

# CARMEN TÓRTOLA VALENCIA, LA CONSTRUCCIÓN DE LA BIOGRAFÍA DE UNA DIVA. UN EJERCICIO DE AUTOFICCIÓN

## *CARMEN TÓRTOLA VALENCIA, THE CONSTRUCTION OF A DIVA'S BIOGRAPHY. AN AUTOFICTION EXERCISE*

Neus Ribas San Emeterio<sup>1</sup>

---

Ribas San Emeterio, Neus. (2024). Carmen Tórtola Valencia, la construcción de la biografía de una diva. Un ejercicio de autoficción. *Asparkia. Investigació feminista*, 45, 1-25.  
<https://doi.org/10.6035/asparkia.7769>

Recepción: 06/11/2023 || Aceptación: 02/04/2024

### RESUMEN

Entre finales del siglo XIX y el primer cuarto del XX, mujeres del mundo del espectáculo: la danza, la canción, el teatro... desarrollaron una carrera artística y creativa rebelándose, en algunos casos, contra el control masculino. Quedando expuesta y siendo sometida a escrutinio su vida íntima en entrevistas y fotografías, muchas de estas mujeres inventaron una biografía que mezclaba elementos verídicos con algunas invenciones. En un ejercicio de autoficción, se convirtieron en protagonistas de una vida manipulada, creando una experiencia ficticia y desarrollando el modelo de la *femme fatale*. Rompieron barreras de carácter laboral y se convirtieron en profesionales autónomas en una sociedad moralista y patriarcal.

**Palabras clave:** Carmen Tórtola Valencia, autoficción, identidad, género

### ABSTRACT

Between the end of the 19th century and the first quarter of the 20th, women in entertainment world: dance, popular song, theater... developed an artistic and creative career rebelling, in some cases, against the male control. Given that their intimate lives were exposed and scrutinized in interviews and photographs, many of these women invented a biography that mixed true elements with some inventions. They developed an autofiction exercise and became protagonists of a manipulated life, creating a fictitious experience and developing the model of *femme fatale*. In a moralistic and patriarchal society, they broke work barriers by becoming autonomous professionals.

**Keywords:** Carmen Tórtola Valencia, autofiction, identity, gender

---

<sup>1</sup> Directora del Museu d'Arenys de Mar, [nieves.ribas@gmail.com](mailto:nieves.ribas@gmail.com).

## 1. Introducción, metodología y fuentes

En este artículo analizo una historia de vida que llevo estudiando desde hace años, la de Carmen Tórtola Valencia (Sevilla, 1882-Barcelona, 1955), una bailarina con una biografía recreada. En mi primera aproximación en 2008, para una exposición sobre su faceta como coleccionista, de forma probablemente más intuitiva que reflexiva, definí un espacio sobre su biografía con el título *El personaje y la mujer real*. En esta primera aproximación, ya señalaba cómo su biografía presentaba diversas capas que ocultaban o mostraban una experiencia vital plagada de ficciones para adornarla y proteger su identidad.

Las fuentes principales para este trabajo son el análisis de las fotografías y la documentación conservadas en el Museu de les Arts Escèniques de Barcelona (MAE), donde se encuentra la colección Carmen Tórtola Valencia que la heredera de la bailarina donó en 1956. La hemeroteca, que abarca desde 1908 hasta 1955, en parte conservada en el MAE y en parte consultable online, permite estudiar el proceso de creación de la ficción a través de las entrevistas que la bailarina concedió y las falsedades e invenciones que fueron generando los medios para amplificar el mito. Este trabajo no pretende estudiar la prensa de la época, pero, después de estudiar extensamente la gran cantidad de entrevistas, podemos establecer un patrón por parte de la bailarina en la creación de una biografía y una identidad que, evidentemente, a veces se escapa a su voluntad frente a un periodismo básicamente masculino que se movía entre la adoración, la crítica y la reacción contraria. Memoria, testimonio y autoficción son los ejes de este estudio.

El trabajo intenta poner en relación diversos campos de estudio: la historia, la sociología, el arte y la antropología, y lo hará aplicando las reglas de la autoficción y la óptica feminista en el análisis de esta historia de vida. El objeto de este análisis son las entrevistas concedidas por Tórtola Valencia para mostrar cómo se encuentran en un punto muy próximo a la autoficción, confiriendo a este recurso un rango de veracidad; pues, a pesar de su condición fragmentaria y su carácter subjetivo, sigue siendo un material de gran valor historiográfico.<sup>2</sup> El artículo se desarrolla desde una perspectiva feminista al estudiar la aplicación de los mecanismos de la autoficción en la biografía de Tórtola Valencia, dado que la época en la que vivió la bailarina determina —como más adelante indicaremos— su desarrollo vital y el de otras mujeres de la escena. Como señala la historiadora Nash: «La mujer que no desempeñaba correctamente su tarea doméstica y que quebrantaba las reglas

---

<sup>2</sup> Las entrevistas periodísticas empleadas en los trabajos históricos aportan experiencia, testimonio, aspectos socioculturales de la época, actitudes y, sobre todo, ayudan a incorporar nuevos elementos a las fuentes documentales y ofrecer información cuando no se dispone de otro tipo de documentos.

al reclamar un legítimo lugar en el espacio público provocaba una transgresión de las convenciones sociales y era rechazada socialmente» (Nash, 2012, p. 19).

Tórtola Valencia utilizó la autoficción como recurso y herramienta para su protección y adaptación a una sociedad masculina, así como con el objetivo de alterar el orden establecido y mantener su autonomía. Este proceso de autoficción debe leerse como una tensión entre la sociedad masculina, que desarrolló una figura de mujeres de carácter peligroso, alternativa al ángel del hogar, y la voluntad de estas mujeres de controlar su carrera profesional y su imagen. No nos encontramos ante un modelo único, pero, en su caso, la extensa hemeroteca y las contradicciones que aún se mantienen son un buen ejemplo de este ejercicio y por tanto un caso de análisis similar al de otras mujeres que se dedicaban a la escena en el primer cuarto del siglo XX.

El planteamiento de este trabajo puede resultar insólito o arriesgado, ya que aplica reglas de la crítica literaria a una biografía inventada. Las investigaciones que se han realizado en la aplicación de la autoficción en la creación artística nos permiten ampliar la mirada e «intentar» analizar la obra biográfica de Carmen Tórtola Valencia como un trabajo de autoficción, siendo conscientes de las particularidades del caso. Es cierto que la acción de fantasear ante la prensa es común en muchas artistas y no siempre responde a un acto de autoficción, sino a un acto de promoción, pero la trayectoria de Tórtola Valencia, marcada por el control de su carrera artística y de su biografía «inventada»<sup>3</sup> permiten considerar la intencionalidad como elemento clave.

## **2. La biografía y/o la ficción**

Carmen Tórtola Valencia fue una bailarina de danzas orientales y de estilo libre, muy popular durante el primer cuarto del siglo XX. Durante su carrera trabajó rodeada de artistas como Zuloaga, Ismael Smith, Beltrán Masses, Penagos, Néstor y José Zamora. Su composición de *La Tirana* la convirtió en la imagen publicitaria del perfume *La Maja* de Myrurgia. Nació en Sevilla en 1882, de padre catalán y madre andaluza. Durante su infancia, la familia se trasladó a Londres, sus padres emigraron a México y la dejaron bajo la custodia de una familia inglesa, que la acogió al quedar huérfana y de la que se desconoce el nombre. Esta biografía llena de contradicciones y misterios, que ella misma fomentó, hacen suponer que quizás no era española.

---

<sup>3</sup> Su certificado de nacimiento oficial quedó registrado el 8 de diciembre de 1942 cuando Tórtola Valencia tenía unos sesenta años.



Imagen 1. Carmen Tórtola Valencia, ©MAE. Institut del Teatre, 1921.

Inició su carrera como bailarina en 1908, en el espectáculo *Havana* en el Gaiety Theatre de Londres. En 1911 actuó por primera vez en España en el Teatro Romea de Madrid. Sus danzas de inspiración exótica fueron recibidas de manera dispar, pero fue una figura muy reconocida por artistas e intelectuales de la época. Su carrera profesional se desarrolló entre 1908 y 1930, actuando y labrándose su éxito en Europa, los Estados Unidos y Sudamérica. Abandonó la danza para recluirse en su casa de Barcelona en el barrio de Sarrià hasta su muerte en 1955, acompañada por su pareja Àngels Magret-Vila y rodeada de sus colecciones y sus recuerdos de la época de gran bailarina.

La biografía de Tórtola Valencia muestra diversas contradicciones que no se han resuelto: se desconoce el nombre de sus tutores ingleses, su formación académica, sus relaciones sentimentales... A lo largo de su vida, fomentó el misterio especialmente sobre su vida amorosa, con la intención de esconder su orientación sexual. Estos detalles y las fabulaciones que inventó en las entrevistas que concedía son ejemplo de la construcción de una biografía,<sup>4</sup> la creación de una ficción, tal y como hicieron diversas divas de principios del siglo XX. En esta construcción consciente, Tórtola Valencia utilizó la fotografía y los medios de comunicación, que le permitieron expandir el mito. Fabricó y difundió con éxito una imagen de sí misma como mujer excéntrica, independiente, astuta en los negocios y

---

<sup>4</sup> Una de las contradicciones más recurrentes es la figura paterna que en algunas entrevistas era un noble castellano y en ocasiones inglés. En su certificado de nacimiento oficial consta el nombre de su padre, Lorenzo Tórtola Ferrer originario de Lérida.

sexualmente liberada. Esta construcción, que la equipara a otras figuras de mujeres que se desarrollaron una carrera artística, se realizó contando en algunos casos con la colaboración de los medios de comunicación y, en otros, a pesar de estos.

La autoficción ha favorecido la creación de discursos complejos para expresar, capturar e indagar sobre la identidad individual en un contexto imaginario que se aplica, en la mayoría de los casos, a la literatura y que plantea una problemática entre realidad y ficción. Este género se muestra y se extiende a otros campos de la creación como el cine, el periodismo, la fotografía o cualquier acción artística que en sus objetivos muestre este binomio. En este trabajo, consideramos la autoficción como la acción voluntaria de construir la propia biografía combinando elementos verosímiles con anécdotas de carácter fantasioso con el objetivo de elevar a la artista al estatus de divinidad.

El análisis de Pla, en su estudio de la autoficción aplicada a la novela contemporánea, nos ofrece pistas de la construcción desarrollada por Tórtola Valencia:

[...] la novel·la contemporània és híbrida, mimetitzada formalment l'autobiografia, coqueteja amb l'assaig i incorpora modalitats d'escriptura que provenen del periodisme. Però, sobretot, sembla agradar-li la creació de mons imaginaris en els quals es desenvolupen històries que contenen uns elements que pertanyen a la realitat i uns altres inventats pel novel·lista. (Pla, 2022, p. 15)

A través de la invención, Tórtola Valencia exploraba el territorio entre lo real y lo imaginado, creando una biografía donde sus experiencias reales se funden con elementos inventados o sobredimensionados. A diferencia del género literario, la autoficción generada por Tórtola Valencia y otras divas de principios del siglo XX no se desarrollaba en un elemento cerrado como es la novela, sino a lo largo de su vida y, por tanto, intencionada o accidentalmente entraba en contradicciones. Se nos plantean dos posibilidades. ¿Tórtola Valencia relató una vida ficcionada para fomentar la contradicción y el misterio o este relato era fruto de una invención no estructurada? La autoficción parecía escapar a su control y en algunos momentos este espacio de invención quedaba en manos de los periodistas, que recreaban historias basadas en su carácter extravagante y que desde una visión tradicionalista la aproximaban a la locura.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> En 1923 se publica una noticia sobre un supuesto ingreso de Tórtola Valencia en el manicomio de La Habana. La historia, que resultó ser falsa y después se desmintió, ahonda la creencia de que era una mujer extravagante de carácter inestable.

Manuel Alberca acuñó el concepto de «pacto ambiguo», lo que vendría a ser una forma de entender la autoficción como una oscilación entre el pacto autobiográfico y el pacto ficcional que nos indica que lo narrado pertenece al mundo de lo imaginario. Para que este pacto ambiguo se produzca deben darse:

[...] a) unos hechos o elementos claramente autobiográficos, b) otros ficticios, que, mezclados o superpuestos a los primeros, el lector puede reconocer como imposibles de atribuir al autor, y c) una tercera clase de hechos que podrían ser y no ser autobiográficos, y su atribución es prácticamente insoluble para el lector. (Alberca, 2007, p. 182)

Tórtola Valencia elaboró a lo largo de su vida un relato en el que su yo se situaba en el centro y combinaba la ficción con tintes de veracidad enfrentados a otros hechos más próximos a la irrealidad. Esta construcción biográfica se apuntala en el egocentrismo de la creadora, el yo posee la entidad para generar una narración ficcionada. En las entrevistas que concede, Tórtola Valencia sitúa el yo narrativo en el centro y se desliza al terreno de la ficción sin abandonar el tono biográfico. Las palabras del crítico y amigo Álvaro de Retana son la mejor descripción de este carácter narcisista con capacidad de recrearse a sí misma como ser extravagante y diferente.

Inteligente, vanidosa, charlatana, con la amena cultura que le dieron sus incontables viajes por todos los países del globo, Tórtola Valencia resultaba criatura singular. Amaba las joyas antiguas, exquisitas porcelanas, telas suntuosas, delicados tapices, muebles extraordinarios, abanicos históricos..., todo cuanto contribuyese a convertir su residencia en un museo, patentizando el refinamiento espectacular de su espíritu. Reclamista insaciable, extravagante en sus afectos, incapaz de obsequiar a nadie, encontrábase persuadida de que el sistema planetario giraba en torno a ella y hasta el sol le rendía vasallaje. Falleció en su torre de Barcelona, el 13 de febrero de 1955, sin que temblase el mundo. (De Retana, 1964)

Otra de sus biógrafas, Pilar Queralt, se centra en la capacidad narradora de Tórtola Valencia y su habilidad para generar relatos sobre su vida que le permitían crear una máscara protectora sobre su intimidad y su identidad sexual:

Tórtola se vistió de artificio. Escondió su yo íntimo y comenzó a trazar un personaje hecho a medida de la artista, que con los pies vestidos solo de movimiento, reinaban en el escenario como señora absoluta. Con la misma maestría que danzaba tejió un tupido velo, que cubrió por completo su intimidad, a base de contradicciones, fabulaciones, gestos de femme fatale y una extravagante elegancia que sustentaba en su impecable formación intelectual y su nada despreciable inteligencia. (Queralt, 2005, p. 15)

Clayton es la biógrafa que más apuesta por la ficción como herramienta para la elaboración de una biografía inventada, al servicio de una incipiente carrera que se elaboró en Gran Bretaña en 1908. Según Clayton, el gusto británico por el exotismo de estas bailarinas que recrean una «españolidad» de tintes románticos hizo posible la aparición de algunas figuras que pretendían ser españolas, como el caso de Tórtola Valencia:

Several of the most famous “Spanish” performers of preceding generations had a notoriously tenuous relationship to their supposed country of origin: the ground-breaking Spanish dance “La Cachucha,” first presented in 1836, was performed by the Austrian Fanny Essler; the notorious “Spanish dancer” and courtesan Lola Montes—active on the stages of Europe from 1843—was actually born in Ireland under the name Eliza Gilbert. And by the early years of the twentieth century, the number of “Spanish dancers” had multiplied on European stages to such an extent as to become interchangeable types. (Clayton, 2012, p. 132)

### **3. De artistas reales a divinidades**

A finales del siglo XIX y especialmente en el primer cuarto del siglo XX, muchas mujeres del mundo del espectáculo se exponían públicamente y, más allá de su actividad profesional, utilizaban su vida ficticia y/o real para crear una imagen de seres divinos. Esta sociedad incipiente, que facilitaba la difusión de noticias, desarrolló un interés por la intimidad de estos nuevos iconos. Más allá de sus cualidades creativas, estas mujeres se convirtieron en el centro de atención a través de la constante exposición de su vida con detalles relativos a su vida sexual, incidentes con sus seguidores o un anecdotario más allá de su carrera profesional.

Estos nuevos prototipos femeninos se contraponían al ideal de mujer dedicada al hogar y la familia. Al desempeñar una profesión y poder mantener una autonomía económica, rompían con el rol asignado, así como, por otra parte, su relación con el mundo de la noche y la simulación las hacía sospechosas, convirtiéndolas en personajes frívolos, perversos y fundamentalmente peligrosos para el género masculino, prototipos de la *femme fatale*. Bornay, en su libro *Las hijas de Lilith*, ha estudiado el desarrollo de la imagen literaria y visual de este prototipo «En lo que concierne a sus más significativos rasgos psicológicos, destacará su capacidad de dominio, de incitación al mal y por su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal» (Bornay, 2022 p. 93). Estos rasgos responden a una recreación masculina que algunas de estas mujeres explotaron en su propio beneficio, para superar el binario ángel/*femme fatale* que imponía la visión masculina y redefinir la categoría incorporando el

concepto de divinidad que pone en valor la intelectualidad. Se trataría de redefinir el mito de la fatalidad fusionándolo con el prototipo de la divinidad, como señala Ramírez Almazán:

Su estudio, en definitiva, puede iluminar el proceso que en aquellos años trae consigo la fusión del estereotipo de la virgen (en su conexión con lo sagrado y divino en el arte) con el estereotipo de la prostituta (como objeto diabólico admirado y fetiche que fascina y atrapa) en que se sustenta la figura de la artista/diva ya en las primeras décadas del siglo XX. (Ramírez Almazán, 2011, p. 175)

A finales del siglo XIX, se definieron las características de las divas del mundo del espectáculo, en las que se reúnen el concepto de la femme fatale y la consideración romántica de la divinidad del talento artístico. Será la combinación de estos elementos la base de la aparición de las grandes divas que utilizaron los nuevos medios de comunicación para amplificar su imagen, la aparición de unas biografías ficticias para mantener el interés de sus seguidores, mayoritariamente hombres. Esta conexión con el público se desarrollaba a partir de las entrevistas o reportajes, espacios que ellas empezaron a controlar al margen de la industria. Esta vinculación entre las artistas y su público fue uno de los principios de la publicidad.<sup>6</sup> En España, autores simbolistas como Valle-Inclán, Hoyos de Vinent y Manuel Machado establecieron el prototipo de la femme fatale y artistas como Beltrán Masses, Penagos, Anglada Camarassa o Romero de Torres<sup>7</sup> desarrollaron la iconografía de este arquetipo retratando algunas de las grandes figuras del espectáculo poderosas y tentadoras.

---

<sup>6</sup> Tórtola Valencia fue una de las primeras celebridades que puso su imagen al servicio de la publicidad de una marca. Su fotografía de *La Tirana* realizada en 1915 inspiró el cartel y la imagen publicitaria de *La Maja* de Mirurgya.

<sup>7</sup> El artista que más popularizó la imagen de la femme fatale fue Romero de Torres, que realizó diversos retratos con los que creó la iconografía de la mujer española sexualizada.

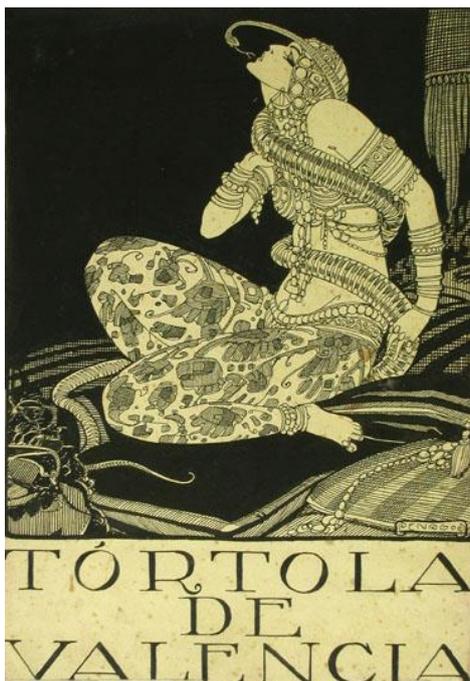


Imagen 2. Tórtola Valencia, ilustración de Rafael de Penagos, ©MAE. Institut del Teatre, 1914.

Son diversos los casos de estas divas que crearon una realidad inventada, reescribiendo su biografía. En el caso de La Bella Otero la construcción de su personaje artístico está tan llena de mitos que estos han perdurado hasta nuestros días, habiendo biógrafos que sitúan su nacimiento en Cádiz, tal y como ella afirmaba, aunque se sabe que era originaria de Galicia. Asimismo, la biografía de Consuelo Vello Cano, La Fornarina, estuvo siempre marcada por el misterio sobre sus orígenes vinculados a la prostitución, de los que nada se sabe cierto; murió joven, a los treinta años, envuelta en una estela de admiración legendaria. Pero sin duda el caso más mitificado fue el de Mata Hari, la famosa bailarina holandesa que, aprovechando sus conocimientos de la cultura oriental y sus facciones exóticas, se hizo pasar por una supuesta princesa de Java con el nombre de Mata Hari, que significa 'sol' en malayo. Esta invención del yo es una de las bases de la construcción de las divas que ocultan la realidad, creando un mito acorde con los deseos masculinos, un fenómeno vinculado al marketing y un acto de recreación intencionado.

Diversos intelectuales, escritores y artistas forjaron un imaginario de la femme fatale que enlazaba la belleza y la exclusividad en contraposición con el mundo normativo de la burguesía. Poetas y escritores como Valle-Inclán o Rubén Darío<sup>8</sup> redactaron artículos en los periódicos como comentaristas de las obras de las grandes divas o componiendo poemas dedicados a ellas, de manera que crearon una imagen que elevaba a estas mujeres creadoras a pedestales de admiración y que se trasladaba a la cultura popular convirtiéndolas en celebridades.

Como otras mujeres del mundo del espectáculo, el personaje creado por Tórtola Valencia protegía su intimidad y a la vez potenciaba la imagen de la diva. Así pues, a la hora de hablar de estas artistas, una gran parte de la prensa centraba más su atención en sus experiencias sexuales, las fiestas a las que asistían y las anécdotas de sus extravagancias que en su carrera profesional<sup>9</sup> y, en la mayoría de los casos, estas biografías reproducían unos cánones que las unificaba en lugar de singularizarlas: amores con personas de la nobleza, orígenes humildes, el mito de la superación... Son mujeres que utilizaban los cánones de la autoficción para construir una realidad inventada marcada por su género. Para algunas autoras, el caso de Tórtola Valencia es un hábil ejercicio de autoinvención y mascarada. Clúa intenta desentrañar lo que ella denomina el caleidoscopio identitario de Tórtola Valencia:

Siguiendo la estela de las celebridades europeas de finales del XIX y más específicamente de las excéntricas y renovadoras bailarinas norteamericanas del mismo periodo, Tórtola Valencia consigue, paradójicamente, saturar y vaciar su identidad y habitar una alteridad perenne sujeta a una reapropiación constante por parte de su público. (Clúa, 2015, p. 175)

Un grupo particular son las bailarinas de danza exótica analizadas por López Arnaiz, que desarrollaron una biografía en parte imaginada basada en sus relaciones con la cultura asiática, representando un mundo fundado en las ideas de la sacralidad, el erotismo de las mujeres orientales y las prácticas esotéricas. Tórtola Valencia también formó parte de la encarnación de este mundo exótico y lo asoció a la representación de una españolidad que tiñó del imaginario que el mundo francés había creado con la figura de Carmen de Merimée.

---

<sup>8</sup> Tórtola Valencia reunió a lo largo de su vida un gran conjunto de poemas dedicados a su figura de diversos escritores, entre ellos Valle-Inclán y Rubén Darío.

<sup>9</sup> Una de las grandes divas de la época, Sarah Bernhardt, afirmaba que dormía en un ataúd y, la propia Tórtola Valencia, que dormía con un revólver debajo de la almohada.

A ellas podría sumarse la española Tórtola Valencia, quien recientemente ha despertado la atención de algunos estudios especializados en la línea del aquí presentado. Esta figura tiene un interés particular por dos motivos. En primer lugar, porque en su personaje escénico y biográfico confluyen los estereotipos de la bailarina india y de la española constituidos en el extranjero bajo un halo de exotismo común. Y, en segundo lugar, porque la confusión todavía presente en torno a sus orígenes familiares que oscilan entre la ascendencia gitana y los vínculos aristocráticos, el inicio de su carrera sobre escenarios londinenses y su controvertida formación entre las cuevas de Andalucía o en un monasterio de India presenta resonancias muy evidentes con los procesos ficcionales descritos anteriormente. (López Arnáiz, 2020, p. 66)

Esta situación de aparente control sobre el mundo masculino parece aproximarse a las primeras feministas, pero estas mujeres muestran una actitud ambigua hacia el feminismo que empezaba a adquirir una relevancia en la sociedad de finales del XIX y principios del XX. La propia Tórtola Valencia afirmaba en una entrevista que no se consideraba una feminista, pero a la vez reivindicó su carrera profesional frente a la presión de la sociedad masculina.<sup>10</sup> La autonomía profesional y la expresividad corporal de estas mujeres, tan alejadas de los cánones tradicionales, y sobre todo su actitud de mujeres liberadas, desarrollando una alteralidad frente al modelo normativo, fue vista con cierta simpatía por las feministas españolas del primer cuarto del siglo XX.

Carmen de Burgos fue una de las primeras periodistas y feministas que analizó el fenómeno de la fama y la autonomía de estas mujeres. En las diversas entrevistas que realizó y que reunió en el libro *Confidencias de artistas*,<sup>11</sup> la periodista ofrece un retrato próximo de cada una de ellas y, como feminista, destaca su autonomía y su valor profesional, así como muestra la dicotomía entre la realidad y la ficción.

Porque me han hecho una leyenda y ya no me ven como soy, sino como aparezco en la leyenda, como quieren que sea... La Chelito para todo el vulgo es una mujer en perpetua fiesta, en perpetua orgía, un ser aparte. No me ven cuando salgo del teatro, con qué alegría saboreo mi casa, mis momentos de soledad, las caricias de mi hija. (De Burgos, 1917, p. 218)

Tórtola Valencia respondía perfectamente a este modelo de femme fatale tanto en los personajes que interpretó<sup>12</sup> como en la imagen que presentaba en sus apariciones ante la prensa y en las anécdotas que explicaba en las diferentes entrevistas. El fenómeno de

---

<sup>10</sup> En la entrevista concedida a El Caballero Audaz, para la revista *Nuevo Mundo* en el año 1916, Tórtola Valencia manifiesta su rechazo a la presión masculina para desarrollar una carrera profesional.

<sup>11</sup> Con los dos tomos de Carmen de Burgos, se publican las entrevistas de actrices españolas, como Margarita Xirgu o Carmen Guerrero; actrices extranjeras como Sara Bernhardt; cantantes españolas como Blanca Suárez o Amalia de Isaura; cantantes extranjeras, y las bailarinas Tórtola Valencia, Consuelo Tortajada y Loie Fuller y artistas de varietés como La Fornarina y La Chelito.

<sup>12</sup> Todos los personajes que interpretó eran mujeres poderosas que representaban un peligro para los hombres, uno de estos personajes fue Salomé, uno de los iconos de la femme fatale.

la celebridad que la bailarina desplegaba sigue las reglas de la autoficción para crear una identidad caracterizada por la extravagancia, la singularidad y la divinidad que, para algunos periodistas, se mezclaba con la idea de la inmoralidad, tal como la describe Aparicio Miranda: «Tórtola Valencia tiene un halo de escándalo sobre su reputación. Dijérase que era casta y su castidad parecía un sarcasmo. Sábase que es impúdica, y su descoco se celebra como una gracia» (Miranda, 1913, p. 9). Estas características de peligrosidad y amoralidad se confunden con las cualidades superiores que elogiaban la mayoría de los intelectuales<sup>13</sup> españoles y sudamericanos.

Esta construcción de la diva se reforzaba con la indumentaria, con la que elaboraba una ficción protagonizada por un ser especial y único. La combinación de elementos teatrales, como la puesta en escena y la indumentaria, le permitían crear un artefacto de gran capacidad comunicativa: tanto en el escenario como en sus apariciones públicas, la bailarina creaba una atmosfera visual repleta de funciones estéticas e informativas.

La fabulación es un elemento que aparece y reaparece en el desarrollo de la biografía de la bailarina. Una de las historias más populares fue la que salió a la luz en 1911, en la que se afirmaba que un collar de perlas muertas había revivido al contacto con su piel. Esta historia que reprodujeron un periódico parisino y el diario londinense *The Sketch* es una muestra de esta ficción de mujeres próximas a la divinidad.<sup>14</sup> Siguiendo las reglas de la autoficción, el relato mantiene al lector en estado de alerta, de duda, creando una tensión entre la veracidad y el misterio presentes en el género literario y que las divas de principios del siglo XX utilizaron hábilmente para mantener la atención de su público.

#### **4. La vida hecha ficción**

Dobrovsky fue el autor que primero definió la autoficción y sus reglas, pues este crítico y autor creó el neologismo en 1977 para designar su novela *Hijos*. La autoficción se define por un pacto entre dos tipos de narraciones opuestas: un relato fundado, como la autobiografía, sobre el principio de las tres identidades (el autor es también el narrador y el personaje principal) que, sin embargo, es ficción en sus modalidades narrativas. Se le llama también «novela personal», un cruce entre un relato real de la vida del autor y el relato de una experiencia ficticia vivida por este. En este punto, Tórtola Valencia se sirve de su

---

<sup>13</sup> Fueron muchos los intelectuales españoles y sudamericanos que reconocieron la calidad artística de Tórtola Valencia, entre ellos destacaron Valle-Inclán, el crítico teatral Pompeo Gener o García Sanchiz.

<sup>14</sup> La historia de la capacidad de Tórtola para revivir perlas muertas tuvo una derivada en un artículo aparecido en *La Ilustración Artística* el 4 de marzo de 1912, que explicaba que Tórtola Valencia llegó hasta la corte rusa para revivir unas perlas, historia que también recogió *The Ohama Sunday* el 24 de marzo del mismo año.

relación con novelistas, como Hoyos de Vinent, y sobre todo de sus entrevistas para desarrollar esta ficción.

Una de las relaciones más fructíferas sin duda es la que mantuvo Tórtola Valencia con el escritor Hoyos de Vinent.<sup>15</sup> De esta relación surgió un primer relato, *La zarpa de la esfinge*, que mezcla la ficción con la vida de la bailarina, ilustrada con retratos de ella de diversos autores. Se trata de un ejercicio de ficción basado en una personalidad real en el que el novelista se pone al servicio de la bailarina con una narrativa inspirada en la vida ficcionada de Tórtola Valencia y que amplifica su imagen de femme fatale. Para Zamostny el propósito es trabajar «in a larger textual corpus that attests to the long term friendship between Hoyos and Tórtola and their mutual desire for celebrity» (Zamostny, 2018, p. 298). Otra pequeña novela inspirada en Tórtola Valencia es la que escribió García Sanchiz en 1915, *El secreto de Tórtola Valencia*,<sup>16</sup> ilustrada por Pepito Zamora, una fantasía que la propia bailarina reconoció años después que estaba repleta de invenciones.



Imagen 3. Tórtola Valencia con Antonio Hoyos de Vinent y José Zamora, ©MAE. Institut del Teatre, 1917.

<sup>15</sup> Hoyos de Vinent fue un escritor simbolista, marques, socialista y homosexual reconocido. Al finalizar la Guerra Civil fue encarcelado, abandonado por su familia y murió en prisión.

<sup>16</sup> *El secreto de Tórtola Valencia* de Sanchiz (1915) es un relato anecdótico de la vida de Tórtola Valencia, en que intervienen escritores, artistas, grandes personajes, y un príncipe muerto en la guerra europea, que había regalado a Tórtola un antiguo anillo con camafeo helénico, elementos que recuerdan anécdotas explicadas por la bailarina.

La relación de Tórtola Valencia con la prensa es compleja y tensa, cumple las reglas establecidas entre las divas y sus admiradores y/o detractores creando un espacio de misterio, desarrollando hábilmente un clima de tensión entre la ficción y la realidad al servicio de su imagen. No parece deducirse, en ningún caso, un interés en desvelar su biografía real, sino en mantener la imagen de la diva. El periodista devoto se aleja de la función de crítico teatral, para caer rendido frente a la creadora y su discurso de sugestión, evocación e insinuación que induce a contemplar a la bailarina como un ser divino.

A pesar de que mayoritariamente la ficción se construye a través de las entrevistas, Tórtola Valencia también ejerce de narradora cuando publica la descripción de sus danzas y cuenta su vida: el 25 de diciembre de 1921 publica un relato de recuerdos de la infancia que hacen referencia a su pobreza y la relación con su madre: «Solita fui creciendo, todos los días lloraba, ya no tenía mamá ni quien pudiera decirme al parar en las tiendas de juguetes, “mañana nenita tendrás esta muñeca”». <sup>17</sup> De nuevo, la consulta de la hemeroteca permite mostrar la contradicción, ya que este relato de penurias contrasta con las entrevistas en las que explica cómo recibió una esmerada educación en un colegio francés.

Una de estas ficciones fue la que reunió a Tórtola Valencia con un joven Andrés Segovia. En algunas entrevistas que ofreció en México, la bailarina relataba un espectáculo que supuestamente realizó en un cementerio de Fuencarral con el guitarrista, que resultó ser una invención, como reconoció el propio Segovia. Según Segovia, el encuentro real se había producido entre él y el poeta Goy de Silva y, en ese encuentro, habían manifestado su deseo de que en esta interpretación les acompañara Tórtola Valencia. La narración que Goy de Silva explicaba llegó a los oídos de la bailarina, que le preguntó a Andrés Segovia y este le hizo creer que el encuentro se había producido. De esta forma Tórtola Valencia pasó a apropiarse de la historia. Así lo cuenta Segovia en una entrevista en *El Universal Ilustrado*:<sup>18</sup>

—Oye Andrés, he visto un artículo de Goy de Silva ¿dónde aconteció eso?... yo ni siquiera lo he soñado...

Me le quedé viendo el fondo de esos ojos que entonces eran admirables como nunca, sosteniendo lo vibrante de su mirada.

—¡Tórtola, tú has danzado!

Y ella reflexionando un instante.

—¡Sí es verdad!

---

<sup>17</sup> Esta narración se puede consultar en el álbum de recortes de prensa que se conserva en el MAE con el número de registro 387700, que corresponde al periodo de 1919-1922.

<sup>18</sup> Esta entrevista se ha consultado en el álbum núm. reg. 387735-0 de recortes de prensa de la colección de Tórtola Valencia que se conserva en el MAE.

Esta anécdota es una muestra de cómo la bailarina usurpa una historia en beneficio propio para mantener esta imagen de diva creativa y extravagante con vinculaciones místicas.

## 5. Crear ficción a través de la fotografía

A principios del siglo XX, el progresivo avance tecnológico de la fotografía y su alianza con la prensa significaron un cambio revolucionario en la difusión de acontecimientos, el reconocimiento de algunas figuras históricas y la popularización de figuras del espectáculo. Desde sus orígenes, la fotografía se mueve entre una problemática relación con la realidad y una enorme capacidad para producir ficción (símbolo), entre el verismo que se le otorga como dispositivo mecánico de registro y el carácter ficcional que han reivindicado las prácticas artísticas. La fotografía se fue integrando plenamente en la prensa española a partir de la década de 1890, cuando aparecen las grandes revistas ilustradas. El binomio prensa-fotografía permitía entrar en los hogares de grandes personajes públicos y afianzar la carrera profesional de las artistas. Los grandes estudios fotográficos elaboraban escenografías para recrear una imagen ficcionada de las personas retratadas. Era el retrato de las divas —actrices, cantantes, bailarinas— con una puesta en escena que reforzaba su imagen: maquillaje, vestuario y escenografía fueron esenciales para popularizarlas.

En el caso de las bailarinas, la exposición del cuerpo adquiere un doble sentido: mostrarse y ser observada. Los retratos abandonan el lenguaje de la normalidad y el realismo para exponer una artificiosidad. Tórtola Valencia se apoyó en estas nuevas formas de expresión visual y la gran capacidad de difusión de la fotografía para amplificar el mensaje.

Esta intensa relación con la fotografía se muestra ya en 1908, cuando Tórtola Valencia recreó el cuadro *La Carmencita* de Sargent de la bailarina española Carmen Doucet Moreno. Esta interpretación de la españolidad a través del cuadro de un pintor americano es una perfecta combinación de la ficción y la teatralización de un mito. Con esta reproducción, definía una identidad, la españolidad,<sup>19</sup> que la acompañó en sus años europeos. En los años 1913-1930 Tórtola Valencia mantuvo una intensa exposición a través de fotografías en los medios y de la publicación de imágenes de promoción en carteles y elementos promocionales, procurando siempre mantener una ficción creíble.

---

<sup>19</sup> El mito de la españolidad en la cultura anglosajona y francesa está fuertemente vinculado al exotismo de una España —especialmente situada en Andalucía— donde el exotismo del mundo islámico se combina con una españolidad de mujeres poderosas y peligrosas que Merimée desarrolló en el personaje de Carmen.

En las fotografías de Tórtola Valencia no existe nunca el naturalismo o la realidad, son siempre composiciones preparadas concienzudamente para crear una imagen, una ficción de sus creaciones y su propio personaje. Como muchas artistas del mundo del espectáculo, se apoyó en el trabajo de excelentes retratistas que disponían de escenarios donde, lejos de mostrar una imagen naturalista, el posado, el movimiento y la composición eran esenciales para difundir la figura del personaje.

Uno de los principales colaboradores fue Adolf Mas,<sup>20</sup> que realizó una serie de fotografías de la artista entre 1915-17. En sus retratos se alejaba del documentalismo de muchas de sus fotografías y, aunque no podemos vincularlo al pictorialismo, en ellos muestra una búsqueda estética donde los juegos de luz y la puesta en escena desarrollan una composición elaborada. En estos retratos se puede apreciar una complicidad entre la bailarina y el fotógrafo, especialmente en las fotografías de *La Tirana* y *La serpiente*, donde la bailarina utilizaba el cuerpo como forma de expresión y recreaba frente a la cámara algunos movimientos de las danzas. El fotógrafo a su vez empleaba los contrastes lumínicos y la aproximación al rostro, que se expresa con una gran intensidad teatral. En el catálogo de la exposición «Los ojos de Barcelona», Carmen Perrotta destaca:

[...] la espectacularidad de estas imágenes, en las que, sin duda, la ejecución técnica juega un papel tan importante como el propio carisma de la bailarina..., se ve resaltada por un impactante cromatismo. Estas piezas, conservadas en el MAE-Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre de Barcelona, son ejemplo de esa maravillosa iluminación que otorga a las fotografías una estructura visual aún más deslumbrante. El color se ha aplicado con una extremada delicadeza, que contrasta, en algunos casos, con la fuerza de los tonos chillones de los complementos. En la imagen (posada como el resto) en la que Tórtola recrea un paso de su danza de *La serpiente*, pieza que condensa su interés por lo exótico oriental, se aprecian unos tonos dorados, casi hipnóticos, que posiblemente replicaban los del traje original [...]. (Alcolea, 2022, p. 17)

---

<sup>20</sup> Adolf Mas creó un gran legado fotográfico que se conserva en el Institut Amatller de l'Art Hispànic.

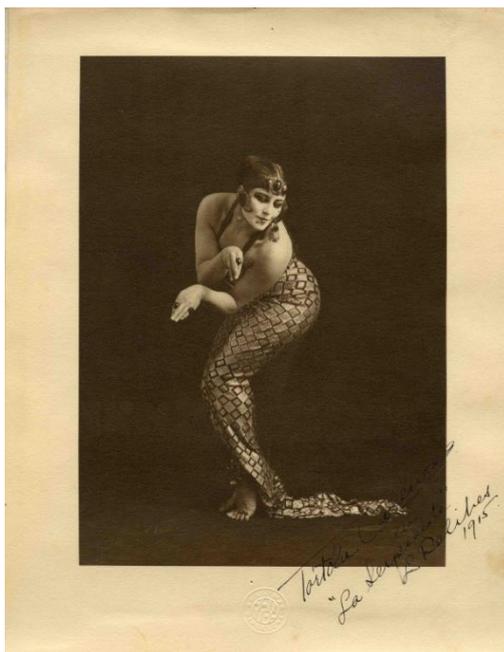


Imagen 4. Tórtola Valencia interpretando *La serpiente*, Adolf Mas, ©MAE.  
Institut del Teatre, 1915.

Tórtola Valencia desarrolló inteligentemente una imagen de diva caprichosa y extravagante apoyándose en un vestuario único que la convertía en el centro de atención. Los personajes que interpretó: Salomé, Anitra, La serpiente... le permitieron crear una imagen de mujer poderosa que la sociedad española de la época percibió como una mujer fatal y peligrosa. Recurriendo a la fascinación que producía esta imagen de la perversidad con toques exóticos y de su formación cultural, atrajo a los intelectuales —en su mayoría hombres—, que se sintieron deslumbrados por sus danzas y por el personaje. Se trata de una gestión de su imagen a través de un uso consciente de la fotografía que respondía a los deseos del mercado mostrando un modelo femenino que conecta con el simbolismo y erotismo decadentista de finales del XIX, el cual puede resultar difícil de conectar con el feminismo actual.

Esta cuidada puesta en escena se trasladaba también a las sesiones fotográficas de moda y sus entrevistas, que aparentemente captaban un momento de intimidad, mostrando siempre una imagen elaborada en la que indumentaria, maquillaje, pose y escenario conformaban un conjunto puesto a su servicio para exhibir una identidad cuidadosamente elaborada y repleta de significados.

## 6. El cuerpo como forma de expresión

Nuestra mirada sobre el cuerpo ha evolucionado gracias al trabajo de Entwistle: superando la perspectiva biológica, el cuerpo pasa a ser analizado como una construcción cultural y social, el cuerpo no es neutro y cada época o sociedad le aplica los filtros de la moda, la moral, la tradición. El cuerpo femenino fue un cuerpo domesticado, sometido al orden y el control, y la representación que se solía hacer de él se centraba en su vulnerabilidad, pero, a medida que la bailarina se rebelaba frente a este orden, se convirtió en un cuerpo subversivo. Tórtola Valencia, como otras bailarinas del mismo periodo, logró superar la concepción masculina del cuerpo exhibible y erotizado de las divas de la revista para reivindicar una inteligencia y una creatividad que utilizaban el cuerpo como forma de expresión.

Tórtola Valencia utilizaba su cuerpo, conjugaba la indumentaria y la expresividad para desarrollar una ficción que conectaba con su realidad vivida o inventada. La mayoría de las danzas nacían de su experiencia vital y del aprendizaje en los museos. Sus viajes a la India<sup>21</sup> y su acercamiento a la religión budista estaban en la génesis del espectáculo *La danza del incienso* y, como otras bailarinas de principios del siglo XX, evocaba un mundo exótico apoyado en una supuesta formación en la India.

*La Gitana* se gestó a partir de la relación con dos artistas: Zuloaga y Granados, el músico le realizó la pieza musical y Zuloaga<sup>22</sup> diseñó el vestido. En la entrevista que concedió a Carmen de Burgos, la artista explica la génesis de la danza, «[...] fue cuando bailé con una gitana en Segovia, en San Juan de los Caballeros. El gran pintor Zuloaga tocaba la guitarra. Fue mi primer estudio de la danza gitana» (de Burgos, 1917, p. 15).

La construcción de *La Maja* muestra la complejidad del trabajo de Tórtola Valencia, pues en ella se combinan sus conocimientos históricos y artísticos, la composición del vestuario y la complicidad de artistas e intelectuales que colaboraron con ella en el desarrollo del personaje y su difusión. La bailarina utilizaba su cuerpo, que adornó con encajes y mantillas, para crear un personaje poderoso vinculado a la estética simbolista, una

---

<sup>21</sup> En diversas entrevistas menciona un viaje de dos años a la India donde un príncipe se enamora de ella y donde aprende las danzas hindú, también se añade la fantasía sobre una sortija con una perla que contiene veneno, regalo de un príncipe hindú. En la colección de tejidos del CDMT, se conservan diversos tejidos procedentes de la India, hecho que puede indicar la veracidad de este viaje, aunque nunca aportó datos muy precisos de la estancia.

<sup>22</sup> En el MAE se conservan cuatro fotografías de 1912 con los números de registro 266297-0, 266297-2, 266297-3 y 266297-4, donde se ve a la bailarina bailando con el vestido diseñado por Zuloaga junto a otra mujer y al pintor tocando la guitarra.

ficción que conectaba con sus experiencias vitales y que algunos artistas popularizaron en diversos cuadros e ilustraciones.<sup>23</sup>



Tórtola Valencia  
en  
"La tirana"  
incaica

Imagen 5. Tórtola Valencia en la Tirana, Adolf Mas, ©MAE. Institut del Teatre, 1915.

Pero sin duda la más elaborada sería *La danza incaica* que presentó en 1925. Esta pieza empezó a gestarse en su primera visita a Lima en 1916, pero de nuevo la ficción gana espacio en una historia que se desarrolla en 1925, con la búsqueda de la música adecuada y el contacto con un músico de la zona de Cuzco, y que incorpora elementos de fantasía.

Salí a verle, estaba jadeante, parecía que había venido corriendo aprisa y me dijo: He oído que Ud. va estrenar una danza incaica...

¿De dónde es usted?

Del corazón de Cuzco y la traigo la música para su danza incaica, la llevo aquí dentro (señalándome el corazón) no está escrita sobre papel, es música heredada de nuestros antepasados... se lo quiero tocar con mi quena, sacándola de su bolsillo... (Tórtola Valencia)<sup>24</sup>

El desarrollo de esta danza es un proyecto largamente elaborado por la artista que huía de una recreación fiel de las supuestas danzas incaicas y, en cambio, elaboraba una ficción que mezclaba el anecdótico, la investigación y la creación artística.

<sup>23</sup> Artistas como Zuloaga, Beltrán Masses, Penagos, Anselmo-Nieto... retrataron a una Tórtola Valencia como una Maja desafiante y dominadora. La representación más exquisita de esta figura la realizó Beltrán Masses en su cuadro *La maja maldita* en 1918.

<sup>24</sup> Esta historia aparece escrita por la propia Tórtola Valencia en un folio mecanografiado que se conserva en el MAE con el número de registro 591865-0.

Las piezas que desarrolló se caracterizan por la representación de mujeres poderosas, misteriosas y peligrosas, la *femme fatale* que conecta la modernidad con las culturas exóticas de mundos salvajes y desconocidos. Olabarria incorpora dos aspectos: la religiosidad y el interés por la muerte. Los personajes que Tórtola Valencia elabora reúnen en la ficción elementos de su realidad, sus preocupaciones y sus intereses, la división entre vida y obra artística se funden en un terreno resbaladizo, donde se confunden las dos y el cuerpo de la bailarina es el transmisor de esta ficción. El propio estilo de danza libre es una forma de expresar su yo y la imagen de mujer liberada, como señala Olabarria «...la danza moderna afirma su compromiso con un cuerpo de presencia carnal, sexual y pulsional, participando en la liberación el cuerpo de los viejos esquemas victorianos que lo constreñían...» (Olabarria Smith, 2015, p. 76).

El cuerpo de la artista deseado y ensalzado es el centro de atención de artistas<sup>25</sup> que la convierten en su musa. Tórtola Valencia fue una de las artistas españolas de principios del siglo XX que más obras de pintura, escultura e ilustración inspiró, en la mayoría de los casos, representada en sus danzas. Una de las creaciones que más obras generó fue el personaje de La Maja, un personaje peligroso, oscuro, que conecta con su categoría de *femme fatale*. Lomba define la relación entre artistas y bailarinas:

En este ambiente se entenderá que la poética de las mujeres fatales, de las danzantes de amor y muerte, se convirtiese en uno de los temas preferidos por los artistas españoles. Solo que quienes se ocuparon de narrar tan singulares hazañas fueron, esencialmente, los hombres. (Lomba Serrano, 2015, p. 305)

El cuerpo de la diva es el centro de atención por su belleza, su capacidad de singularizarse y su creatividad. Tórtola Valencia utilizaba el vestuario para crear una imagen única que sorprende a todos. En el MAE se conservan algunos de los vestidos de danza que ella misma diseñaba y que complementaba con algunos accesorios que se conservan en la colección de encajes, propiedad del Col·legi de l'Art Major de la Seda de Barcelona y depositada en el Museu d'Arenys de Mar. Estos trajes, diseñados a partir de sus viajes, sus visitas a museos o de las colecciones que ella conservaba, muestran la compleja estructura que elaboraba para sostener el personaje real y el teatral. Tal como señala Olabarria, «Los espectáculos de Tórtola Valencia pretendían ser un espectáculo total y cada parte de ellos estaba controlada por ella, su directora. Sus danzas eran las protagonistas pero concebía lo

---

<sup>25</sup> En su primera actuación en el Romea de Madrid en 1911, Tórtola Valencia entra en contacto con intelectuales y artistas como Benavente, Baroja, Zuloaga, los hermanos Chicharro, García Sanchiz y Anselmo Nieto, que son los primeros que ensalzan su trabajo. García Sanchiz fue uno de los impulsores de su famosa actuación en el Ateneo de Madrid de 1912.

que rodeaba a la intérprete como una extensión de su cuerpo (Olabarria Smith, 2015, p. 212)».

El discurso corporal se exponía en sus bailes, mostrando un cuerpo expresivo y liberado del academicismo y, como personaje público, conectaba con el imaginario de la mujer moderna y la visión de la femme fatale, de forma que aproximaba sus personajes a su vida pública. Esta fusión entre la vida en escena y la vida pública se percibe en sus entrevistas y en sus fotografías; en la intimidad de su hogar, recrea diversos personajes, convirtiendo su vida en una acción *performativa*.<sup>26</sup>

## 7. Los principales elementos de la autoficción

Para Sandioca Hernández, la biografía es el terreno donde mejor se expresa el cruce entre subjetivismo y objetivismo en representaciones y discursos, siempre enlazados y alimentándose mutuamente, mientras que la autobiografía es capaz de transmutar en arte la emoción del que escribe. En el caso que nos ocupa, la ficción de la propia biografía se convierte en un acto creativo, de protección y exposición.

En una de las primeras entrevistas que concede a García Sanchiz, el relato biográfico mantiene que su madre era una gitana y su padre un noble de Castilla.<sup>27</sup> En la entrevista con *El Caballero Audaz* en 1915 se centra en unos orígenes humildes, sin padres a los doce años, lo cual se convertiría en el acicate para empezar su carrera artística. Los orígenes de Tórtola Valencia se mueven en la contradicción, si bien los orígenes sevillanos de su madre se mantienen,<sup>28</sup> los de su padre cambian según las entrevistas que concede: un noble español o inglés e incluso un seminarista. Estas contradicciones sobre su familia son el elemento principal que muestra la autoficción que construye la bailarina. El escritor y diplomático Isidro de las Cagigas ya describe esta vida inventada:

De su vida real se esfuma y se confunde. Hubo quien la creyó hija de la nobleza castellana, que se unió al pueblo en raptó de amor, y la engendró con todas sus magnificencias y sus defectos; hubo quien la supuso nacida en el remoto Oriente, de aquellos judaicos andaluces que guardaron el castellano como preciada joya; hubo quien la tuviese por un caso anormal de las razas

---

<sup>26</sup> En diversas entrevistas que concede en su casa o en los hoteles en los que se aloja, Tórtola Valencia se viste como Maja o con túnicas exóticas.

<sup>27</sup> En varias entrevistas, una de ellas en *La Prensa de Perú* en 1916, afirmaba que su padre era castellano y de origen noble. En otras ocasiones su padre es un coleccionista inglés.

<sup>28</sup> Tórtola Valencia siempre mantuvo que había nacido en Sevilla, en el barrio de Triana. Únicamente hemos encontrado una referencia de un periodista salvadoreño, Antoni Ochoa Alcántara, que afirma que nació en Londres. Según el crítico teatral Pompeyo Gener la bailarina llegó a Londres junto a su madre cuando tenía ocho años.

frías y calculadoras que pueblan aquellas islas cubiertas por la niebla. Que de todas hubo en verdad un rasgo. Pero superó a todos. (Cagigas, 1915, p.1)

Desde sus inicios, y siguiendo la lógica de la imagen de la *femme fatale*, Tórtola Valencia divulga sus relaciones con miembros de la aristocracia, respondiendo al cliché de mujer seductora, rodeada de hombres que la admiran y veneran. Relataba estas situaciones envolviéndolas de misterio, no revelaba nombres o adornaba la anécdota de insinuaciones, moviéndose hábilmente en el terreno de los desmentidos y la expectación. Entre las historias destaca la de un príncipe alemán que muere durante la Primera Guerra Mundial<sup>29</sup> y que le regala las joyas de su familia. En otras declaraciones afirma que un príncipe ruso la persigue y habla de un príncipe indio del que conserva alhajas con sus huesos, quien, en ciertas entrevistas o artículos periodísticos, se suicida por su amor.

La primera y segunda década del siglo, las relaciones reales o inventadas la vinculan con artistas, un espacio en el que ella se mueve con habilidad. En algunas entrevistas menciona una relación con un pintor catalán, pero sin duda la que más da lugar a comentarios es la supuesta relación amorosa con Zuloaga, que aparece en la prensa norteamericana y sudamericana. De su relación con el pintor son testimonio el vestido diseñado por Zuloaga para *La Gitana*, un retrato que actualmente está en paradero desconocido, y la correspondencia entre la bailarina y el pintor. En la mayoría de los casos se mantiene un patrón, hombres ricos y poderosos que caen rendidos ante su personalidad, mientras que ella generalmente los rechaza por otros hombres vinculados al mundo del arte.

La ficción más inverosímil, pero quizás la más necesaria, fue la de ocultar su identidad bisexual o probablemente homosexual para proteger su relación con Àngels Magret-Vila, presentándola primero como su secretaria y adoptándola posteriormente como su hija. Otra ficción fue la que creó junto al escritor Hoyos de Vinent, cuando ambos afirmaban en diversas entrevistas que se planteaban la posibilidad de casarse: «Hoy día le confieso que la única mujer que me ha inquietado, que me ha interesado es Tórtola Valencia... Esa mujer sería capaz de redimirme...»<sup>30</sup>. El grupo formado por Tórtola Valencia, Hoyos de Vinent, Pepito Zamora, Álvaro de Retana y la marquesa de Laguna constituían una pequeña comunidad, que hoy no dudaríamos en denominar LGTBI, que en el Madrid de principios del siglo XX se exponía con una cierta libertad, aunque sin manifestar abiertamente su identidad homosexual.

---

<sup>29</sup> Según Queralt este aristócrata fue Francisco José de Baviera, que también ejercería de Pígalión, y la propia Tórtola Valencia reveló este nombre en la entrevista que concedió a Carmen de Burgos.

<sup>30</sup> Estas declaraciones las hizo en una entrevista con El Caballero Audaz publicada en *La Esfera* en 1916.



Imagen 6. Tórtola Valencia y Àngels Magret-Vila, ©MAE. Institut del Teatre, Barcelona, 1942.

Las diferentes historias de carácter amoroso, que se han podido estudiar en muchas de las entrevistas analizadas, muestran siempre un patrón: una mujer que mantiene una relación de control sobre los hombres que caen rendidos a sus pies, pero sobre los que ofrece pocos datos concretos. La prensa de la época, mayoritariamente masculina, se centra en la exaltación del mito en lugar de profundizar en la personalidad.

## 8. A modo de conclusión

El relato biográfico de Tórtola Valencia exploró el territorio indefinido que existe entre lo real y lo imaginado, creando una imagen donde sus experiencias reales y las inventadas se funden para mostrar a una artista que protegía su mapa íntimo. Su narrativa se movió en una maraña de contradicciones difícil de desentrañar, en un proceso de creación de una biografía con diversas máscaras que mostraban y ocultaban sus identidades: la imagen nacional, una españolidad reivindicada frente a una educación anglosajona; la imagen de la extravagancia y la frivolidad frente a la de una mujer autónoma, independiente y creadora de su propio universo artístico, y finalmente la identidad homosexual o bisexual que la situación social y política no le permitió mostrar abiertamente.

Las principales fuentes de estudio—entrevistas—parten de un enfoque subjetivo que presenta elementos de veracidad y requiere una interpretación contextualizada por parte de historiadoras e historiadores, que en este caso han de intentar interpretar los elementos verídicos o fabulosos de esta autoficción y la caricatura que fabricaban periodistas que, en algunos casos, deseaban desarrollar un retrato real y, en otras ocasiones, desvirtuar el personaje. Solo a partir de la lectura de infinidad de entrevistas hemos podido establecer algunas constantes que he intentado mostrar en este estudio, pero soy consciente de que persisten muchas incógnitas abiertas a interpretaciones. Es cierto que podemos considerar que los propios periodistas escribían los relatos, con lo cual nos alejaríamos de la idea de considerar la autoficción como una forma de explicar el desarrollo que hace Tórtola Valencia de su biografía. Pero también podemos reconocer el esfuerzo de la bailarina por controlar todos los aspectos relativos a su carrera artística: coreografía, escenografía, indumentaria y biografía.

El ejercicio narrativo de Tórtola Valencia puede responder a su intención de construir una biografía para amplificar el mito, proteger su identidad sexual y desarrollar una creación artística basada en la propia experiencia real y ficcionada. Esta narración contradictoria permite también percibir los claroscuros de su personalidad y el esfuerzo titánico por controlar la propia imagen. Este ejercicio no fue en su caso original o único, diversas artistas del mismo periodo mostraron la misma habilidad para crear una ficción sobre su propia biografía mezclando hechos reales con otros inventados, pero este es sin duda un análisis de vida que puede abrir nuevas perspectivas en el estudio de las divas del primer cuarto del siglo XX.

## 9. Bibliografía

- Alberca, Manuel. (2007). *Pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Alcolea, Santiago; Fontbona, Francesc y Perrotta, Carmen. (2022). *Adolf Mas. Los ojos de Barcelona*. Fundación Mapfre.
- Bornay, Erika. (2022). *Las hijas de Liltib*. Cátedra.
- de Burgos, Carmen. (1917). *Confidencias de artistas*. Sociedad Española de Librería.
- Cagigas, de Isidro. (1915). Presentación de Tórtola Valencia. *Paraninfo*, 1.
- Cagigas, de Isidro. (1915). Presentación de Tórtola Valencia. *Paraninfo*, 1-2.

- Clayton, Michelle. (2012). *Touring history: Tórtola Valencia between Europe and the Americas. Dance Research Journal*, 44(1), 29-49.
- Clúa, Isabel. (2015). Excentricidad e hibridación: el caleidoscopio identitario de Tórtola en Ferrús, Beatriz y del Pozo Alba (Coords.), *Mosaico transatlántico. Escritoras, artistas e imaginarios (España-EEUU, 1830-1940)* (pp. 157-176). Universidad de Valencia.
- Entwistle. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Editorial Paidós
- Lomba Serrano, Concha. (2017). Danzantes de amor y muerte en la pintura española (1885-1930) en Castán Chocarro, Alberto y Lomba Serrano, Concha (Coords.), *Eros y Thánatos. Reflexiones sobre el gusto III* (pp. 303-332). Universidad de Zaragoza.
- López Arnáiz, Irene. (2020). De la creación escénica a la ficción autobiográfica. Las “bailarinas hindúes” encarnan su propio mito (1905-1939) en Ramos Frendo, Eva María (Dir.), *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas* (pp. 56-69). Arcibel.
- Miranda, Adolfo. (1913). Rapsodias. *La Unión Ilustrada*, 9.
- Nash, Mary. (2012). De cultura política, cultura de género y aprendizaje del feminismo histórico en el Estado español en Villaespesa, Mar (Ed. lit.), *Desacuerdos sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español, Vol. 7* (pp. 18-30). Arteleku, Universidad Internacional de Andalucía, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Diputación Provincial de Granada, Centro José Guerrero y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Olabarria Smith, Begoña. (2015). *Cuerpos subversivos. Estereotipos femeninos en la danza moderna temprana en España*. Universidad Rey Juan Carlos.
- Pla, Xavier. (2022). *El soldat de Baltimore. Assaigs sobre literatura i realitat en temps d'autoficció*. Leonard Muntaner.
- Queralt, Pilar. (2005). *Tórtola Valencia, una mujer en sombras*. Lumen.
- Ramírez Almazán, María Dolores. (2011). El lado más humano de la diva en “Confidencias de artistas” de Carmen de Burgos en Ramírez Almazán, María Dolores (Ed. lit.), *In copore dominae cuerpos escritos / cuerpos proscritos* (pp. 171-220). Arcibel.
- de Retana, Álvaro. (1964). *Historia del arte frívolo*. Tesoro.

Sandoica Hernández, E. (2017). Biografías(s) de mujer(es) y experiencia vivida. *Veinte años de congresos de Historia Contemporánea* (págs. 17-41). Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico".

Zamostny, Jeffrey. (2018). Tórtola Valencia and Antonio de Hoyos y Vinent: Celebrity and Self-Plagiarism. *Modern Language Notes*, 133 (2), 297-317.