

GÉNERO Y MUJER CAMPESINA EN LA FORMACIÓN HISTÓRICA DEL ESPECTÁCULO TURÍSTICO DE BAILE REGIONAL: EL PARADO DE VALLDEMOSSA EN MALLORCA (1905-1936)

GENDER AND PEASANT WOMEN IN THE HISTORICAL MAKING OF THE REGIONAL DANCE TOURIST SHOW: EL PARADO DE VALLDEMOSSA IN MALLORCA (1905-1936)

Antoni Vives Riera¹

Recibido: 30/12/2024 · Aceptado: 14/10/2025

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.43850>

Resumen²

El artículo analiza desde la perspectiva de género la formación y trayectoria inicial de la primera agrupación de baile regional aparecida en Mallorca como espectáculo turístico durante el primer tercio de siglo XX: El Parado de Valldemossa. Muestra cómo los procesos paralelos de turistización y regionalización de la tradición popular del baile campesino condujeron a su domesticación. Para ello, analiza el baile en cuestión como una muestra de performatividad corporal de los arquetipos de género propios de la literatura turística de Santiago Rusiñol y de su correspondiente regional, Tous Maroto. En este proceso, el antiguo ritual festivo de transgresión en el que las desigualdades de género imperantes eran compensadas, se transformaba en disciplina social con la que se pretendía imponer el viejo modelo burgués decimonónico en un contexto en que éste era cuestionado en toda Europa. Finalmente, el artículo muestra cómo las mujeres de extracción social campesina que bailaban en la agrupación folclórica desarrollaron su propia agencia femenina, resistiéndose en la práctica cotidiana a someterse enteramente a las nuevas disciplinas.

Palabras clave

Turismo; baile; cultura regional; género; mujer campesina

1. Universitat de Barcelona. C. e.: tonivives@ub.edu; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-0128-678X>>

2. Subvención PID2021-123790NB-C22 financiada por MCIN7AEI/10.13039/501100011033 y, en su caso, por «FEDER Una manera de hacer Europa», por la «Unión Europea». Querría dar las gracias a Alicia Fuentes, Sara Martín, Francesc Vicens y Concepció Bauçà de Mirabó por sus inestimables aportaciones a este texto.

Abstract

The article analyses from a gender perspective the making and initial trajectory of the first regional dance group that appeared in Mallorca as a tourist show during the first third of the 20th century: El Parado de Valldemossa. It shows how the parallel processes of touristification and regionalisation of the popular peasant dance tradition led to its domestication. It understands the dance in question as an example of bodily performativity of the gender archetypes typical of Santiago Rusiñol's tourist literature and of its regional counterpart, Tous Maroto. In this process, the old festive ritual of transgression in which the prevailing gender inequalities were compensated, was transformed into social discipline trying to impose the old nineteenth-century bourgeois model in a context in which it was being questioned throughout Europe. Finally, the article shows how the women of peasant extraction who danced in the folkloric group developed their own feminine agency, resisting through everyday practice to submit entirely to the new disciplines.

Keywords

Tourism; dance; regional culture; gender; peasant woman

INTRODUCCIÓN

En 1914 Rubén Darío describía el primer espectáculo de baile «tradicional» documentado en Mallorca en el marco de su estancia vacacional en el pequeño pueblo montañoso de Valldemossa. Invitado en Can Sureda, la casa de vacaciones de una conocida familia de artistas y mecenas de Palma,³ el poeta modernista explicaba cómo en el pequeño escenario del teatro doméstico, músicos locales tocaban «aires del país» con sus guitarras y mandolinas, mientras «parejas rústicas» danzaban «bailes tradicionales»⁴. Aparte de los propios invitados de la familia, al espectáculo asistían turistas esporádicos⁵, sobre todo desde que en 1905 la casa apareciese en la guía de viaje del Grand Hotel⁶, el primer establecimiento de orientación explícitamente turística abierto en Mallorca⁷. Así pues, el espectáculo de baile regional había surgido en el contexto del encuentro turístico con el fin de que «los extranjeros pudieran conocer lo verdaderamente típico» de la isla.⁸

En el presente artículo explicamos cómo dicho espectáculo contribuyó a definir un arquetipo de mujer regional con el objetivo de reforzar el orden de género imperante en la coyuntura temporal de la Primera Guerra Mundial y su posguerra, cuando las teorías médicas sobre la inferioridad femenina estaban siendo cuestionadas, a la par que surgían nuevos arquetipos de feminidad más transgresores y subversivos, como los propuestos por la moda juvenil de la *flappers* y sus peinados a lo *garçon*⁹, también en España a pesar de no haber participado en la guerra¹⁰. Así pues, planteamos la configuración histórica del espectáculo turístico de baile «típico» en el marco de la consiguiente reacción patriarcal, cuando el cuestionamiento del orden de género fue respondido por un nuevo discurso sobre la diferencia complementaria entre sexos, para así salvaguardar los viejos mandatos femeninos del matrimonio y la maternidad¹¹. En este sentido, Nira Yuval Davies ha señalado la interrelación entre las identidades nacionales y sus correspondientes prototipos femeninos con la reproducción y la reformulación histórica de los órdenes de género¹². En la medida en que la región ha sido históricamente entendida como complemento a la nación¹³,

3. Bosch, Maria C.: «El retrat desconeugut de Pilar Montaner i Maturana», en Montaner, Pilar: *Pilar Montaner memorias*. Palma, Ajuntament de Palma, 2010.

4. Darío, Rubén: *La isla de oro*. Barcelona. JRS, 1978. Para visualizar el baile tal y como se realizaría con posterioridad ver FMT No-Do 149: *Parado de Valldemosa (Valldemossa, Mallorca, 1972)*: <https://www.youtube.com/watch?v=OV0o4FMbl-o>

5. Montaner, Pilar: *op. cit.*

6. Albareda, A.: *Guía de Mallorca: Recuerdo del Grand Hotel*. Palma, Amengual y Muntaner, 1905.

7. Cirer, Joan C.: *La invenció del turisme de masses a Mallorca*. Palma, Documenta, 2009.

8. Montaner, Pilar: *op. cit.*, p. 22.

9. Thébaud, Françoise: «La Primera Guerra Mundial: ¿La era de la mujer o el triunfo de la diferencia sexual?», en Duby, George; Perrot, Michelle: *Historia de las mujeres en Occidente Vol. 5*. Madrid, Taurus, 1993, pp. 31-90.

10. Aresti, Nerea: *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao, Euskal Herriko Unibertsitatea, 2001.

11. Aresti, Nerea: «La mujer bohemia moderna, el tercer sexo y la bohemia en los años veinte», *Dossiers feministas*, 10 (2007) pp. 173-185.

12. Yuval-Davis, Nira: *Gender and Nation*. Londres, Sage, 1996.

13. Archilés, Ferran: «'Hacer región es hacer patria'. La región en el imaginario de la nación española de la Restauración», *Ayer*, 64 (2006), pp. 121-147.

el presente texto parte de la idea de que la construcción histórica de identidades regionales también contribuyó a la estabilización de las jerarquías de género.

La coyuntura de la Gran Guerra y la posterior etapa de entreguerras también fue clave en el crecimiento y desarrollo de las culturas regionales en Europa, siempre en íntima relación con la movilidad turística¹⁴. A lo largo del siglo XIX la fascinación por la autenticidad local campesina se había reproducido en la práctica turística a través de la sensibilidad romántica¹⁵. Con la Primera Guerra Mundial, la sed de viaje se expandió progresivamente a las masas urbanas, hasta el punto de que desde el estado se empezó a promover la movilidad turística, especialmente desde los grandes centros políticos e industriales hacia las periferias regionales¹⁶. Paralelamente, el regionalismo cultural circunscrito hasta el momento a las compilaciones folclorísticas y a los imaginarios literarios o pictóricos de las élites eruditas¹⁷, se empezó a extrapolar a manifestaciones tangibles como los espectáculos de baile¹⁸. De esta manera, a partir de nuevas redes societarias, las identidades regionales y sus imaginarios ruralistas se materializaron en movimientos de recuperación de fiestas y demás tradiciones perdidas. En el presente artículo explicamos el proceso de génesis y desarrollo inicial de uno de estos espectáculos de autenticidad local pensados para turistas, que rápidamente desembocó en la creación de la primera agrupación de baile regional de Mallorca.

IMAGINARIOS TURÍSTICOS DE GÉNERO SOBRE EL BAILE CAMPESINO EN LA « ISLA DE LA CALMA»

El Parado de Valldemossa fue concebido como espectáculo de baile regional a partir de unos imaginarios netamente turísticos. Su nombre fue acuñado por Santiago Rusiñol en una de sus frecuentes visitas a Valldemossa desde 1906. En uno los numerosos relatos sobre su experiencia de viaje publicados en la revista satírica barcelonesa *L'Esquella de la Torratxa*, el pintor modernista narró el canto a coro de la canción que él mismo denominó El Parado¹⁹, un bolero que empezó a coger notoriedad después de que en 1913 el conjunto de su literatura mallorquina se publicase en el libro *L'Illa de la Calma*²⁰.

14. Storm, Eric: «Tourism and the Construction of Regional Identities», en Núñez, Xosé M.; Storm, Eric (Eds.): *Regionalism and Modern Europe: Identity Construction and Movements from 1890 to the Present Day*. Londres, Palgrave, 2019, pp. 99-119.

15. Zuelow, Eric: *A History of Modern Tourism*. Londres, Palgrave, 2015.

16. Baranowski, Shelley: *Strength Through Joy: Consumerism and Mass Tourism in the Third Reich*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

17. Thiesse, Anne M.: *Écrire la France: Le Mouvement Littéraire Régionaliste de Langue Française entre la Belle Époque et la Libération*. Paris, Presses universitaires de France, 1991.

18. Young, Patrick: *Enacting Brittany: Tourism and Culture in Provincial France, 1871-1939*. Farnham, Ashgate, 2012. Hopkin, David: «Regionalism and Folklore», en Núñez, Xosé M.; Storm, Eric. *op. cit.*, pp. 43-65.

19. Mulet, Antoni: *El baile popular en Mallorca*. Palma, Mossèn Alcover, 1956.

20. Rusiñol, Santiago: *L'Illa de la calma*. Barcelona, Antonio López, 1913. En este estudio empleamos la edición de Ensiola, Palma, 2004. Todas las traducciones del catalán son nuestras.

En su relato sobre El Parado, Rusiñol afirmaba que el tono menos festivo y más pausado de la canción con respecto a los boleros peninsulares se debía al «ambiente de misticismo que había percibido al desembarcar», hasta tal punto que «la podría cantar un sacerdote sin temor de condenarse»²¹. Desplazado el canto profano a la esfera de lo religioso, El Parado era para el pintor barcelonés la manifestación insular del bolero español que una vez adoptado por la población mallorquina se convertía en una «marcha del paso lento, un himno al trabajo descansado y una oda musical a la calma»²². De hecho, en el mismo texto Rusiñol describía la calma con la que era atendido en la fonda Can Marió donde gustaba de cantar el bolero con los lugareños, destacando la labor de quien no se cansa porque «trabaja todo el día con santa calma»²³. Todo ello se complementaba con la exaltación de la calidad moral de los locales, personificada por una pareja de contrabandistas «con expresión de bondad y honradez».

Además, alababa el carácter abstemio de los vecinos de Valldemossa, quienes «no necesitan de alcohol para sentir alegría», llegando a la conclusión de que en Mallorca «no hacen falta estudios sociológicos para entender los vicios de las clases trabajadoras como los que pagan los ayuntamientos de las grandes ciudades». Con esta afirmación, Rusiñol hacía referencia a su Barcelona natal y al París de su formación. De hecho, el fin último de sus viajes a la isla era escapar del vicio, la delincuencia y el trabajo industrial de la gran ciudad. Más concretamente, pretendía alejarse de la adicción a la morfina que amenazaba su salud, dejar atrás la vida bohemia de París y recuperar su vida familiar con su mujer y sus hijas²⁴. En consecuencia, proyectaba en Mallorca su deseo de un reverso utópico de vida sana, regeneración moral y armonía social. En definitiva, personificaba la actitud escapista propia del turista moderno²⁵, en la que el sujeto viajero busca a través de la movilidad vacacional huir de todo aquello que aborrece de su lugar de procedencia.

Aunque en ningún momento hizo referencia a la danza específica de El Parado, Rusiñol sí describió el baile de boleros por parte de parejas de campesinos en el vecino pueblo de Deià. Cuando afirmaba que «para comprenderlos, se los tiene que ver bailar», se refería al hecho de que «en el baile [...] es donde se conoce mejor a los hombres»²⁶, estableciendo un vínculo entre expresión corporal y carácter de la población de Deià, donde «todo es estático, plástico y primitivo»²⁷. De esta manera pintaba literariamente el cuadro turístico de una anacronía colonial, un destino de viaje congelado en el tiempo que se perpetúa indefinidamente ajeno a todo cambio social²⁸. En este limbo atemporal, presentaba la formalidad y decoro de los bailes observados como la expresión de la moralidad intacta de sus anfitriones con

21. *Ibid.* p. 153.

22. *Ibid.* p. 154.

23. *Ibid.* p. 165.

24. Panyella, Vinyet: «Estudis preliminars», en Rusiñol, Santiago: *op. cit.*

25. Rojek, Chris: *Ways of Escape: Modern Transformations in Leisure and Travel*. Londres, MacMillan, 1993.

26. Rusiñol, Santiago: *op. cit.*, p. 194.

27. *Ibid.* p. 186.

28. McClintock, Anne: *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. Nueva York, Routledge, 1995.

relación al cortejo y la sexualidad. En este sentido, contraponía el habitual «ataque masculino a la parte contraria» a una manera de bailar que consideraba propiamente mallorquina, «tan llena de miramientos, honestidad y respeto a la pareja, que podrían bailarlo como ceremonial litúrgico delante mismo de la virgen María»²⁹. Acermando nuevamente los bailes del campesinado mallorquín a la esfera de lo religioso, Rusiñol prestaba especial atención a la pareja femenina, que «baila con tanto recogimiento, por no decir devoción, que nunca la danza ha sido tan mística».³⁰

A pesar de la comentada naturaleza irónica de la narrativa turística de Rusiñol,³¹ y del carácter satírico de la revista donde fue publicada en primera instancia, el trasfondo político de su representación anacrónica de la mujer mallorquina se evidencia en el tono más grave que adoptaba al hacer referencia al feminismo sufragista, que en aquella época se encontraba en su punto más álgido. De hecho, en sus escritos sobre la vecina isla de Ibiza, se hacía eco de la calidad moral y nobleza de los hombres locales al mismo tiempo que culpaba al sufragismo de la erosión de esta virtuosa forma de masculinidad:

hoy en día [...] a quien quiere defender a las mujeres se le dice que ha llegado un poco tarde, que ya se defienden solas ellas mismas, queriendo parecerse a los hombres, conseguir el voto y ganarse los derechos individuales. Quizás, en los tiempos venideros también en esta isla blanca tendrán a sus *sufragettes*³².

En la medida en que el pintor barcelonés idealizaba el destino de viaje como una anacronía turística, se lamentaba del cambio histórico en clave de modernidad identificado con su procedencia urbana. De todas formas, el supuesto mantenimiento intacto de las antiguas relaciones de género no se podía encontrar más lejos de la realidad de las Islas Baleares, ya que en esta época el archipiélago contaba con incipientes organizaciones y personalidades sufragistas³³. Aun así, Rusiñol presentaba el baile campesino observado en Mallorca como antídoto político al feminismo.

TRADICIÓN CARNAVALESCA Y TRANSGRESIÓN FEMENINA EN EL BAILE POPULAR

La utopía turística de moralidad sexual establecida por Santiago Rusiñol con relación a la danza tradicional de Mallorca queda desautorizada como algo impropio y ajeno por los mismos bailadores y bailadoras de Valldemossa, a juzgar por los

29. Rusiñol, Santiago: *op. cit.*, p. 194.

30. *Ibid.*

31. Margarida Casacuberta sostiene el carácter netamente irónico de la narrativa de Rusiñol en *L'Illa de la Calma* con el que quería relatar el aburrimiento de sus vacaciones familiares en Mallorca en contraposición a su previa vida desenfrenada en París, en Casacuberta, Margarida: «Introducció» en Rusiñol, Santiago: *Des de Les Illes*. Barcelona, Abadia de Montserrat, 1999.

32. Rusiñol, Santiago: *op. cit.*, p. 86. La traducción del catalán es nuestra.

33. Ginard, David (Ed.): *Dones, treball i moviment obrer: Europa, Espanya, Illes Balears 1868-1936*. Palma, Documenta, 2022.

testimonios orales que conservamos³⁴. Hay que reconocer, no obstante, que su descripción de los bailes en Deià a principios de siglo XX no era del todo falsa. En la época se diferenciaba claramente entre los bailes públicos en la plaza los días de fiesta, en que las bailadoras hacían gala de un alto grado de autocontrol, y los bailes privados en casas particulares, donde predominaba la liberación de los impulsos. En este sentido, un bailador de la época afirmaba que «así como en la plaza las chicas tenían muchos miramientos con los movimientos y los giros, en los bailes particulares ya era otra cosa»³⁵. Al parecer, el pintor barcelonés presenció un baile público que, aunque de manera un tanto exagerada, describió con cierto rigor.

Una tipología de baile privado especialmente licenciosa se asociaba con la celebración del carnaval, cuando cuadrillas de jóvenes con zambombas, castañuelas e instrumentos de cuerda rondaban por el casco urbano de los pueblos para pedir acceso a los domicilios privados y así danzar con las mozas los bailes «más divertidos del año»³⁶. La coincidencia en el calendario, vincula el ritual de los bailes privados con la tradición del carnaval que, según Peter Burke, había marcado durante siglos la cultura popular europea en términos de relajación de la norma social y licencia en los comportamientos³⁷. Entonces, los bailes privados constituían rituales de distensión social, verdaderas válvulas de descompresión en los que se daba rienda suelta a los impulsos reprimidos. Esto explica, por ejemplo, el valor de la aceleración en el baile, ya que la mayor rapidez con la que se ejecutaban los giros provocaba que las faldas se elevaran más de lo debido, hasta el punto de que en pleno jolgorio colectivo «los que se sentaban en primera fila del círculo daban gritos sin pestañear».³⁸

Otro elemento presente en los bailes del cambio de siglo que evidencia cierto juego erótico eran las letras improvisadas por los cantadores con la finalidad de explicar de manera picante y jocosa lo que estaba sucediendo en el círculo de baile³⁹. Algunas de ellas recreaban diálogos figurados entre los bailadores: «¿Que llevas bajo el corpiño? ¿Qué son esas montañas que llevas bajo el corpiño? ¿Acaso eres cara de tonto? ¿No ves que son mis tetas?»⁴⁰. La prueba final del contenido erótico de los bailes de la época era la oposición del clero a su celebración. Según testimonios de la época, los curas «siempre predicaban contra el baile»⁴¹ y afirmaban que «era cosa del demonio»⁴². Nada más lejos del decoro y del carácter incluso religioso del baile descrito por Rusiñol.

34. En nuestra investigación hemos utilizado los testimonios orales publicados en Ensenyat, Bartomeu: *Folklore de Mallorca: Danzas, música, ritos y costumbres*. Palma, Escuela de Música y Danza de Mallorca, 1975. Se trata de testimonios orales de mediados del siglo XX sobre los bailes de finales de siglo XIX y principios del XX, cuando su práctica fue abandonada.

35. *Ibid.* p. 164.

36. *Ibid.* p. 148.

37. Burke, Peter: *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza, 1991.

38. Ensenyat, Bartomeu: *op. cit.* p. 141.

39. *Ibid.* p. 137.

40. *Ibid.* p. 84.

41. *Ibid.* p. 147.

42. *Ibid.* p. 155.

Según Mijaíl Bajtín, el carnaval europeo también incluía rituales de confusión de los binomios de ordenación social e inversión de las jerarquías⁴³. Desde el punto de vista de género, esta condición se cumplía igualmente en los bailes populares de Valldemossa, ya que en ellos se producía una inversión momentánea de las relaciones de poder entre hombres y mujeres. A pesar de su carácter heteronormativo y la consideración del cuerpo femenino como espectáculo masculino, el simple hecho de enseñar la naturaleza sexual de la mujer en el baile ya suponía un acto de transgresión. En este sentido, sabemos que las «buenas bailadoras, las de renombre», acostumbraban a pedir a los músicos que acelerasen el ritmo, descuidando si enseñaban más o menos las piernas⁴⁴.

Aun así, la inversión de roles más clara tenía que ver con el juego establecido entre el bailador y la bailadora, en el que la mujer dirigía el baile marcando los pasos que el hombre tenía que seguir obligatoriamente. Al igual que en tantos otros bailes sueltos de pareja herederos de la tonadilla escénica a lo largo del territorio del Estado español⁴⁵, en Mallorca la mujer siempre llevaba la iniciativa. Consecuentemente, el baile femenino era más vistoso, mientras los movimientos del bailador tendían a ser más torpes. En este sentido, los bailadores de Valldemossa explicaban que:

en todos los bailes la mujer comandaba. Ella iba punteando los puntos de la guitarra o del tambor y hacía giros a capricho [...] que los bailadores tenían que seguir e imitar. No todos los bailadores podían presumir de ser suficientemente buenos. Si una mujer quería podía poner en evidencia al bailador⁴⁶.

En efecto, al ser el baile masculino más difícil de ejecutar, las mujeres tenían la oportunidad de ejercer cierto poder sobre los hombres. Para ponérselo más difícil, las bailadoras «estudiaban la forma de engañar al bailador» marcándole puntos trampa, con los que, a modo de finta, «por momentos parecía que iban a girar a la derecha y al final lo hacían a la izquierda»⁴⁷.

Sin duda, la contienda de género establecida en el baile era lo que captaba más la atención entre los asistentes, que rodeaban a los bailadores formando un círculo. En caso de fracaso, el público se encargaba de castigar al bailador con silbidos y abucheos hasta conseguir que «quedase avergonzado delante de todo el mundo»⁴⁸. Además, en sus comentarios cantados de forma improvisada, los cantadores enveían con «versos hirientes» al bailador cuando éste perdía los puntos marcados por su compañera⁴⁹. El poder femenino en el círculo de baile se podía manifestar finalmente con el *etxeko*, un gesto optativo del que solo disfrutaban

43. Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and his World*, Indiana University Press, 1984.

44. Ensenyat, Bartomeu: *op. cit.* p. 141.

45. Montesinos, Miguel A.: «¿Saber bailes ó saber bailar? Del baile tradicional a los bailes típicos regionales», *Revista de folklore*, 439 (2018) pp. 12-18. Un ejemplo muy parecido del caso malloquín sería el baile de parrandas en Murcia. En Sánchez, Manuel: «Los bailes de parrandas en los límites entre Murcia y Almería: Músicas de tradición oral, del baile suelto al flamenco», *Revista de Investigación sobre Flamenco 'La madrugá'*, 12 (2015), pp. 155-282.

46. Ensenyat, Bartomeu: *op. cit.* p. 152.

47. *Ibid.* p. 155.

48. *Ibid.* p. 165.

49. *Ibid.* p. 158.

las mejores bailadoras y con el que se podía culminar la coreografía improvisada. La postura en cuestión consistía en que la mujer en posición derecha ponía un pie sobre la antepierna del hombre, arrodillado ante ella⁵⁰.

El poder femenino de las bailadoras de renombre tenía un precio a pagar una vez terminado. En este sentido, eran comúnmente adjetivadas de «toreras», «arriesgadas» o «cabezas huecas»⁵¹ por el hecho de asumir los riesgos de adoptar momentáneamente la actitud masculina de arrogancia y chulería. El castigo era la estigmatización que lingüísticamente se expresaba a través del adjetivo «noninguna»⁵², que significaba «mujer inmoral y despreciable». Como no podía ser de otra manera, el arquetipo popular de la bailadora se acababa acercando al de la trabajadora sexual cuando era asociada al adjetivo definitivamente estigmatizante de «puta». Por ejemplo, una antigua bailadora explicaba cómo ella y sus correligionarias eran habitualmente «señaladas en el pueblo» por parte de mujeres mayores que en el pasado habían destacado en las mismas artes, citando para el caso el viejo refrán «puta temprana, beata tardía»⁵³. Así pues, una vez cerrado el espacio temporal del ritual festivo se restablecían reforzadas las normas y disciplinas que mantenían los comportamientos femeninos bajo control el resto del año. Esto evidencia el carácter ambivalente de la práctica carnavalesca, a medio camino entre la regulación patriarcal y la resistencia femenina⁵⁴.

DE CAN SUREDA A EL PARADO: TURISTIZACIÓN Y DESEMPoderamiento FEMENINO

El modelo de feminidad ideal y anacrónica que Rusiñol representaba en sus relatos sobre los bailes campesinos fue performado física y corporalmente en el espectáculo turístico de Can Sureda. De hecho, la señora de la casa Pilar Montaner describía el baile resultante en los mismos términos de religiosidad que el pintor barcelonés, afirmando que «el señor obispo podría muy bien conceder cincuenta días de indulgencia cada vez que bailan esos bailes»⁵⁵. Las características del espectáculo en sí fueron progresivamente reguladas e institucionalizadas en los años de la Gran Guerra, cuando al parecer los palos de baile como jotas o boleros cayeron definitivamente en desuso en Valldemossa en favor de las nuevas modalidades modernas identificadas con la ciudad⁵⁶. Preocupada por satisfacer a sus huéspedes con un espectáculo más varado, en esta época Montaner se esforzó en atenuar la monotonía de los decaídos bailes campesinos que amenazaba con arruinar el

50. *Ibid.* p. 152.

51. *Ibid.* pp. 164 y 145.

52. *Ibid.* p. 147.

53. *Ibid.* p. 138.

54. Lewis, Clare: «Woman, Body, Space: Rio Carnival and the Politics of Performance», *Gender, Place and Culture*. 3-1 (1996), pp. 23-42.

55. Montaner, Pilar: *op. cit.* p. 22.

56. Artigues, Toni; Oliver, Gabriel: «Del ball de bot al ball d'aferrat», *Maina*, 4 (1981), pp. 59-60.

espectáculo a ojos del turista. Por ejemplo, estandarizó la coreografía de los boleros para hacerlos más vistosos⁵⁷.

De todas formas, la principal novedad del espectáculo de Can Sureda fue la incorporación de Joan Mercant «Sabataret», conocido como bailador del «*Bolero Vell*», la canción que Rusiñol rebautizó como El Parado. Solamente tres años después del éxito editorial de *L'illa de la calma*, Montaner incorporaba como número estrella de su espectáculo la coreografía específica de la canción que el pintor barcelonés había dado a conocer lejos de la isla⁵⁸. De hecho, su ejecución especialmente lenta encajaba con el cliché turístico de la calma. Desde una perspectiva de género, el nuevo baile escenificado en Can Sureda suponía el desempoderamiento de la mujer, ya que en este caso el bailarín principal masculino marcaba el paso a las dos bailadoras que debían seguirle⁵⁹.

En todo caso, la coreografía de El Parado en la que se representaba la dominación masculina y el recato sexual femenino era anterior al espectáculo turístico. En Valldemossa todo el mundo parecía tener claro que Sabataret era su principal artífice⁶⁰, ya que él mismo acostumbraba a bailarlo en las fiestas patronales del pueblo⁶¹. De hecho, a principios del siglo XX era normal en Mallorca que en los bailes públicos de las plazas de los pueblos se recrearan números lentos de baile cuyos movimientos eran notablemente diferentes a los más rápidos e improvisados, los cuales gozaban de mayor adhesión popular⁶². Sabataret era lo que en aquella época se conocía como un maestro de baile, un bailador que inventaba estudiadas coreografías para su propia exhibición y como reclamo publicitario para las clases particulares pagadas que ofrecía a una clientela mayoritariamente burguesa y exclusivamente femenina. En Mallorca, existían maestros de baile ya en los años ochenta del siglo XIX, cuando en Palma se empezó a diferenciar el baile más refinado de la ciudad, depurado por dichos bailadores, de las modalidades improvisadas consideradas propias del campesinado⁶³.

La configuración del espectáculo turístico de Can Sureda constituye solamente un episodio más de un proceso más amplio de reforma de la cultura popular, iniciado en el conjunto de Europa en el siglo XVI, cuando se empezaron a cancelar este tipo de expresiones⁶⁴. Desde la perspectiva de género, este fenómeno de domesticación condujo precisamente al desempoderamiento femenino al privar a las mujeres de las prerrogativas de transgresión sexual en las celebraciones festivas. Seguramente, la movilidad turística no empezó a jugar un papel importante hasta bien entrado el siglo XIX, cuando la búsqueda burguesa y romántica de la autenticidad campesina

57. Bernat, Guillem: *El ball popular als segles XIX i XX*. Manacor, Escola de Mallorquí, 1993.

58. Mulet, Antoni: *op. cit.*

59. Montaner, Pilar: *op. cit.*

60. Ensenyat, Bartomeu: *op. cit.*

61. Segons Bartomeu Estaràs «Reüll», en Pizarro, Silvia: «El Parado de Valldemossa. Cent anys d'història», en VV.AA.: *El Parado de Valldemossa: Un segle d'història*. Palma, Fundació Coll Bardolet, 2009, pp. 53-85.

62. Bernat, Guillem: *op. cit.*

63. Vallcaneras, Francesc: «Valldemossa, quan la identitat és ball», en VV.AA.: *op. cit.*, pp. 35-40

64. Burke, Peter: *op. cit.*

condujo a la revalorización positiva de una cultura popular folclorizada y resignificada en términos de particularidad regional⁶⁵.

De condición social humilde⁶⁶, Sabataret aceptaba formar parte del espectáculo turístico de Can Sureda sin cobrar. Lo hacía porque le daba la publicidad y el prestigio que le permitía ganarse algo de clientela entre las distinguidas huéspedes de la casa. De hecho, dos de sus alumnas más aventajadas fueron Pilar Sureda, hija de Pilar Montaner, y la joven pintora norteamericana Margaret Sweeney, con quienes acabó ejecutando el número de «El Parado» en el teatrillo de la casa⁶⁷. Así pues, las mujeres campesinas eran excluidas del baile turístico refinado y solamente bailadores masculinos como Sabataret participaban de los beneficios económicos de su mercantilización. Además, en su condición de enseñante, el maestro ejercía cierto poder con relación a las mujeres como autoridad académica. Paralelamente, las antiguas bailadoras de prestigio veían esfumarse las viejas compensaciones a las desigualdades de género.

Más tarde, cuando el combo conjuntado por Pilar Montaner se convirtió en una compañía que buscaba actuar fuera de los muros de Can Sureda el poder de los integrantes masculinos sobre las bailadoras se acentuó. Con la profesionalización del baile regional y su definitiva orientación al beneficio económico, el poder en su seno se masculinizó. El salto a la actividad remunerada fuera de la casa de Pilar Montaner fue forzado en 1927 por el cierre de sus dependencias debido a problemas económicos⁶⁸. Faltos del escenario y la audiencia que le propiciaban las estancias de la familia Sureda-Montaner, uno de los jóvenes músicos habituales del espectáculo, Tomeu Estaràs «Reüll», decidió trasladar su actividad musical al Hotel Turismo, el pequeño establecimiento que desde 1917 regentaban sus padres en Valldemossa⁶⁹.

El joven Reüll conocía bien el potencial turístico de la música, ya que desde adolescente había tocado el violín para los huéspedes del establecimiento de sus padres⁷⁰. Con toda esta experiencia acumulada y en una actitud ciertamente empresarial decidió salvar el espectáculo turístico de autenticidad local y trasladarlo al hotel familiar, erigiéndose en el nuevo líder del grupo. En las veladas del Hotel Turismo coincidió con Bartomeu Calatayud⁷¹, principal concertista de guitarra de Mallorca en la época. Juntos empezaron a trabajar en la recopilación de partituras y arreglo de la música asociada al baile campesino, hasta conformar un repertorio suficientemente amplio⁷². Con una finalidad básicamente comercial, estos hombres crearon la nueva agrupación de baile regional que decidieron llamar «Parado de Valldemossa». Si el matrimonio Sureda Montaner había adaptado el antiguo baile

-
65. Bendix, Regina: *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1997.
66. Estaràs, Rafel: *Personatges de Valldemossa: Una relació entranyable*. Palma, Lleopard Muntaner, 2001.
67. Montaner, Pilar: *op. cit.*
68. Bosch, Maria C.: *op. cit.*
69. Juan, Francisca: «L'hostal de can Reüll», *Plecs de cultura popular*, 5 (1995), pp. 24-25.
70. Hernández de Góngora, Federico: *Hay una isla en mi vida!* Palma, Nueva Balear, 1948.
71. Weber, Martha: *Ihr glücklichen augen! Drei Blätter aus meniem Wanderbuche*. Zürich, Verein gute schriften, 1940.
72. Estaràs, Rafel: *op. cit.*

popular a los gustos refinados de sus distinguidos invitados, el tandem Reüll-Calatayud lo estaba transformando en un producto de consumo de masas.

En este proceso, Sabateret fue instaurado como maestro de los jóvenes bailadores y bailadoras de Valldemossa que se iban integrando en la agrupación. Para entonces, la figura de la bailadora había sido apartada a un papel casi testimonial, casi como cuerpo decorativo que simplemente tenía que cumplir con la disciplina impuesta por los nuevos directores artísticos masculinos. En la nueva tradición inventada⁷³, caía en el olvido el viejo ritual de inversión carnavalesca en el que la mujer detentaba momentáneamente el poder.

LA MUJER MALLORQUINA SANTIFICADA: BAILE REGIONAL Y DISCIPLINA DE GÉNERO

La escenificación de la mujer mallorquina en términos de recato sexual y subordinación social en los números de baile de Can Sureda evolucionó y se desarrolló más allá del turismo gracias a la actividad llevada a cabo por El Parado. Poco a poco, la agrupación fue actuando también para públicos locales, especialmente para la burguesía palmesana y las generaciones jóvenes que no habían vivido la antigua tradición carnavalesca del baile. Fue entonces que el modelo turístico de mujer anacrónica representada en términos religiosos empezó a ser asimilado y naturalizado por la población de Mallorca. La exagerada e irónica representación de la bailadora que Rusiñol hizo en su momento empezó poco a poco a ser tomada en serio.

El gran momento inaugural de este proceso de encarnación corporal del arquetipo regional a través del baile se produjo con motivo de la canonización en 1930 de la beata oriunda de la isla Catalina Tomàs. En efecto, tras el anuncio del Vaticano, las autoridades políticas y culturales de buena parte de Mallorca decidieron fomentar la recuperación de los antiguos bailes populares a través de nuevas agrupaciones folclóricas. Al ser la llamada «santa mallorquina» originaria de Valldemossa, se decidió ya en 1929 desplazar en su honor la fecha de las veraniegas fiestas patronales del pueblo⁷⁴. En el nuevo formato festivo creado adrede, la ya habitual verbena de música variada a cargo de bandas de vientos de metal fue substituida por una velada de «baile mallorquín» en la que «los aficionados del pueblo» cantaron «los boleros antiguos del Parado» y se premió «a las parejas de baile mejor vestidas». A través del formato de concurso controlado por un jurado, las autoridades locales ejercían mayor control de las fiestas y dirigían el proceso de construcción de la nueva identidad regional⁷⁵. En el nuevo certamen folclórico fue especialmente comentada la actuación de las hermanas Fortuny, instruidas por el maestro Sabateret⁷⁶.

73. Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (Eds.): *L'invent de la tradició*. Vic, EUMO, 1988.

74. Serrano, Antonia: «Vint-i-cinc anys de festa a Valldemossa», *Miramar* 101 (2010), p. 21.

75. Uría, Jorge (Ed.): *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

76. Cañellas, Francesca; Serrano, Antonia: «Les possessions pioneres en el costum d'estiujar», *Plecs de cultura popular*. 5 (1995) pp. 28-32.

Al parecer, el canon que siguieron tanto el jurado como la mayoría de participantes era el establecido por la agrupación El Parado.

Una vez canonizada Catalina Tomàs en 1930, el modelo de celebración ensayado en Valldemossa fue exportado a Palma, donde el ayuntamiento organizó un gran concurso de baile de ámbito insular en el que el premio a mejor pareja fue a parar a los representantes de El Parado, *ex aequo* con otra pareja⁷⁷. A pesar de que el galardón fue compartido, la agrupación valldemosina fue la más admirada. Según uno de los asistentes, que posteriormente se erigió como uno de los principales promotores del baile regional ya durante el franquismo, «muchas agrupaciones adoptaron el ritmo impuesto por Sabataret porque tuvo mucho éxito»⁷⁸. Así pues, con el beneplácito de las autoridades y los jurados de los diferentes certámenes, el estilo de baile turístico de Can Sureda fue tomado como modelo a seguir por la población local en toda la isla. En todo este proceso también se aprehendía toda la carga social de género del baile que Santiago Rusiñol empezó a establecer en los relatos turísticos sobre Mallorca. Con las nuevas coreografías ahora significadas como propiamente mallorquinas, se recreaba corporalmente una feminidad regional prototípica presentada en términos de decencia burguesa.

En el contexto de la canonización de Catalina Tomás, una de las personalidades más destacadas del jurado del concurso de Palma, Josep Maria Tous Maroto, pretendió fijar aquel mismo año el nuevo modelo de mujer regional con la publicación y escenificación de una comedietta lírica titulada *La santa pagesa*⁷⁹, en la que se representaba la vida de la nueva santa. En su propuesta teatral, el literato y dramaturgo palmesano de estilo regionalista se centraba en la infancia y adolescencia de la santa, cuando se dedicada a las labores del campo. Ello suponía una novedad con respecto a las hagiografías precedentes, que relataban con más detenimiento su posterior época como monja⁸⁰. Al calificarla de «cosechadora», la encuadraba socialmente como jornalera recolectora de la aceituna⁸¹, es decir, como parte de los estratos más humildes del campesinado. En este aspecto, las anteriores biografías tampoco coincidían. Por ejemplo, en la reeditada versión de Antoni Despuig publicada por primera vez en 1816, Catalina Tomás era presentada como una campesina de clase media que en su orfandad había sido acogida por sus tíos propietarios de una finca⁸².

Tous caracteriza a Catalina Tomàs como una cosechadora de aceituna porque uno de sus principales objetivos era retratar este colectivo social, que aparecía en la comedietta a través de los múltiples personajes que la acompañaban en sus actividades. Más concretamente, las compañeras de la pequeña Catalina eran presentadas como temporeras «venidas desde el llano» central de Mallorca.⁸³

77. *La Almudaina* 29 y 31 julio 1929.

78. Lo decía Jaume Company, posterior director de la agrupación Aires Mallorquins. En Ortega, Caterina «Mestre Jaume Company: Aires mallorquins 50 anys», *Lluch*, 759 (1990) pp. 25-27.

79. Tous, Josep M.: *La santa pagesa*. Palma, Amengual i Muntaner, 1930.

80. Despuig, Antoni: *Vida de la beata Catalina Tomás*. Palma, Felipe Guasp, 1930.

81. Tous, Josep M.: *op cit.*, p. 27.

82. Despuig, Antoni: *op. cit.*

83. Tous, Josep M.: *op cit.*, p. 7.

En el contexto de 1930 este era un perfil social reconocible, el de las mujeres jóvenes y solteras de condición humilde que en los meses de otoño e invierno se desplazaban a las fincas de las montañas para trabajar en la cosecha de la aceituna⁸⁴. Allí se alojaban en pequeñas casetas separadas de la casa solariega y se encargaban de unos trabajos considerados especialmente duros. De hecho, la cosecha de la aceituna se llevaba a cabo en condiciones climáticas adversas de frío, viento y frecuente lluvia. Por otra parte, el trabajo en sí requería un gran esfuerzo físico, ya que las aceitunas se recogían del suelo y se dejaban en pesadas cestas que las jornaleras acarreaban consigo. Todo ello hacía de las temporeras un colectivo frecuentemente conflictivo que protagonizó diversas huelgas en el contexto inflacionario de la Primera Guerra Mundial⁸⁵, y durante la Segunda República ya con más transcendencia mediática y política⁸⁶.

A pesar de que Tous denunció en su momento la ironía de *L'illa de la calma* como un desprecio a Mallorca y su población⁸⁷, *La santa pagesa* ofrecía una visión idealizada del trabajo de las temporeras directamente extraída de la narrativa turística de Rusiñol. Por ejemplo, el coro de cosechadoras decía «qué alegre es recolectar, siempre que hay buena cosecha e ir cantando de vuelta sin preocupaciones ni sufrimientos»⁸⁸. En este sentido, la misma santa era postulada como ejemplo de la capacidad de trabajo cuando sobre ella sus compañeras temporeras comentaban que «con el trabajo es tan intensa que le rinde más que a la gente cuando lo hace a destajo». Finalmente, las mismas temporeras insinuaban la ayuda sobrenatural de los ángeles al concluir que «lo que hace parece imposible, igual que si una mano invisible la estuviera ayudando»⁸⁹. De todas formas, esta oda a la productividad descansada de Catalina Tomàs contrastaba con el desprecio que la futura santa mostraba hacia el trabajo campesino en la previa hagiografía de Despuig, molesta por vivir en el campo y no poderse dedicar a la oración en las iglesias y conventos de Palma. Así pues, en 1930 Tous remodelaba el mito de Catalina Tomás con el objetivo de proponerla como modelo de productividad económica y conformismo social dirigido a las combativas jornaleras recolectoras de aceituna.

Por otra parte, *La santa pagesa* también relacionaba la figura de Catalina Tomás con el baile popular de palos como jotas, copeos, boleros o mateixes. Por esta razón, las temporeras aparecían en escena bailando y cantando «las agradables mateixes son un baile mallorquín»⁹⁰. Igual que Rusiñol, Tous vinculaba el carácter innato de la población de Mallorca con los bailes campesinos recreados en las escenas teatrales, haciendo decir a las temporeras que «el cante enseña el fondo de nuestra alma»⁹¹. Sin embargo, la introducción de estos palos de baile en la obra era completamente

84. Genovard, Bárbara: *Tall de dones*. Palma: IEB, 1989.

85. Peñarrubia, Isabel: «Jornaleres i obreres a Mallorca durant els segles XIX i XX», en Ginard, David: *op cit.* pp. 53-97.

86. Suárez, Manel: *La vaga de les collidores d'oliva de Calvià el 1932*. Palma, Lleonard Muntaner, 2018

87. Casacuberta, Margarida: *op. cit.*

88. Tous, Josep M.: *op cit.*, p. 23.

89. *Ibid.* p.13.

90. *Ibid.* p. 11.

91. *Ibid.* p. 15.

anacrónica, ya que Catalina Tomàs vivió en el siglo XVI, cuando dichas danzas aún no existían. La razón por la que el dramaturgo palmesano estableció en su texto una relación clara entre el baile y la santa respondía a la mala reputación que las temporeras tenían por su supuesta relajación moral en lo que se refería al baile y a su sexualidad en general.

En efecto, las cosechadoras de la aceituna tenían fama de ser buenas bailadoras y la dramaturgia de Tous recreaba el día después de un baile improvisado en las casetas donde se alojaban, cuando tenían que afrontar una larga jornada de trabajo después de haber danzado hasta altas horas de la noche. Entonces la obra recreaba lo que en la época se conocía como un baile de casetas, que se daba cuando los mozos de los alrededores irrumpían en las humildes moradas de las temporeras para pedirles baile de forma casi clandestina. Estos bailes se solían llevar a cabo al son de simples «palmas y golpes sobre latas o una mesa»⁹² o «con cucharas y tenedores»⁹³. Esta precariedad instrumental contrastaba con la pasión desplegada corporalmente y por el tono erótico de las canciones. Todo ello se explicaba por el hecho de que las jóvenes jornaleras se encontraban lejos de casa y de la tutela de sus padres, por lo que disfrutaban de mayor libertad para el cortejo. A diferencia de las cuadrillas de jóvenes que visitaban las casas particulares de los pueblos en Carnaval, en las casetas no se tenía que pedir permiso a unos padres ausentes. Así pues, Tous planteaba la figura de Catalina Tomás como modelo de decoro y castidad para unas mujeres jóvenes asociadas al peligro de promiscuidad sexual. De hecho, en los pueblos de montaña a estas temporeras se las denominaba despectivamente «gallufes»⁹⁴, que significaba mujer impulsiva o arriesgada y respondía al mismo estereotipo con el que se había estigmatizado a las buenas bailadoras.

A pesar de los peligros morales socialmente reconocidos que entrañaban los bailes en las casetas, en la obra de Tous no se especificaba en ningún momento la presencia de hombres.⁹⁵ En consecuencia, el baile exclusivamente femenino era presentado como una diversión inocente de carácter más bien deportivo, como «un honesto pasatiempo»⁹⁶. De hecho, a pesar de su fama de «busconas», la comediatra en cuestión presentaba a las temporeras como mujeres fieles a sus pretendientes en sus pueblos de procedencia, por ejemplo cuando a modo de coro cantaban «estoy enamorada, y tengo prisa de partir»⁹⁷.

Una vez habían sido desvinculadas de los riesgos sexuales que podían deshonrar la región, las temporeras de la aceituna ya podían ser presentadas en *La santa pagesa* como «hijas de esta tierra»⁹⁸, es decir, como modelo de mujer regional íntimamente asociada a lo que se vino a denominar «querido campesinado de buenas costumbres tesoro». En este sentido, la identificación de la región con la mujer campesina culminaba en la obra de Tous cuando, al final del texto, Mallorca como región se

92. Ensenyat, Bartomeu: *op. cit.* p. 141.

93. Tous, Josep M.: *op cit.*, p. 9.

94. Alcover, Antoni M.; Moll, Francesc de B.: *Diccionari català-valencià-balear. Tom 6*. Palma: Moll, 2006, p. 325.

95. Tous, Josep M.: *op cit.*, p. 10.

96. *Ibid.* p. 12.

97. *Ibid.* p. 17.

98. *Ibid.* p. 5.

transfiguraba en una campesina que ataviada con la indumentaria típica loaba la figura de Catalina Tomàs, definida como «lirio azul del campesinado con perfume de santidad»⁹⁹. Así pues, la dramaturgia de Tous establecía un vínculo íntimo entre la figura de la santa, el colectivo de temporeras de la aceituna y los antiguos bailes del campesinado, todo ello con la voluntad de desplazar a la esfera de la moralidad religiosa la protesta social y la transgresión sexual que representaban las gallufes y sus bailes. Con su dramaturgia, Tous consagraba definitivamente la santificación de la mujer regional mallorquina, incluso de las gallufes. En este sentido, la centralidad simbólica de la mujer campesina de condición humilde en la representación de la región, obligaba a quienes encajaban con este perfil a seguir unos patrones de comportamiento especialmente rígidos y coercitivos¹⁰⁰.

BAILADORAS DE EL PARADO: MUJERES MODERNAS CAMUFLADAS BAJO EL MANTO REGIONAL

A pesar de los objetivos disciplinarios con los que fue planteado el nuevo modelo de mujer regional, las bailadoras supieron identificar y aprovechar oportunidades para conseguir mayores cuotas de poder y ciertos espacios de emancipación. Por ejemplo, María Vila «Nadal», bailadora de El Parado entre 1930 y 1946, explicaba cómo las bailadoras de la agrupación consiguieron desarrollar a través de su actividad cierta vida nocturna al margen del control patriarcal¹⁰¹. Al igual que las temporeras de la aceituna, las modernas bailadoras salían de su pueblo gracias a su trabajo y escapaban así de la vigilancia de sus padres. En este sentido, Nadal afirmaba que «mi madre no permitía que saliese por las noches hasta muy tarde en el pueblo, pero hacía la vista gorda cuando a las tres de la madrugada volvíamos de otros pueblos donde habíamos actuado». En la práctica cotidiana de exhibición folclórica, el carácter regional de su actividad asociado a la inocencia social y sexual era aprovechado por las bailadoras como escudo para defenderse del chismorreo de sus vecinas mayores, ya que una salida con la agrupación de baile despertaba pocas sospechas y evitaba que en el pueblo «se murmurase mucho». De esta manera, camufladas bajo el manto de la cultura regional, estas mujeres podían desarrollar su subjetividad sexual hasta el punto de provocar los «celos de los novios»¹⁰².

Por otra parte, la colaboración con El Parado también permitió a las bailadoras viajar a la península. Sobre una visita a Madrid en 1934, Nadal se acordaba especialmente de la remuneración, llegando a afirmar que «a las chicas nos dieron diez duros y yo me compré unos zapatos». En efecto, a pesar de una evidente discriminación salarial con respecto de sus compañeros, las bailadoras también recibían considerables ingresos por sus actuaciones. De esta manera, gozaban de mayor independencia económica

99. *Ibid.*

100. Salvando las distancias, un fenómeno similar ha sido identificado por Partha Chatterjee para el caso de la mujer burguesa hindú en la India postcolonial recién independizada Chatterjee, Partha: *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Oxford University Press, 1993.

101. Entrevistada por Rafael Estaràs en Estaràs, Rafel: *op. cit.*, pp. 107-108.

102. *Ibid.*

y participaban de la nueva cultura de consumo. En este sentido, Nadal siempre se identificó como mujer trabajadora, llegando a afirmar que la única razón por la que dejó la agrupación fue que «tenía que escoger entre el oficio de bordadora y el de bailadora»¹⁰³. Además, también comentaba que nunca dejó que los celos de los novios, en plural, interfiriesen en su dedicación al baile, dejando claro que nunca supeditó su vida profesional a las relaciones de pareja.

Entonces, todo indica que la participación en las agrupaciones de baile regional como El Parado permitía a no pocas mujeres llevar una vida de movilidad geográfica, sociabilidad nocturna, independencia económica y consumo mercantilizado que en la práctica coincidía con el modelo de mujer moderna que precisamente quería contrarrestar la nueva propuesta de feminidad regional. Por esta razón, los redactores de la revista regionalista *La Nostra Terra* se quejaban de la actitud incoherente de las bailadoras de las nuevas agrupaciones surgidas a partir de 1930. Más concretamente, denunciaban que se ataviaban «con las modas de la ciudad» y llevaban «el cabello cortado a lo garçon». Según los redactores de la revista, en lugar de performar en su actuación el «esplendor folclórico» y «la más pura autenticidad», ejecutaban un baile ridículo «hecho en la ciudad moderna con campesinas de guardarropa» comparable a «un disfraz de carnaval»¹⁰⁴. Al parecer, las nuevas prácticas de transgresión femenina ligadas al arquetipo de la mujer moderna colonizaron el movimiento regionalista de recuperación del baile regional en Mallorca. De hecho, igual que en el resto de Europa, en la isla no son pocos los referentes de mujeres que en esta época adoptaron el estilo de vida más independiente¹⁰⁵. De hecho, la contradicción entre los imaginarios regionales de origen turístico y las prácticas de género llevadas a cabo en su seno por las mujeres, ha sido identificada en la actividad posterior de Coros y Danzas de la Sección Femenina, donde la ideología misógina sobre el papel contrastaba con el empoderamiento femenino en la práctica¹⁰⁶. Este fenómeno se ha detectado también en la participación femenina en las organizaciones políticas de derechas de la primera mitad del siglo XX, por ejemplo, en el caso del propagandismo católico¹⁰⁷.

Con anterioridad a la Guerra Civil, todo apunta a que la imposibilidad de adquirir una voz propia en el seno del encuentro turístico y la cultura regional, no evitaba que las bailadoras de las agrupaciones folclóricas desplegaran un rico abanico de tácticas subalternas de práctica cotidiana en términos de Michel de Certeau¹⁰⁸. Al menos en este periodo, las bailadoras utilizaban las reglas y productos propios de la cultura regional para acceder a una cierta modernidad de género, aunque solo fuera de forma discreta y casi invisible. Esto puede ser entendido como un acto de mimesis,

103. *Ibid.*

104. *La nostra terra*, octubre 1933, p. 386.

105. Peñarrubia, Isabel: *Les dones en l'esdevenir de la història de les Illes Balears (1600-1936)*. Palma, Leonard Muntaner, 2022.

106. Jordan, Daniel: *Coros y Danzas Folk Music and Spanish Nationalism in the Early Franco Regime (1939-1953)*. Oxford University Press, 2023.

107. Moreno, Mónica: «Mujeres, clericalismo y asociacionismo católico», en Cueva, Julio; López, Ángel (Eds.): *Clericalismo y asociacionismo católico en España de la Restauración a la Transición*. Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2005, pp. 107-131.

108. Certeau, Michel de: *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, University of California, 1988.

en términos de Homi Bhabha¹⁰⁹. Como si de un mimo mudo se tratara, la bailadora se integraba en el escenario regional impuesto y en su actuación encontraba oportunidades para saltarse el guion preestablecido e improvisar su propio personaje. En la *performance* corporal cotidiana del modelo preestablecido de mujer regional sexualmente recatada y socialmente conformada, las jóvenes bailadoras no solamente materializaban con sus cuerpos las jerarquías de género con la repetición disciplinada de los arquetipos asignados. Tal y como ha señalado Judith Butler, el mismo proceso de performatividad de los roles establecidos también genera oportunidades para escapar de la disciplina social¹¹⁰.

CONCLUSIONES

La movilidad turística incrementada a principios de siglo XX fue clave en la configuración histórica de un modelo de mujer regional con el que se quiso contrarrestar la desestabilización de los órdenes de género en el momento de mayor impacto mediático del sufragismo. Los imaginarios recreados en la literatura de viajes sobre unas relaciones de género supuestamente más sanas en los destinos visitados se fijaron especialmente en los bailes populares, a la par que se alimentaban de las narrativas turísticas de búsqueda de la autenticidad local y de huida a anacrónicos paraísos sociales y morales.

Un examen más profundo de los rituales de baile entre el campesinado a principios del siglo XX, combinado con la reconstrucción microhistórica de su proceso de turistización con posterioridad a la Primera Guerra Mundial, nos revelan que la crisis de los viejos arquetipos de género no explica enteramente la propuesta del nuevo modelo de mujer regional. En este sentido, hay que tener en cuenta que los bailes preturísticos constituyan rituales carnavalescos de inversión de las jerarquías y compensación de las desigualdades de género. El proceso de su reconversión en espectáculo turístico no solamente supuso la performatividad corporal de los imaginarios turísticos a través de su repetición física escenificada. También se produjo en el marco de procesos más amplios de reforma de la cultura popular en los que se intentaba borrar cualquier rastro de transgresión femenina. En estas dinámicas disciplinarias jugaron un papel muy importante los intermediarios locales organizadores de la atracción turística previamente implicados en la domesticación de la cultura popular. Por tanto, la configuración histórica de estos espectáculos y su posterior reconversión en exhibiciones folclóricas revela que el nuevo baile regional no solamente pretendía frenar la introducción en las periferias provinciales de nuevos modelos modernos de mujer procedentes de los centros metropolitanos. También respondía a la necesidad de depurar los viejos comportamientos de las mujeres campesinas más alejadas de los prototipos burgueses de decencia femenina. Con el baile regional, el ideal de mujer campesina socialmente obediente y sexualmente

109. Bhabha, Homi: *The Location of Culture*. Londres, Routledge, 1994.

110. Butler, Judith: *Bodies That Matter*. Nueva York, Routledge, 1993.

recatada se performativizaba tan sistemáticamente que se acercaba a unos efectos naturalizantes.

Aun así, esta reconversión de la vieja cultura de rebeldía popular carnavalesca en régimen turísticos de disciplina de género no fue completa. Las mujeres campesinas no se quedaron de brazos cruzados. En un primer momento, las generaciones mayores negaron sistemáticamente la autenticidad de las nuevas tradiciones inventadas, claramente diferenciadas de los patrones de comportamiento festivo aprendidos en los entornos familiares y vecinales. Más tarde, las mujeres más jóvenes que participaban del espectáculo regional consiguieron aprovechar las oportunidades de desarrollo personal y semancipación individual que les brindaba su imprescindible participación en las agrupaciones, hasta el punto de actuar, bajo una apariencia de tradicionalismo, como verdaderas mujeres modernas.

REFERENCIAS

- Albareda, Anselm: *Guía de Mallorca: Recuerdo del Grand Hotel*. Palma, Amengual y Muntaner, 1905.
- Alcover, Antoni M.; Moll, Francesc de B.: *Diccionari català-valencià-balear. Tom 6*, Palma, Moll, 2006.
- Archilés, Ferran: «“Hacer región es hacer patria”. La región en el imaginario de la nación española de la Restauración», *Ayer*, 64 (2006), pp. 121-147.
- Aresti, Nerea: *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbo, Euskal Herriko Unibertsitatea, 2001.
- Aresti, Nerea: «La mujer bohemia moderna, el tercer sexo y la bohemia en los años veinte», *Dossiers feministas*, 10 (2007), pp. 173-185.
- Artigues, Toni; Oliver, Gabriel: «Del ball de bot al ball d'aferrat», *Maina*, 4 (1981), pp. 59-60.
- Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and his World*. Indiana University Press, 1984.
- Baranowski, Shelley: *Strength Through Joy: Consumerism and Mass Tourism in the Third Reich*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Bendix, Regina: *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1997.
- Bernat, Guillem: *El ball popular als segles XIX i XX*. Manacor, Escola de Mallorquí, 1993.
- Bhabha, Homi: *The Location of Culture*. Londres, Routledge, 1994.
- Bosch, Maria C.: «El retrat desconegut de Pilar Montaner i Maturana», en Montaner, Pilar: *Pilar Montaner memorias*. Palma, Ajuntament de Palma, 2010.
- Burke, Peter: *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza, 1991.
- Butler, Judith: *Bodies That Matter*. Nueva York, Routledge, 1993.
- Cañellas, Francesca; Serrano, Antonia: «Les possessions pioneres en el costum d'estiujar», *Plecs de cultura popular*, 5 (1995), pp. 28-32.
- Casacuberta, Margarida: «Introducció» en Rusiñol, Santiago: *Des de Les Illes*. Barcelona, Abadía de Montserrat, 1999.
- Certeau, Michel de: *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, University of California, 1988.
- Chatterjee, Partha, *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Oxford University Press, 1993.
- Cirer, Joan C.: *La invenció del turisme de masses a Mallorca*. Palma, Documenta, 2009.
- Dario, Rubén: *La isla de oro*. Barcelona, JRS, 1978.
- Despuig, Antoni: *Vida de la beata Catalina Tomás*. Palma, Felipe Guasp, 1930.
- Ensenyat, Bartomeu: *Folklore de Mallorca: Danzas. música. ritos y costumbres*. Palma, Escuela de Música y Danza de Mallorca, 1975.
- Estaràs, Rafel: *Personatges de Valldemossa: Una relació entranyable*. Palma, Lleóard Muntaner, 2001.
- Genovard, Bárbara: *Tall de dones*. Palma: IEB, 1989.
- Ginard, David (ed.): *Dones, treball i moviment obrer: Europa, Espanya, Illes Balears 1868-1936*. Palma, Documenta, 2022.
- Hernández de Góngora, Federico: *Hay una isla en mi vida!* Palma, Nueva Balear, 1948.
- Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (eds.): *L'invent de la tradició*. Vic, EUMO, 1988.
- Hopkin, David: «Regionalism and Folklore» en Nuñez, Xosé M.; Storm, Eric (eds.): *Regionalism and Modern Europe: Identity Construction and Movements from 1890 to the Present Day*. Londres, Palgrave, 2019, pp. 43-65.

- Juan, Francisca: «L'hostal de can Reüll», *Plecs de cultura popular*, 5 (1995), pp. 24-25.
- Jordan, Daniel: *Coros y Danzas Folk Music and Spanish Nationalism in the Early Franco Regime (1939-1953)*. Oxford University Press, 2023.
- Lewis, Clare: «Woman, Body, Space: Rio Carnival and the Politics of Performance», *Gender, Place and Culture*, 3-1 (1996), pp. 23-42.
- Martínez del Fresno, Beatriz: «Introduction: Researching dance under Franco's dictatorship», en Martínez del Fresno, Beatriz; Vega, Belén (eds.): *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*. Turnhout, Brepols, pp. 9-36.
- McClintock, Anne: *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. Nueva York, Routledge, 1995.
- Montaner, Pilar: *Pilar Montaner memorias*. Palma, Ajuntament de Palma, 2010.
- Montesinos, Miguel A.: «¿Saber bailes o saber bailar? Del baile tradicional a los bailes típicos regionales», *Revista de folklore*, 439 (2018), pp. 12-18.
- Moreno, Mónica: «Mujeres, clericalismo y asociacionismo católico», en Cueva, Julio; López, Angel (eds.): *Clericalismo y asociacionismo católico en España de la Restauración a la Transición*. Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2005, pp. 107-131.
- Mulet, Antoni: *El baile popular en Mallorca*. Palma, Mossèn Alcover, 1956.
- Ortega, Caterina: «Mestre Jaume Company: Aires mallorquins 50 anys», *Lluch*, 759 (1990), pp. 25-27.
- Panyella, Vinyet, «Estudis preliminars», en Rusiñol, Santiago: *L'illa de la calma*. Palma, Ensiola, 2004.
- Peñarrubia, Isabel: «Jornaleres i obreres a Mallorca durant els segles XIX i XX», en Ginard, David (Ed.): *Dones, treball i moviment obrer: Europa, Espanya, Illes Balears 1868-1936*. Palma, Documenta, 2022, pp. 53-97.
- Peñarrubia, Isabel: *Les dones en l'esdevenir de la història de les Illes Balears (1600-1936)*. Palma, Lleasant Muntaner, 2022.
- Pizarro, Silvia: «El Parado de Valldemossa. Cent anys d'història», en VV.AA. *El Parado de Valldemossa: Un segle d'història*. Palma, Fundació Coll Bardolet, 2009, pp. 53-85.
- Rojek, Chris: *Ways of Escape: Modern Transformations in Leisure and Travel*. Londres, MacMillan, 1993.
- Rusiñol, Santiago: *L'illa de la calma*. Barcelona, Antonio López, 1913.
- Rusiñol, Santiago: *Des de Les Illes*. Barcelona, Abadia de Montserrat, 1999.
- Serrano, Antonia: «Vint-i-cinc anys de festa a Valldemossa», *Miramar* 101 (2010), p. 21.
- Storm, Eric, «Tourism and the Construction of Regional Identities» en Nuñez, Xosé M.; Storm, Eric (eds.): *Regionalism and Modern Europe: Identity Construction and Movements from 1890 to the Present Day*. Londres, Palgrave, 2019, pp. 99-119.
- Sánchez, Manuel: «Los bailes de parrandas en los límites entre Murcia y Almería: Músicas de tradición oral, del baile suelto al flamenco», *Revista de Investigación sobre Flamenco 'La madrugá'*, 12 (2015), pp. 155-282.
- Suárez, Manel: *La vaga de les collidores d'oliva de Calvià el 1932*. Palma, Lleasant Muntaner, 2018.
- Thébaud, Françoise: «La Primera Guerra Mundial: ¿La era de la mujer o el triunfo de la diferencia sexual?», en Duby, George; Perrot, Michelle: *Historia de las mujeres en Occidente Vol. 5*. Madrid, Taurus, 1993, pp. 31-90.
- Thiesse, Anne M.: *Écrire la France: Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la libération*. Paris, Presses universitaires de France, 1991.
- Tous, Josep M.: *La santa pagesa*. Palma, Amengual i Muntaner, 1930.

- Uría, Jorge (Ed.): *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- Vallcaneras, Francesc: «Valldemossa, quan la identitat és ball», en VV.AA. *El Parado de Valldemossa: Un segle d'història*. Palma, Fundació Coll Bardolet, 2009, pp. 35–40.
- Weber, Martha: *Ihr glücklichen augen! Drei Blätter aus meniem Wanderbuche*. Zürich, Verein gute schriften, 1940.
- Young, Patrick: *Enacting Brittany: Tourism and Culture in Provincial France, 1871-1939*. Farnham, Ashgate, 2012.
- Yuval-Davis, Nira: *Gender and Nation*. Londres, Sage, 1996.
- Zuelow, Eric: *A History of Modern Tourism*. Londres, Palgrave, 2015.