en este tipo de obras lírico-pantomímicas compuestas por Ramón Tortajada (Burgos 1915, 28), aunque poco se conserva de su música. Un ejemplo del estilo de canción española compuesta específicamente para su mujer puede verse en “La Tortajada: Chanson Espagnole” (1903), publicada en la revista francesa *Paris qui Chante*³⁵. Esta obra en 3/8 está compuesta en el estilo de una canción andaluza con ritmos cruzados, figuración melódica cadencial de tresillos y cambios seccionales entre Do mayor y Do menor³⁶ (Power 2013, 89-91). En un juego humorístico plenamente consciente de los tópicos de la *espagnolade* popular, la cantante reivindica su autenticidad como la verdadera Tortajada de Granada, y su animado estribillo de “Olé” y sílabas sin sentido pretende evocar el estrépito del baile español. Tortajada quiere decir con ello que ella es el producto genuino, a diferencia de las muchas imitadoras y “falsas” españolas de la época.

Aunque la Tortajada siguió recorriendo los circuitos de *music-hall* con sus secciones de canto y baile a principios del siglo XX, a finales de la primera década estaba de vuelta en Londres con otra pantomima en solitario, *El debut de Dolores*. Descrita de nuevo como una “opereta” o un “musicalet”, con música de su marido³⁷. En el transcurso de 1909, la artista realizó una gira con esta obra por las Islas Británicas, donde a menudo se la anunciaba como “The Peerless Tortajada”, elevándola por encima de las innumerables bailarinas españolas que habían pasado por los escenarios británicos durante las dos décadas anteriores (véase Murray 2013; Hooper 2020). Su gira de 1909 comenzó con una temporada en el Coliseum Theatre, el mayor y más prestigioso *music-hall* de Londres.

³⁴ “The orchestration suggested a curious affinity between the modern Italian and modern Spanish school, though there were moments when the orchestra was merely one big guitar”. E. F. S. [Edward Fordham Spence]. 1901. “Alhambra Theatre”, *Westminster Gazette*, 8 de mayo, 10.

³⁵ Tortajada. 1903. “La Tortajada (chanson espagnole)”, *Paris qui Chante* 1, 4 de octubre, 8-9.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ [Sin firma]. 1909. “The Palace Theatre”, *Aberdeen Daily Journal*, 27 de septiembre, 4.



Ilustración 3. “La belle Tortajada, la célebre bailarina española, aparece ahora en el Alhambra en la nueva opereta ‘Los contrabandistas’”, Sketch, 15 de mayo de 1901, 153

Como ha señalado Kirsty Hooper, en 1905 se hizo patente la necesidad de innovar en la presentación de las pantomimas de baile españolas (Hooper 2020, 197). El cansancio es evidente en esta crítica de 1905 de la pantomima de María la Bella en el teatro Alhambra:

Las historias españolas que vemos en pantomima son todas muy parecidas. En esta, como en muchas otras, hay bandoleros y un bandolero “en jefe”, que ama y se lleva a la hija del posadero; [...] Tenemos la sensación de que, en cuanto a la historia, ya la hemos visto antes, aunque los decorados y los vestidos [...] hacen que merezca la pena verla³⁸.

³⁸ “The Spanish stories we see in pantomime are all very alike. In this, as many others, there are brigands and a brigand-in-chief, who loves and carries off the inn-keeper’s daughter; [...] We feel that, so far as the story goes, we have seen it all before, though the scenery and the dresses [...] make it worth seeing”. [Sin firma]. 1905. “Alhambra Theatre”, *Times*, 1 de noviembre, 9.

Los Tortajada ofrecieron innovación en su nueva obra, aunque la trama de *El debut de Dolores* sigue los típicos lugares de amor y celos, poblados de pintorescos personajes andaluces:

El escenario de la opereta se sitúa en un pueblo español, y la trama gira principalmente en torno al amor del Lagartijo, un famoso torero, por Pepita, que le corresponde. Dolores es la esposa del Lagartijo, y se vuelve celosa y vengativa al enterarse de la infidelidad de su marido³⁹.

A pesar de esta familiaridad en el argumento, una de las novedades de esta pantomima reside en el hecho de que había cinco personajes distintos, cada uno de los cuales fue interpretado por la Tortajada. Como observó un crítico: “Estos son muy diferentes, incluyendo el cambio alternativo de hombre a mujer en personajes como un toreador, su mujer, una chica andaluza locamente enamorada del toreador, un limpiabotas y un gendarme”⁴⁰. Mientras que la consumada habilidad de la Tortajada en la interpretación y el baile fue objeto de elogios generalizados, las canciones españolas, bellamente interpretadas, no siempre fueron tan apreciadas por el público⁴¹.

No obstante, la principal innovación de *El debut de Dolores* fue la introducción del bioscopio, a través del cual se incorporaron interludios cinematográficos para hacer avanzar la acción (y, presumiblemente, para dar tiempo a los cambios de vestuario de la Tortajada). Las bailarinas españolas habían sido representadas reiteradamente en el cine de los primeros tiempos, desde la película de 1894 de Edison, protagonizada por Carmencita Dausset, hasta las imágenes de Rosita Mauri filmadas para la Exposición Universal de París de 1900⁴²; la Tortajada contribuyó a este fenómeno. Los críticos aclamaron el efecto de esta nueva estrategia dramática: “La trama está inteligentemente construida y la acción se acelera y realza gracias a las imágenes cinematográficas”⁴³; “la introducción de imágenes de bioscopio ayuda enormemente al público a seguir algunos

³⁹ “The scene of the operetta is laid a Spanish village, and the plot is mainly concerned with the love of Lagartijo, a famous toreador, for Pepita, who returns his affection. Dolores is the wife of Lagartijo, and she becomes jealous and revengeful learning her husband’s faithlessness”. [Sin firma]. 1909. “The Empire Theatre”, *Daily Express*, 13 de diciembre, 8.

⁴⁰ “These are widely different, including alternate changing from male to female of such characters as a toreador, his wife, Andalusian girl madly in love with the toreador, a shoeblack, and a gendarme”. [Sin firma]. 1909. “The Palace Theatre”, *Aberdeen Daily Journal*, 27 de septiembre, 4.

⁴¹ [Sin firma]. 1909. “Empire Theatre”, *Birkenhead News*, 27 de enero, 1.

⁴² Para más información sobre el film protagonizado por Carmencita, véase Gelardo Navarro y Navarro García (2011) y Mora (2014). Para el caso de la bailarina española Rosita Mauri, véase Canyameres e Iglésies (1971).

⁴³ “[t]he plot is cleverly constructed, and the action is accelerated and enhanced by cinematograph pictures”. [Sin firma]. 1909. “The Palace Theatre”, *Aberdeen Daily Journal*, 27 de septiembre, 4.

incidentes emocionantes de la opereta”⁴⁴. El semanario cinematográfico británico *The Bioscope* destacaba el eficaz uso de la película para representar “la persecución del nuevo amor por el viejo”⁴⁵.

Dada la reconocida capacidad dramática y la belleza de las bailarinas españolas de la *belle époque*, es una lástima que ninguna hiciera la transición a las primeras películas mudas narrativas. Sin embargo, la notoriedad de las representaciones de *The Rose and the Dagger* de Guerrero en Gran Bretaña, Europa continental y Estados Unidos en la primera década del siglo XX dio lugar a una adaptación cinematográfica de la pantomima. La película homónima, de veinticinco minutos, anunciada como “un emocionante drama español con maravillosos efectos de iluminación”, fue dirigida por Edwin S. Porter y producida por la Rex Film Company of America en 1911. Se distribuyó en Estados Unidos y Gran Bretaña, donde alcanzó cierta notoriedad y continuó proyectándose hasta 1915. El papel de la bailarina española fue interpretado por la *Ziegfield girl* Evelyn Carleton. Esta, ataviada con un mantón de Manila, mostraba “un realismo apasionado que le permitiría brillar como una estrella de primera magnitud entre las grandes bailarinas de la escena”⁴⁶. Aunque el film sigue la pantomima, la principal alteración de la trama se produce en el desenlace de la película, en el que la protagonista obtiene la daga del bandido “y está a punto de clavársela en el corazón cuando le alcanza un rayo y el asesinato divino cumple su propósito”⁴⁷. Este giro en la trama permitía un efecto de iluminación cinematográfica “sensacional”, así como un desenlace moral que complacía al público más amplio que acudía al cine. A mediados de la década de 1910, Geraldine Farrar, que se había hecho famosa con *Carmen* en el escenario de la ópera, y había modelado su imitación de las cantantes y bailarinas españolas de la *belle époque*, hizo la transición a los largometrajes mudos representando a una serie de heroínas dramáticas hispanas, entre las que destacaba el personaje principal de *Carmen*, de Cecil B. DeMille, de 1915 (Christoforidis y Kertesz 2019, 260–283).

⁴⁴ “[t]he introduction of bioscope pictures greatly helps the audience to follow some exciting incidents of the operetta”. [Sin firma]. 1909. “Empire Theatre”, *Irish Times*, 14 de diciembre, 5.

⁴⁵ “[t]he chase of the new love by the old”. [Sin firma]. 1909. “La Tortajada and the Bioscope”, *Bioscope* 122, 11 de febrero, 9.

⁴⁶ “a passionate realism which would enable her to shine as a star of the first magnitude among the great dancers of the stage”. [Sin firma]. 1914. “Pictures Worth Seeing: The Rose and the Dagger”, *Picturegoer*, 437.

⁴⁷ “and is about to plunge it into his heart when a bolt of lightning strikes him, and Divine murder accomplishes her purpose”. *Ibid.*, 438.

Epílogo: las pantomimas de Guerrero en Madrid en 1909

Las pantomimas de las grandes bellezas españolas de la *belle époque* llegaron por fin a los escenarios españoles cuando Rosario Guerrero actuó durante dos temporadas en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en el primer semestre de 1909. Su estilo parisino de pantomima no era desconocido para el público madrileño: dieciocho meses antes, el Teatro de la Zarzuela había proyectado el largometraje *L'enfant prodigue* (1907) (Christoforidis 2020). El esperado regreso de Guerrero a Madrid tras una década de éxitos internacionales con sus bailes y pantomimas fue saludado en las páginas de *Blanco y Negro*: “La bella Guerrero ha vuelto al Teatro de la Zarzuela y ha exhibido su hermosura y su arte en nuevos cuadros de mímica, que tanta popularidad han dado allende y ahora aquende de las fronteras”⁴⁸.

Durante sus estancias en Madrid, en marzo y mayo de 1909, Guerrero fue agasajada como una auténtica celebridad, incluyendo apariciones en desfiles de moda y corridas de toros que motivaron columnas (y fotos) en la prensa (ilustración 4).



Ilustración 4: “Un té en el Teatro de la Zarzuela: La bella Guerrero en el saloncillo del teatro durante el lunch que para celebrar su debut dio el empresario, Sr. Reynol”. Fotografía: Cifuentes. En *Actualidades* 2, n.º 56, 10 de marzo de 1909, 1

⁴⁸ [Sin firma]. 1909. “Los días pasados”, *Blanco y Negro* (Madrid), 9 de mayo, 11.

La temporada de Guerrero en Madrid comenzó el 5 de marzo con su gran éxito internacional *The Rose and the Dagger* para ofrecer después *La hija de la montaña*, el 18 de marzo. *ABC* describió esta última como ejemplo de típica pantomima contemporánea:

La hija de la montaña es como todas las creaciones del arte pantomímico que han puesto nuevamente en boga las grandes estrellas de la danza, un pretexto para que Rosario Guerrero pueda mostrarnos cuánto puede expresar y traducir una artista de su imaginación por la fuerza del gesto, la elocuencia de sus ademanes y el poder de sus ojos, que en la Guerrero son soberanos y aún más persuasivos que la palabra.

¿La pantomima? ¿El asunto? No tiene grandes lances, ni la verdad hace falta.

Una arrogante moza, una hembra de empuje, que salva a un oficial de Dragones, librándole la vida por una ingeniosa estratagema.

La hija de la montaña, como Carmen a su don José, enloquece de amor a un bravo capitán de Dragones⁴⁹.

Tras recorrer algunas otras ciudades, Guerrero regresó a Madrid el 5 de mayo de 1909 con otra pantomima, *Rosario la gitanilla*, cercana al tema de *Carmen*, en la que interpretaba a una gitana en un ambiente ruso. Aunque sus actuaciones fueron recibidas con aplausos y una amplia cobertura de prensa, José Francos Rodríguez observó cierta inquietud en las reacciones del público madrileño:

Rosario Guerrero ha cometido un gran yerro: el de mostrarnos en mímica costumbres españolas de las falsificadas. El eterno bandido con la descomunal navaja; la hermosa bailarina que con sus encantos le fascina y rinde. Este es el tema principal de sus escenas, todas despeluznantes, terribles, como si se buscara, no la impresión artística que eleva, sino la de terror que deprime.

Cuando Rosario Guerrero deja los movimientos dramáticos y baila, satisfecho el público aplaude la gracia, la desenvoltura, la artística composición de aquellas líneas que encuadran su cuerpo garboso. Cuando reaparecen los momentos tétricos, y el eterno *brigante* anda a la busca de la mujer seductora, el concurso tuerce el gesto con visible displicencia (Francos Rodríguez 1909, 143-144; énfasis en el original).

A pesar de los recelos del público español ante los falsos estereotipos de la *espannolade* perpetrados por estas pantomimas, y de una clara preferencia por el baile de Guerrero, estas actuaciones proporcionaron a su público nativo una visión de las exitosas proyecciones de España presentadas por sus célebres “hijas” en el circuito cosmopolita del espectáculo en la primera década del siglo XX.

⁴⁹ [Sin firma]. 1909. “Los estrenos”, *ABC*, 19 de marzo, 8.

Conclusión

Las pantomimas proporcionaron un marco dramático coherente y extendido a través del cual las preeminentes estrellas españolas del *music-hall* de la *belle époque* podían presentar la danza y la canción españolas en la escena internacional. Esta fórmula dio paso a los espectáculos y revistas más extensos confeccionados por Quinito Valverde, a partir de 1909, para los mercados parisino y estadounidense⁵⁰, que introdujeron una nueva generación de bailarinas españolas e impulsaron una nueva ola de españolidad en el contexto de los entretenimientos cosmopolitas (Power 2013, 171-210; Perandones 2023). Junto a las obras de Valverde, las pantomimas de Otero, Guerrero y la Tortajada también influyeron en la concepción de obras que tuvieron un impacto aún mayor en la danza española del siglo XX, en particular *El amor brujo* (1915) de Manuel de Falla y los Martínez Sierra. Designada originalmente como “pantomima gitana” y su pantomima *El corregidor y la molinera* (1916-1917) (Christoforidis 2018, 2020). Estas fueron transformadas por Falla en los ballets *El amor brujo* (1921-1925) y *El sombrero de tres picos* (1917-1919), obras icónicas que, a través de la promoción de los Ballets Rusos de Serge Diaghilev y los Ballets Españoles de la Argentina, impulsarían una nueva ola internacional de *ballet* y danza españoles entre las dos guerras mundiales.

Bibliografía

- Burgos, Carmen de. 1915. *Confesiones de artistas. Vol. 2*. Madrid: V. H. de Sanz Calleja Editores.
- Canyameres, Ferran, y Josep Iglésies. 1971. *La dansarina Roseta Mauri (1850-1923)*. 2 vols. Reus: Asociación de Estudios Reusenses / Edicions Rosa de Reus.
- Christoforidis, Michael. 2018. *Manuel de Falla and Visions of Spanish Music*. Abingdon, Oxon / Nueva York: Routledge (Ashgate).
- . 2020. “André Wormser, la pantomima y el cine en la preconcepción y recepción inicial de ‘El sombrero de tres picos’”. En *Un ballet en el balcón de Europa: repensar ‘El sombrero de tres picos’ cien años después*, ed. por Dácil González Mesa, Antonio Martín Moreno, Idoia Murga Castro y Elena Torres Clemente, 113-128. Granada: Archivo Manuel de Falla.
- Christoforidis, Michael, y Elizabeth Kertesz. 2019. *Carmen and the Staging of Spain: Recasting Bizet’s Opera in the Belle Epoque*. Nueva York: Oxford University Press.
- Fausser, Annegret. 2005. *Musical Encounters at the 1889 Paris World’s Fair*. En *Eastman Studies in Music*, ed. por Ralph P. Locke. Rochester, Nueva York: University of Rochester Press.
- Franco Rodríguez, José. 1909. *El teatro en España. 1909. Año II*. Madrid: Bernardo Rodríguez.

⁵⁰ Véanse los artículos de Geraldine Power, Miriam Perandones Lozano y José Ignacio Suárez García, recogidos en este dossier.

- Gelardo Navarro, José, y José Luis Navarro García. 2011. *Carmencita Dauset: una bailaora almeriense*. Almería: La Hidra de Lerna / Diputación de Almería.
- Gómez Carrillo, Enrique. 1902. *Bailarinas*. Madrid: B. Rodríguez Serra.
- Hooper, Kirsty. 2020. *The Edwardians and the Making of a Modern Spanish Obsession*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Hugounet, Paul. 1892. “Comment fut fondé le Cercle Funambulesque”, *La Plume* 4, n.º 82.
- Kinney, Troy, y Margaret West Kinney. 1914. *The Dance: Its Place in Art and Life*. Nueva York: Frederick A. Stokes.
- Mora, Kiko. 2014. “Carmen Dauset Moreno, primera musa del cine estadounidense”, *Zer* 19, n.º 36: 13-35.
- Murray, Kenneth James. 2013. “Spanish Music and Its Representations in London (1878-1930): From the Exotic to the Modern”. Tesis doctoral. University of Melbourne. <http://hdl.handle.net/11343/57402>.
- Perandones, Miriam. 2023. “Quinito Valverde: transculturalidad y modernidad en su obra europea (1907-1913)” En *Between Centres and Peripheries. Music in Europe from the French Revolution until WWI (1789-1914)*, ed. por María Encina Cortizo y Yvan Nom-mick, 299-320. Turnhout: Brepols.
- Power, Geraldine. 2013. “Projections of Spain in Popular Spectacle and Chanson, Paris: 1889-1926”. Tesis doctoral. Melbourne Conservatorium of Music, University of Melbourne. <http://hdl.handle.net/11343/39671>.
- Storey, Robert F. 1985. *Pierrots on the Stage of Desire: Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime*. Princeton N. J.: Princeton University Press.
- Symons, Arthur. 1921. “Dancing as Soul Expression”, *The Forum* 66 (julio-diciembre): 308-317.
- . 1989. *Arthur Symons: Selected Letters, 1880-1935*, ed. por Karl Beckson y John M. Munro. Basingstoke: Macmillan.

Traducción del inglés
Enrique Encabo

Recibido: 30-11-2023

Acceptado: 19-2-2024