

La danza española en el Museo Mariemma: memoria material y corporal de un patrimonio cultural vivo

Victoria Cavia Naya

Universidad de Valladolid-GIR Música, Artes Escénicas y Patrimonio Musical  

<https://dx.doi.org/10.5209/anha.100425>

Recibido: 24/01/2025. Aceptado: 09/06/2025

Resumen. La expansión de la danza hacia el museo permite contemplar en un mismo horizonte el debate entre los usos del patrimonio y la puesta en escena del hecho dancístico en espacios que cuestionan las fronteras disciplinares, representacionales y performativas. Aunque tradicionalmente las manifestaciones coreográficas se vehiculan a través de la danza contemporánea en museos de áreas temáticas muy diversas, aquí se plantea como novedad la interacción en un museo dedicado a la danza y desde un enfoque performativo del hecho artístico. Se toma como objeto para la reflexión al Museo Mariemma de Íscar (Valladolid, España), uno de los pocos museos dedicado a las artes escénicas vinculado a la danza española como campo artístico legitimado. El análisis detallado de uno de sus eventos, *Desfilando danza, modelando a Mariemma* (2024), sirve como herramienta para ilustrar la representación y sus posibles significados en el contexto de la moda, la música y la danza en un museo, a la vez que revela un modelo estratégico y su posición como espacio idóneo para la socialización, el intercambio de ideas y el avance de la cultura.

Palabras clave: museo; danza española; performance; moda; música; patrimonio cultural inmaterial.

[EN] Spanish dance at the Museo Mariemma: Material embodied memory of living cultural heritage

Abstract. The expansion of dance into the museum allows for the contemplation of the debate between the uses of heritage and the staging of the dance event in spaces that challenge disciplinary, representational, and performative boundaries. Although choreographic manifestations are traditionally conveyed through contemporary dance in museums with very diverse thematic areas, here the novelty lies in the interaction within a museum dedicated exclusively to dance and from a performative approach to the artistic act. The object of reflection is the Museo Mariemma de Íscar (Valladolid, Spain), one of the few museums dedicated to the performing arts linked to Spanish dance as a legitimized artistic field. A detailed analysis of one of its events, *Dancing on the Runway, Shaping Mariemma* (2024), functions as a tool for exploring the dynamics of representation and its potential meanings within the context of fashion, music, and dance. It further reveals a strategic framework through which the museum is positioned as an ideal site for social interaction, intellectual exchange, and the promotion of cultural development.

Keywords: museum; Spanish dance; performance; fashion; music; intangible cultural heritage.

1. Introducción

La convivencia de manifestaciones culturales vinculadas a la danza en los espacios museísticos ocurrida en las últimas décadas se presenta como un contexto idóneo para avanzar en el conocimiento de cuestiones relacionadas con las artes escénicas y el patrimonio. Al mismo tiempo, resulta extraña esta expansión de la danza hacia el museo si tenemos en cuenta que, aunque ambos se ubican en la esfera de las artes dentro del ámbito cultural, se trata de dos subsectores diferenciados y sometidos a sistemas, reglas y normativas propias. Más pertinente resulta esa interacción si miramos al museo como potencial contenedor de la dimensión patrimonial tangible e intangible de la danza y a ésta desde su naturaleza de acción en vivo en un espacio rupturista que enfrenta directamente al artista con su público y abre nuevas posibilidades de resignificación.

Con este fin, se toma como objeto para la reflexión el Museo Mariemma de Íscar en Valladolid (MuME), creado en 2007 y uno de los pocos museos que existen en el mundo dedicado a las artes escénicas y, concretamente, vinculado a la danza española como campo artístico legitimado¹. Se afronta la comprensión de esta extensión de la danza al espacio museístico atendiendo a las disposiciones individuales y estrategias de los agentes implicados, para lo que se revisan los siguientes aspectos: las relaciones con el patrimonio cultural inmaterial; la identidad de la danza española como género a través del diseño del propio MuME según una triple articulación que contempla la vía narrativa-conceptual, físico-espacial, y semiótica-interpretativa; finalmente, se atiende a la naturaleza e intereses de las acciones y eventos performativos que caracterizan la programación de sus actividades con el análisis detallado del caso *Desfilando danza, modelando a Mariemma* (19 de noviembre de 2024), que ilustra la representación y sus posibles significados en el contexto de la moda, la música y la danza española.

Se tiene en cuenta la literatura relacionada con el patrimonio y los tópicos pertenecientes a los dominios escénicos, espectaculares y performativos dentro del marco de las teorías sobre las artes de la representación y los estudios de la performance. La metodología elegida para dar forma a esta investigación ha sido el resultado de un conjunto de procesos que implican la indagación bibliográfica y otras fuentes, junto a la información obtenida del trabajo de campo basado en entrevistas y observación participante.

2. Difuminando límites entre lo tangible e intangible: patrimonio, artes escénicas y performance

La comunidad construye, se apropia, selecciona, resignifica y proyecta su herencia cultural como expresión y reproducción de sus propias prácticas sociales y artísticas. La danza, como disciplina dentro del sector de las artes del espectáculo, recibe por parte de la Unesco en 2003 su valorización jurídica en el marco de una ley protectora del patrimonio cultural inmaterial. El nuevo cuño en el que se cobija la disciplina es resultado de una mayor conciencia social y una nueva noción ampliada de la cultura que, a lo largo del último siglo, ha buscado proteger y generar políticas que coadyuven a la salvaguarda del patrimonio mundial.

Más allá de la intencionalidad e interés positivo de las legislaciones, la implicación que se deriva del término abre una brecha entre las categorías de tangible e intangible y provoca significados diferenciados relacionados con asuntos singulares y distintos². La razón histórica de esta falsa dicotomía es que hasta ese momento los valores y tipologías centrales incorporados en la legislación se centraban fundamentalmente en el ámbito de los bienes materiales que se vinculaban a lo artístico e histórico y lo monumental. A partir de la convención de 2003, la nueva normativa protectora desplaza el foco hacia la tipología de los bienes inmateriales: este proceso se podría sintetizar ahora en la propuesta doctrinal del

¹ En España existen colecciones permanentes de danza en instituciones como el Museo Nacional de Artes Escénicas en Almagro (Ciudad Real), el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques-Institut del Teatre en Barcelona y la Casa de la Danza en Logroño. Los únicos dos museos dedicados a la danza son: el Museo del Baile Flamenco en Sevilla y el Museo Mariemma de Íscar (Valladolid).

² José Luis Alonso Ponga, "La construcción mental del Patrimonio Inmaterial", *Patrimonio Cultural de España. El Patrimonio Inmaterial a debate*, n.º 0 (2009): 45.

tránsito de los “bienes cosa” a los “bienes actividad”³. Conviene advertir que esta distinción entre lo material e inmaterial se establece sobre la base de la conformación externa de los soportes a través de los que se manifiesta el bien cultural y, en consecuencia, la fisicidad del objeto se vincula con lo material. Esta oposición se matiza al reconocerse que en todos los bienes culturales hay un componente simbólico no tangible. Al mismo tiempo, se reconoce que todos los bienes culturales que integran el patrimonio, tangibles o intangibles, tienen un “locus” o identidad espacial⁴.

La dualidad se hace más disfuncional cuando nos enfrentamos con bienes culturales donde el binomio tangible/intangible está indisolublemente imbricado y, en consecuencia, la separación entre el acontecimiento de las ideas y el acontecimiento matérico de la obra se resiste por varias razones. Entre ellos, el fundamental se debe al papel central que tiene el cuerpo humano en la práctica de la danza y a la percepción de ésta a través del cuerpo-sujeto. Si la dimensión inmaterial no es la que se añade a la dimensión material, sino la que convierte todo el conjunto en un evento⁵, se puede argumentar que cada uno de los elementos que componen la práctica de la danza junto a las huellas que deja su rastro contribuyen al proceso emergente de intercambio y diálogo que da lugar al patrimonio cultural dancístico⁶.

Si bien en un primer momento, y por intereses meramente funcionales, nos aproximamos al legado conservado en el MuME según las características diferenciadoras tangible/intangible como recurso estructural, en el conjunto de este trabajo se adopta una perspectiva conceptual post-dualista que busca una definición de patrimonio para la danza más inclusiva con el objeto de difuminar fronteras entre los elementos que lo componen y, al mismo tiempo, de propiciar el análisis crítico adicional de la práctica dancística que se produce en el contexto del propio museo. Para ello se adopta un modelo que tiene en cuenta los componentes culturales, corporales, prácticos, espaciales, temporales y artefactuales y, al mismo tiempo, se parte de la premisa de que el patrimonio y las personas están conectados y se moldean entre sí en un diálogo fluido y abierto. En este sentido se sigue la definición de patrimonio cultural vivo como aquel que es encarnado por los individuos en conexión con los artefactos que producen y usan, y con el entorno con el que interactúan que se expresa a través de prácticas, actividades y acciones⁷.

Paralelamente al concepto de patrimonio vivo, en las últimas décadas se asiste a la necesidad de ensanchar los límites de la categoría artes escénicas ubicada como *core culture* o núcleo cultural en el ámbito de las industrias culturales y creativas. Con este fin se plantea aquí el término de artes vivas, que nos interroga sobre su aplicabilidad a los eventos y acciones relacionadas con la práctica dancística programadas en el MuME. La utilización del término no se relaciona en nuestro caso con la posibilidad de que el contenido de las acciones vaya dirigido a la reivindicación o la protesta ideológica, como objetivo ineludible⁸. Es cierto que todo este tipo de eventos se mueven en las fronteras disciplinares, pero en el MuME se hace desde manifestaciones “puras” (música, danza, etc.) situadas en el corazón cultural de la circularidad conformada por las industrias culturales y creativas⁹ que tienen la potencialidad de expandirse desde el núcleo central a las órbitas extremas a través de actividades comerciales más amplias, tales como el diseño o la moda y que veremos más adelante con detalle.

³ Preámbulo Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

⁴ *Ibid.*

⁵ Alfredo Asiaín, “Contexto renovado de la idea de cultura y patrimonio cultural”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, n.º 88 (2013):131.

⁶ Esta superación de los dualismos se ha planteado desde los estudios de la filosofía y la performance por Miroslava Salcido, “Filosofía de la performance/performatividad de la filosofía”, *Investigación Teatral* 6-7, n.º 10-11 (agosto 2016-julio 2017): 69.

⁷ Valeria Lo Iacono y David H. K. Brown, “Beyond Binarism: Exploring a Model of Living Cultural Heritage for Dance”, *The Journal of the Society for Dance Research* 34, n.º 1 (2016): 85

⁸ Inmaculada Garín Martínez, “Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos”, *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, n.º 43 (2018): 2.

⁹ David Throsby, “The concentric circles model of the cultural industries”, *Cultural Trends*, 17:3 (2008): 147.

Desde los estudios de la performance se percibe también esa perspectiva post-dualista y post-disciplinar que busca acercar lo tangible e intangible y difuminar fronteras entre la representación y la performatividad, entre el archivo y el repertorio¹⁰. Lo performático o la performatividad se refiere a todos los detalles de una ejecución puesta en escena de una realidad previa (como la actuación en una obra teatral), o a elementos predeterminados existentes en cualquier tipo de registro. En consecuencia, toda la documentación conservada y todos los objetos exhibidos en el MuME estarían bajo esta categoría (memoria de archivo). La performatividad se refiere a fenómenos diversos, que no representan realidades, sino que las crean en diversos grados (actos y comportamientos en vivo). De hecho, si el fenómeno o acción es recurrente, mantiene relación con las tradiciones y el grado de agencia para la innovación (personal e institucional) es alto, puede llegar a constituir narrativas y valores que son susceptibles de ser representados con posterioridad e incluso pasar a configurarse como un género representacional una vez que la disrupción original ha sido legitimada en el campo artístico, como ocurre con la génesis de la danza española¹¹. De cualquier forma, cuando tenemos en cuenta que lo que hoy consideramos como un género fijado surgió inicialmente en forma híbrida o transcultural (bolera, folclore, flamenco, estilizada) y que continúa siendo influenciado de forma experiencial por los propios individuos y por las diversas culturas con las que se interactúa, nos abrimos por medios no verbales (cuerpo y música) a la representación en un grado menos recurrente, propio de los estudios de la performance. Sus narrativas se pueden gestionar completas o fragmentadas desde objetos de análisis definidos como materiales de archivo (textos, documentos, estadísticas, vídeos, vestuario, objetos exhibidos, etc.) y como repertorio (actos en vivo)¹². Un contexto que se revela como idóneo para la experimentación en el MuME a través de eventos que incluyan la práctica coreográfica.

3. El museo como contenedor de las huellas de la danza: la memoria de archivo

Si la materialidad del patrimonio sirve como soporte a los discursos elaborados sobre el mismo a lo largo de la historia, en la danza el elemento tangible se suma a otras prácticas y actividades que son necesarias para su salvaguarda. El registro material adquiere múltiples tipologías y se revela como una herramienta imprescindible por dos vías: para la investigación, la reposición, el rescate y la reconstrucción de los procesos creativos técnica y estéticamente implicados, y para su transmisión intergeneracional dentro y fuera de la comunidad. En las últimas décadas se puede constatar el interés de organizaciones, instituciones y otras entidades culturales como museos y archivos que han acogido en diversos formatos colecciones de danza¹³. El espacio museográfico se revela también como contenedor pertinente para proteger, conservar y difundir las huellas materiales de los componentes dancísticos que contribuyen a configurar el contexto cultural y están presentes en cualquier disciplina vinculada a las artes escénicas; ya sea a través de las vitrinas tradicionales donde se exponen los artefactos, como por medio de proyecciones audiovisuales y nuevas tecnologías. Conviene reseñar que el museo, a pesar de estas interacciones, se ha limitado tradicionalmente a ejercer la función de exhibición de los objetos vinculados a la danza en el mismo contexto que lo hacen las artes visuales.

¹⁰ Diana Taylor. "Introducción. Performance y Política", en *Estudios Avanzados de Performance*, ed. por Diana Taylor y Marcela Fuentes, 7-30 (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2011), 24.

¹¹ Para el origen ahistórico de los performances en cuanto actos disruptivos con largas trayectorias y ámbitos de circulación distintos, ver: Taylor. "Introducción", 10; Rebecca Schneider. "Solo, Solo, Solo", en *After Criticism: New Essays in Art and Performance*, ed. por Gavin Butt, 23-47 (London: Blackwell, 2005), 25. En esta misma línea, para los orígenes de la danza española ver: Victoria Cavia Naya, "Carmencita triunfa en Nueva York: la danza española desde el teatro de la diversión y el cine primitivo" en *El cortometraje. Valoración y grandeza del formato*, ed. por Mercedes Miguel Borrás y Ana I. Cea Navas, 325-337 (Valencia: Tirant Humanidades, 2020), 325-337; Victoria Cavia Naya, "Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927)", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 25-26 (2013): 51-73.

¹² Taylor, "Introducción", 13.

¹³ En España, el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM) ha puesto a disposición del investigador una amplia base de datos online que así lo evidencia (2021), ver: *Mapa del Patrimonio de la Danza en España*. Consultado el 5 de enero de 2025.

En casos puntuales, la danza ha encontrado un lugar de permanencia en el tiempo al interesarse museológicamente por los procesos de documentación del patrimonio cultural dancístico. Los registros documentales que han servido de modelo para lugares que contienen colecciones de danza han encontrado sus referentes en los primeros archivos especializados que nacieron en Europa y en Estados Unidos a partir de los años treinta de la mano de instituciones, bibliotecas y museos promotores de las artes escénicas¹⁴. Los registros en cada uno de estos archivos responden a una variada tipología que puede organizarse desde una doble perspectiva: por un lado, la referida a la documentación textual, iconográfica y administrativa, partituras, notas coreográficas, registros sonoros y audiovisuales y, por otro lado, la información vinculada estrechamente a la representación escénica como es el vestuario, los elementos escenográficos, la utilería, etc. El Museo Mariemma cuenta con fuentes documentales y objetos materiales que siguen estas categorías específicas según su naturaleza y función para la conservación, estudio y transmisión del conocimiento dancístico.

4. El museo como nuevo espacio para la práctica coreográfica: el repertorio

No podemos obviar que la existencia de elementos materiales implícitos en una disciplina de naturaleza experiencial, corpórea y multimodal alcanza su comprensión en la representación escénica del evento performativo, al igual que ocurre en el resto de las artes vivas como la música, el teatro y la multitud de variantes relacionadas. En primer lugar, todas ellas se caracterizan porque cuentan como elemento principal con el capital humano que implica tanto al intérprete y su audiencia como al resto de agentes. En segundo lugar, porque existen únicamente como resultado de ese contacto directo con el público y durante el tiempo de la puesta en escena. Finalmente, porque generan valor simbólico dentro del campo artístico de producción cultural.

La interacción de la práctica de la danza con el espacio museístico es un fenómeno novedoso que, sin ser exclusivo, tiene como referente estético y temporal a la posmodernidad, momento en que la expresión dancística más experimental rompe con los límites impuestos por la danza moderna y busca el diálogo con las artes visuales, el entorno y el público a través de nuevos territorios. Así, el museo adquiere una nueva funcionalidad y puede convertirse en lugar de reflexión teórica y práctica del movimiento, el tiempo y el cuerpo en sus relaciones performativas. De hecho, se rompen códigos disciplinares o formatos expositivos canónicos y se articulan nuevas estrategias alejadas de convenciones asociadas a la escena teatral tradicional. El recorrido histórico de este nuevo tipo de propuestas performativas irrumpen en el Nueva York de los años sesenta y setenta de la mano del reconocido colectivo Judson Dance Theater, integrado por coreógrafos, bailarines, compositores y artistas visuales¹⁵. Su impronta experimental, manifestada en la disolución de fronteras disciplinares con el cuerpo como eje

¹⁴ Entre otros: la sección del museo del centro de danza de Les Archives Internationales de la Danse (AID) creada por el coleccionista sueco Rolf Maré en París (1931-1952); el archivo del museo MoMA de Nueva York (1941); el archivo del museo Deutsches Tanzarchiv Köln (1948) de Colonia; la Jerome Robbins Dance Division en la New York Public Library (1944) de Nueva York, que cuenta con una de las bibliotecas y colecciones internacionales más extensas del mundo; el Dansmuseet de Estocolmo (1953) que tuvo como origen la colección del AID de París (1931-1952); y el archivo vinculado a la compañía de danza Rambert Archive (1982) de Londres, que contiene el registro completo de coreografías interpretados por la Rambert desde 1926.

¹⁵ Entre ellos señalar coreógrafos que influyeron en el grupo como Merce Cunningham, Simone Forti, Anna Halprin y James Waring. También hay que destacar la contribución que hicieron pintores como Robert Rauscheberg, artistas conceptuales como Robert Morris y Andy Warhol y compositores como John Herbert McDowell. Entre los trabajos pioneros apuntar los de Yvonne Rainer, Steve Paxton, David Gordon, Alex y Deborah Hay, Fred Herko, Elaine Summers, William Davis y Ruth Emerson. Para analizar el surgimiento de la danza posmoderna en Estados Unidos, son centrales las figuras del Judson Dance Theater y los enfoques interdisciplinarios que fusionan danza y artes visuales. A este respecto, se pueden consultar publicaciones de referencia, ver: Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1987); Simone Forti, *Simone Forti: Thinking with the Body*, ed. por Sabine Breitwieser (Salzburg: Museum der Moderne, 2014); Susan Rosenberg, *Trisha Brown: Choreography as Visual Art (1962-1987)* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2016).

central del discurso, será continuada por generaciones de coreógrafos europeos a partir de los años noventa¹⁶.

Este alejamiento del formalismo y libertad en la representación goza de una autonomía relativa que convive hoy, de manera desigual, con diversos postulados y manifestaciones técnicas y estéticas tanto en los diversos lenguajes dancísticos como en los géneros consagrados del panorama contemporáneo.

5. Un museo para la danza

El Museo Mariemma, dependiente del Ayuntamiento de Íscar (Valladolid), se crea en 2007 con el objeto de albergar el amplio legado dancístico que la bailarina y coreógrafa Mariemma dona en 2002 a su villa natal¹⁷. La colección es el resultado de una doble motivación: la voluntad consciente de la propia artista de contribuir a la construcción de la historia de la danza en España a través de la unidad y conservación de materiales que consideró valiosos, y la de encontrar un lugar donde proteger y difundir a través del apoyo institucional unos bienes culturales que no encontraban su valoración patrimonial dentro de las políticas culturales del momento¹⁸. Algo paradójico si tenemos en cuenta que la danza ha sido uno de los medios de expresión más significativos para la evolución y la difusión de la cultura española desde los años cuarenta del siglo XX.

A pesar del carácter local y debido a su ubicación en el corazón de la España vacía, el MuME es un proyecto de singular relevancia e innovación al tratarse del primer centro dedicado a la danza española. Dan cuenta de su reconocimiento internacional en el ámbito cultural, artístico y académico las cartas de apoyo de bailarines, coreógrafos, compañías de danza, artistas, intelectuales, e instituciones sociales, culturales y educativas que se recibieron como aval para la presentación de la candidatura “Legado artístico del Museo Mariemma” a los Premios Castilla y León (2023) que se llevó a cabo desde el Aula de Música de la Universidad de Valladolid (UVA)¹⁹.

5.1. Mariemma y la danza española

Mariemma (Guillermina Teodosia Martínez Cabrejas, Íscar, Valladolid, 12 de enero de 1917 – Madrid, 10 de junio de 2008), emigrará con su familia a París alrededor de 1920. Tras su formación en ballet clásico en el Châtelet de París y de escuela bolera con el maestro Miralles, también en la capital francesa, actuará en diversos teatros, salas de fiestas, eventos privados y espectáculos de variedades por Europa hasta regresar a España en los años treinta para estudiar danzas folclóricas. Volverá a París por el estallido de la guerra civil (1936) pero la segunda guerra mundial le hará regresar a España (1939). Debutará en Valladolid (1940) y, poco después, en Madrid dentro del formato de recital de danzas con el pianista acompañante Enrique Luzuriaga que quedará vinculado a ella durante toda su trayectoria artística.

Entre 1941 y 1943 Mariemma será de las pocas bailarinas que saldrá de España durante el primer franquismo en el contexto de la política cultural de un régimen que buscaba proyectar una imagen positiva del país a través de la música y la danza. Alemania, Francia y Portugal,

¹⁶ Entre ellos Xavier Le Roy, Jérôme Bel, La Ribot, Blanca Calvo, Ion Munduate, Tino Sehgal o Boris Charmatz. Para información sobre estos y otros artistas, ver: *AVAE Archivo Artea. Artes Vivas-Artes Escénicas*, consultado el 20 de enero de 2025, <https://archivoarte.uclm.es>.

¹⁷ El Museo Mariemma, aunque originado como museo de artista, contiene espacios dedicados a la danza española con un enfoque vivo y performativo. Este carácter se manifiesta tanto en la diversidad y crecimiento de su colección relacionada con la danza y la música, como en su actividad escénica, investigadora y pedagógica. Más allá de la colección vinculada estrictamente a Mariemma, ya desde su origen se exhibieron objetos del legado de Antonia Mercé donados por la familia a la propia bailarina y sus fondos se han ido ampliado con posteriores donaciones puntuales, como las realizadas por la familia Luzuriaga o las hechas desde el taller de Tomy Benito.

¹⁸ En un encuentro personal con Mariemma, ella misma manifestó la preocupación por lo que estaba sucediendo con el legado de Antonio Ruiz Soler, subastado al público en el año 2001 (entrevista, 20 de enero de 2002).

¹⁹ La candidatura para los premios presentada al gobierno autonómico tenía como objetivo obtener el reconocimiento oficial de la figura de Mariemma en la construcción del género “Danza Española” y el valor patrimonial de su legado. Se buscaba implementar nuevos medios para avanzar en el conocimiento, la práctica, y la investigación académica sobre la danza desde Castilla y León (Archivo Aula de Música-UVA).

además de España, formarán parte de sus destinos artísticos en los años 40²⁰. Realizará largas giras desde 1947 por otros importantes teatros de Europa, que se ampliará a Estados Unidos e Hispanoamérica, donde presentará creaciones coreográficas con repertorios en el formato de recital a solo, dúos, tríos y ballets completos que contribuirán a consolidar el género de la danza española²¹. Junto a esta proyección internacional, Mariemma creará diversas formaciones y su propia compañía (1955)²².

Su repertorio pone en escena de manera muy sistemática la pluralidad estilística y tradiciones implícitas en la danza española que ella define, fija y representa como género en cuatro formas: bolera, folclore, flamenco y estilizada. Al mismo tiempo, asume la necesidad de completar estos estilos con la formación clásica del bailarín. Más allá de la escena, será la responsable de la institucionalización académica de la danza española desde su trabajo en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza (1969-1985) donde regulariza el plan curricular de su enseñanza que pasa, a partir de ese momento, a formar parte del sistema educativo en el resto de conservatorios españoles²³. En consecuencia, Mariemma se revela como fuente principal para establecer la categoría “danza española” desde el punto de vista de la propiedad del discurso: tanto desde el evento representacional que se vehicula a través del amplio repertorio que ella crea y sube a escena, como desde las instancias pedagógicas que se explicitan en la codificación normativa del género.

5.2. El Museo Mariemma como creador de sentido

El edificio es obra del arquitecto municipal de Íscar José Luis Pérez de Frutos y está planteado como un prisma rectangular blanco cerrado, cuya sobriedad enfatiza el protagonismo de un interior que consta de 500 metros cuadrados útiles, distribuidos en su mayoría en la planta baja abierta a un espacio diáfano que alberga la gran sala de exposición y otras dependencias accesibles y adaptadas. El concepto subyacente busca realzar la relevancia de las piezas expuestas —principalmente vestuario escénico— y acentuar su dinamismo mediante estructuras móviles que permiten articular diversas dinámicas espaciales y visuales²⁴.

²⁰ Las relaciones diplomáticas establecidas durante el primer franquismo favorecen su participación en importantes festivales y teatros de la Alemania nazi y de la Francia ocupada, e incluso posibilitan su intervención en el cine francés, ver: Victoria Cavia Naya, “Tradición popular y lenguaje académico. Mariemma en la bolera de la *danseuse espagnole*”, *Trans Revista Transcultural de Música*, n.º 15 (2011): 1-26; Victoria Cavia Naya, “La danza española y la ilusión cinematográfica en Mariemma. De las variedades al recital de danzas (1934-1943)”, en *La investigación en danza en España*, ed. por Carmen Giménez Morte, 238-254 (Valencia: Mahali, 2010).

²¹ Tras el conflicto bélico su carrera se expande hacia América y la propia Europa a través de los escenarios del Teatro alla Scala de Milán, el teatro Municipal de Caracas o La Ópera de París. A sus giras internacionales se suman también otras ciudades importantes como Roma, Florencia, Ámsterdam, Nueva York o La Habana. A nivel nacional, Mariemma encuentra apoyo para su documentación, aprendizaje, oportunidades profesionales y académicas en sectores de la Sección Femenina, ver: Victoria Cavia Naya, *La castañuela española y la danza. Baile, Música e identidad* (Valencia: Mahali, 2013), 147-158, Mariemma, *Tratado de Danza Española. Mariemma. Mis caminos a través de la danza* (Madrid: Fundación Autor, 1997).

²² Al igual que ocurre con el resto de los artistas más destacados del panorama escénico, Mariemma encuentra su espacio en los Festivales de España promovidos por la política cultural del régimen de Franco desde 1952. Allí, le permiten presentar y desarrollar sus grandes creaciones coreográficas al mismo tiempo que siguen circulando por la escena internacional. Un repertorio que hoy forma parte de instituciones como el Ballet Nacional de España, ver: Victoria Cavia Naya, *La castañuela española y la danza. Baile, Música e identidad* (Valencia: Mahali, 2013), 147-158.

²³ Paralelamente a la enseñanza oficial, Mariemma fundará escuelas privadas de danza en Valladolid y Madrid durante los años 70 y 80. Maestros, coreógrafos y bailarines de danza española egresados de centros oficiales o privados y relacionados con el magisterio de Mariemma directa o indirectamente, formarán parte del contexto artístico y cultural que impulsará la fundación del Ballet Nacional de España (1978). Este es un hecho fundamental para el reconocimiento e institucionalización del género “danza española” desde el punto de vista de la representación.

²⁴ La propuesta del discurso expositivo se encargó museográfica y museológicamente a la empresa Red Producciones y a Ángel Gutiérrez Valero (Museos e Instituciones). “Las pautas de rotación de las colecciones responden temporalmente a periodos de 18 meses y se hace sobre criterios de selección que priorizan las piezas emblemáticas en cada una de las cuatro formas de baile. A estas se añaden piezas singulares relacionadas con alguna efeméride que se celebre en ese segmento temporal”. Entrevista con Susana Merlo, responsable del MuME (22 de octubre de 2024).

La visita se concentra en la planta baja, con una disposición del espacio que tiene como claves la integración y la conectividad. Integración que se logra porque la recepción es la única área obligada para recorrer el resto de las ubicaciones: la sala principal, con el grueso de los trajes e hilo temático correspondiente, y la sala de proyecciones. La moderada conectividad del espacio permite que la sala de visionado de las obras coreográficas sea directamente accesible desde la sala principal, a la vez que abre una segunda ruta de atajo que facilita su conexión con el vestíbulo o recepción. Este nodo de conexión está integrado tanto en la sintaxis física como en la narrativa del museo, como testimonio el hecho de que en el corredor se encuentra un apartado dedicado a Enrique Luzuriaga y que también se exponen premios y distinciones conseguidos por la artista a lo largo de su carrera. En concreto, encontramos una galería fotográfica de la bailarina junto a grandes figuras de la danza y la música del XX que legitima su derecho de pertenencia al campo artístico por parte de las instancias de poder dominantes²⁵.

Desde allí, y a través de una rampa de desnivel gradual, se llega al piso superior no accesible al público y distribuido en tres espacios en los que se almacenan y conservan según sus diferentes tipologías los materiales documentales y objetos relacionados con la actividad dancística que forman parte del legado. La primera de las salas está acondicionada para conservar más de cien piezas textiles y complementos que están sujetos a la rotación de exhibición marcada por la planificación del calendario expositivo. Las otras dos habitaciones están ocupadas por la biblioteca y el archivo que contiene documental inventariado y en proceso de catalogación: documentos textuales, administrativos, iconográficos, partituras, notaciones coreográficas, material sonoro y audiovisual²⁶.

Volviendo al espacio expositivo se comprueba que existe una jerarquía bien pensada de señalización interpretativa que ayuda a explorar los contenidos más interesantes. El “salón Mariemma”, con el que se inicia la visita, es un espacio que física y conceptualmente remite a la vida personal de la bailarina y a la teatralidad de la representación. Preside el lugar el piano de Enrique Luzuriaga y un gran óleo de Enrique Navarro que representa a la artista en *Córdoba*. Elementos con una gran carga simbólica ya que son los mismos que Mariemma tenía en su casa de Madrid, a la vez que testimonian las bases iniciales de la danza estilizada: música del nacionalismo español (Albéniz), el formato del recital de danzas a solo, y la figura del pianista acompañante. El muro de la pared lo cubre la reproducción de una fotografía que enfoca directamente al público que asiste a un concierto en la Plaza Porticada del Festival de Santander (1952) en el que se distingue la presencia de Mariemma, su hermana María y Enrique Luzuriaga. Con ello, indirectamente se completan en el salón todos los elementos que implican la puesta en escena del evento performativo.

A partir de aquí, la distribución permite al visitante un abordaje en cualquier orden, aunque condicionado direccionalmente por elementos que ordenan la posibilidad de que el flujo libre le lleve a una dispersión temática problemática. Los elementos espaciales expositivos de la sala principal se concretan en grandes plataformas helicoidales no herméticas y separadas por barras de acero con una doble función: son soporte y centran el protagonismo del traje que aparece en primera instancia y, al mismo tiempo, permiten la visibilidad general de las más de cuarenta piezas de vestuario exhibidas. Estas elevaciones sugieren estéticamente los sinuosos movimientos de la danza y técnicamente presentan posibilidades funcionales de desplazamientos cuando el evento en vivo programado lo requiere.

La narrativa de la exposición planteada en la sala principal descansa en la comprensión de la danza española a través de sus cuatro estilos, evolución histórica y encarnación en la vida artística de Mariemma. El relato no se acoge a una estructura completamente lineal y cronológica, sino que el tema se presenta con un enfoque transversal dentro del modelo de espiral orgánica propuesto

²⁵ Entre otros destacan Vicente Escudero, Carmen Amaya, Leonide Massine, Herbert von Karajan, Antonio Ruiz Soler, el Marqués de Cubas, Maya Plisetskaya o Alicia Alonso.

²⁶ A través del convenio entre el MuME y el Aula de Música de la UVA se han llevado a cabo tareas de inventariado y catalogación parcial de los fondos de manera intermitente (2007-2016); trabajo que fue tomado por la Diputación Provincial de Valladolid desde 2017. Al mismo tiempo, a través del GIR “Música, Artes Escénicas y Patrimonio cultural” de la UVA se han dirigido trabajos de investigación que han tenido resultados en Trabajos de Fin de Grado y Trabajos de Fin de Máster.

por Stenglin (2009)²⁷. El contenido aparece desplegado en los subtemas que tratan las cuatro formas dancísticas que Mariemma estableció para la definición de la danza española y permite distinguir, a través de espacios diferenciados, la singularidad de cada una de ellas. En este contexto, aparecen dos secciones más: una para el ballet académico, como base de la formación del bailarín de español, y otra para Antonia Mercé —La Argentina—, creadora en escena de la danza estilizada y de un amplio legado ballético del que Mariemma se consideró heredera estéticamente. De hecho, la familia de Antonia donó parte de su legado a la bailarina con el fin contribuir a dar continuidad a la danza española: trajes, castañuelas y otros objetos que se exhiben en el MuME.

Entre los medios para conseguir el objetivo destacan varios elementos performáticos de especial valor coreo-teatral y artístico que completan la comprensión y facilitan una interpretación del discurso que va más allá del elemento textual: la propia colección de indumentaria escénica para la danza que exhiben los maniqués; el grafismo junto a los paneles explicativos, las fotografías, los programas, las partituras, afiches, o figurines; y las proyecciones audiovisuales para cada uno de los segmentos espaciales que configuran los estilos y antecedentes de la danza española.

Finalmente, se accede a la sala de proyecciones donde se puede ver la segunda parte de *Ibérica* (1964), un ballet que es síntesis de las formas vistas hasta ese momento en el MuME²⁸, y que sirve para subrayar la definición de danza estilizada conceptualizada por Mariemma como “la libre composición de pasos y de coreografías basados en bailes populares, en el flamenco y en la escuela bolera”²⁹.

6. La memoria material y corporal en acción

Una vez recorridos los canales espaciales que guían los lugares físicos que custodian y exhiben el legado coreográfico de Mariemma, los canales narrativos que guían el viaje conceptual de la danza española y, finalmente, los canales semióticos que conducen a una dirección coherente que relaciona el objeto con sus posibles significados produciendo diferentes medios interpretativos más allá de la dicotomía tangible/intangible, se hace necesario reforzar desde las acciones programadas en el propio museo la idea de que estos espacios no solo deben ser depósitos de conocimiento, sino también lugares dinámicos que faciliten múltiples formas de interacción³⁰. Sobre todo, si tenemos en cuenta que la comunicación multidimensional que caracteriza a los museos actuales, en el Museo Mariemma se hace desde la acción misma o lo que podríamos llamar discurso no textual, analógico y presencial, y no desde las capas adicionales de realidad virtual que proporciona la interacción tecnológica en la museografía contemporánea. Un tipo de comunicación que permite recordar la noción de museo como el “tercer lugar” o espacio neutro para la socialización y el intercambio de ideas facilitando la construcción de comunidad y la cohesión social³¹.

La naturaleza de las actividades o acciones que se programan es múltiple y diversa, como lo es también la finalidad social, educativa, académica y cultural que se prioriza según distintos intereses, aunque los límites no son tan cerrados como se podría presumir ya que se trata de un museo en el que se rentabilizan y convergen múltiples esfuerzos con el objetivo principal de fomentar el entendimiento y apreciación de la danza. De manera general se pueden clasificar los proyectos según las siguientes tipologías: performativa, con espectáculos, recitales de danza o intervenciones coreográficas que involucran tanto a bailarines profesionales como emergentes³²;

²⁷ Maree Stenglin, “Space odyssey: towards a social semiotic model of three-dimensional space”, *Visual Communication* 8, n.º 1 (2009): 36.

²⁸ Victoria Cavia Naya, “La búsqueda del ballet español en Mariemma o la amalgama de lo tradicional en *Ibérica* (1964)”, *Etno-Folk*, n.º 2-3 (2009): 390-426.

²⁹ Mariemma, *Tratado de Danza Española*, 52.

³⁰ Tandi Roppola, *Designing for the museum visitor experience* (London: Routledge, 2012), 28.

³¹ Ray Oldenburg, *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons and Other Hangouts at the Heart of a Community* (Boston: DaCapo Press, 1999), 32.

³² Entre otras: la conferencia y recital de danza “En recuerdo a Antonio Ruíz Soler”, con José Belmonte, Estrella Terrón, y Ángel Andrés Muñoz (6 de noviembre de 2021); o el espectáculo “Museo Mariemma en recuerdo a *Danza y Tronío*” con Aloña Alonso, Débora Martínez y Estela Alonso —Ballet Nacional de España— y el piano de José Ramón Echezarreta (26 de diciembre 2023).

clases magistrales, conferencias, seminarios y otros formatos con sesiones teóricas o prácticas impartidas por académicos y profesionales de la danza³³; propuestas educativas dirigidas tanto al profesorado de primaria y secundaria como a los propios estudiantes³⁴; programas sociales y de integración e iniciativas de memoria colectiva que incluyen exposiciones, talleres y clases de danza dirigidas a segmentos específicos de la comunidad³⁵; y, finalmente, promoción del producto agregando valor al marketing y diseño a través de la representación coreográfica en el entorno de las industrias creativas³⁶.

El espacio habla, por lo que se hace necesario acondicionar físicamente la sala principal, así como elegir los elementos que lo delimitan y configuran según el tipo de representación que vaya a tener lugar. En cuanto al escenario, la tarima, el piso escénico o un espacio alternativo y adaptado directamente al suelo, son opciones utilizadas bajo la premisa de eliminar cualquier tipo de marco que delimite la visión del público. Los músicos se colocan en la parte delantera o inferior del escenario cuando hay tarima o en los extremos laterales cuando la escena se desarrolla en el piso escénico y en el fondo-centro de la sala. El nivel de transgresión espacial de las reglas implícitas al repertorio que se presenta es relativo al formato teatral original: menor para los recitales de danza en formato a solo o los conciertos de piano, y mayor cuando se trata de adaptaciones puntuales de algunos de los números de grandes ballets como *El Sombrero de Tres Picos*, *Orgía* o *Danza y Tronío*³⁷.

Este tipo de acciones favorecen la circularidad del patrimonio vivo desde una nueva lectura del producto artístico. La clara división marcada entre el auditorio y el escenario en un teatro de prosenio, que fue el espacio original de estas coreografías, genera en el espectador la expectativa de un mundo ilusorio, alejado de lo cotidiano. Aquí, el acercamiento espacial traslada la danza experimentada por el espectador a la intimidad del estudio donde se crea la obra y, al mismo tiempo, permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de eventos compartidos cercanos. Entre los riesgos implícitos a esta desubicación se encuentra el de que las exigencias interpretativas para el bailarín y el músico, vinculadas a un repertorio patrimonial específico, se someten a un escrutinio mayor por parte del espectador. Algo de lo que es muy consciente el MuME y que solventa contando con primeras figuras y bailarines especializados en danza española que colaboran, a través de los múltiples contactos establecidos por el museo, a nivel personal e institucional con los principales agentes del campo artístico. Por otra parte, el éxito de público y continuidad de estas iniciativas representacionales originadas en el propio seno del museo ha llevado a que tanto obras de repertorio como nuevas creaciones se hayan trasladado a espacios más amplios como el Teatro-Auditorio de la villa de Íscar³⁸.

Además, otras piezas coreográficas se realizan específicamente para el espacio museográfico, lo que evidencia que la experimentación e innovación tienen cabida en un museo que se revela como laboratorio para otras intervenciones performativas en cuanto reevalúa el valor social y cultural de las artes escénicas desde la danza española, al tiempo que mantiene los intereses promocionales y turísticos del paisaje castellano.

³³ Actividades en colaboración con el Grupo de Investigación Reconocido “Música, Artes Escénicas y Patrimonio Musical” (GIR de la UVA).

³⁴ Entre ellas el “Campus Verano Endanzado 2024”, un curso intensivo dirigido a jóvenes con clases de ballet, escuela flamenca, y danza urbana (julio de 2024); visitas guiadas dirigidas a diferentes colectivos con actuaciones demostrativas en vivo por parte de bailarines especializadas en danza española como Virginia Laje (entrevista 23 de noviembre de 2024).

³⁵ Entre otras: el proyecto *Pajarillos Educa* con “PajarÍscar”, iniciativa provincial que conecta a los jóvenes de etnia gitana de Valladolid con los jóvenes de Íscar (abril de 2023).

³⁶ Entre ellas destacar: la “Cata de vinos Bodega Arbás” a través del espectáculo *Maridaje Vino y Danza* con Mayte Bajo, Miguel Ángel Berna y María Lerma (30 de noviembre de 2024).

³⁷ Para información puntual sobre estos y otros eventos consultar la página del Ayuntamiento de Íscar: <https://www.villadeiscar.es>.

³⁸ Con carácter anual son habituales las actuaciones de figuras de la escena actual y bailarines del Real Conservatorio Profesional de Danza Mariemma (Madrid) y de la Escuela Profesional de Danza de Castilla y León (Valladolid).

7. Representaciones no convencionales: danza y moda en el museo

Con el fin de ilustrar de manera concreta la idea de patrimonio vivo y revelar la potencialidad del espacio museográfico como contenedor de acciones que transitan de manera interdisciplinar e incluso intersectorial por diversos territorios, se abordan de manera más detallada las implicaciones performativas del evento *Desfilando danza, modelando a Mariemma* que tuvo lugar el 19 de octubre de 2024, una actividad puntual en el MuME que se contextualiza dentro de los nuevos modos de colaboración entre los sectores de la moda, las artes escénicas y el patrimonio que han surgido en las últimas décadas³⁹. El enfoque para el análisis será el de la inclusión de lo espectacular en el interior de la performance desde presupuestos que evidencian nuevos modos de relación post-disciplinares por medio de la resignificación de la representación en actos creativos abiertos y, concretamente, en espacios museológicos dedicados a la danza⁴⁰.

Detrás de un desfile hay un relato sobre la moda vehiculado por piezas individuales y específicas que ilustran las ideas que se quieren defender de manera espectacularizada. En este caso, se trata de la puesta en escena de una pasarela de moda organizada con fines benéficos producida y dirigida por Susana Merlo, responsable del MuME. La iniciativa enfatiza el valor del legado textil custodiado en la institución desde una nueva dimensión: la de actualizar el valor de la danza española y sus referencias musicales, coreográficas y textiles (materias, colores, diseños y estéticas) a través de la moda contemporánea. Los artículos, seleccionados desde parámetros estéticos autorizados, provienen de la colección “Dlabwoman” de la diseñadora Carolina Román: tules y bordados para la escuela bolera, volantes y gasas para el flamenco, y tafetanes lisos o plisados para la danza estilizada. La dirección artística del desfile recae en Aloña Alonso, primera bailarina del Ballet Nacional de España, con la colaboración de la bailarina Maribel Alonso. Ambas asumen el peso interpretativo coreográfico del desfile y la dirección del resto del equipo de pasarela: la modelo profesional Nazaret Perales y el equipo de modelos voluntarias⁴¹. En el piano de Luzuriaga que conserva el Museo, un C. Bechstein de 1914, los artistas Paula Tortuero y Kristof Stypulskoski cubren la parte musical de la primera parte del desfile, que se articula desde la alternancia del acompañamiento a las salidas generales y números a solo de las bailarinas con el formato de recital pianístico.

Las preocupaciones artísticas, junto a los imperativos sociales y derivados de la economía del conocimiento, permiten ubicar la naturaleza de la acción *Desfilando danza, modelando a Mariemma* como una práctica plural que cruza información e intercambia modos de actuar relacionables con la performance y el espectáculo de danza vinculados a los sectores de las industrias culturales y creativas⁴². La razón conceptual es que la performance, como arte de

³⁹ Desde los años 90 ha habido un cambio fundamental en la reestructuración de la cultura y la economía que ha desdibujado la firme ubicación de la danza profesional y de otras formas artísticas dentro del sector de las artes, y las ha llevado a un desplazamiento hacia los márgenes del nuevo paradigma de las industrias culturales y creativas. El nuevo perfil de profesionales de la danza, que actúan como creativos integrados, tiene como reto alinear los valores estéticos con las exigencias del mercado. Este giro hacia las industrias creativas abre nuevas avenidas para la danza como disciplina dentro de contextos más comerciales y lleva a que el coreógrafo se convierta en “culturpreneur” o emprendedor cultural como se ha denominado en ciertos sectores. Sobre este término, ver: Cheryl Stock, “Dancing into the Second Phase of Creative Industries”, *Dance Research Journal* n.º 9, December (2014): 8. En el contexto español, la actividad del coreógrafo Antonio Najarro, exdirector del Ballet Nacional de España, es pionero en esta nueva tendencia como ejemplifican sus colaboraciones en el ámbito de la moda: desfiles (Duyos, “Siete Islas”, 2015/ Oteyza “Raíces”, 2019) o en el fashion film (“Exposición Balenciaga y la pintura española”, 2015), ver: Antonio Najarro, consultado el 10 de enero de 2025, <https://antonionajarro.com/creaciones-de-moda/>. Aloña Alonso, primera bailarina del Ballet Nacional de España, se suma con este desfile en el MuME a la nueva tendencia de creativos integrados.

⁴⁰ Bernard Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys. It is about a bicycle?* (París-Verona: Marval, Galerie Beaubourg, Sarenco-Strazzer, 1985), 43.

⁴¹ María Antolín, Natalia García, Marta Otero y Marta Lambás (entrevista 19 de octubre de 2024).

⁴² La performance se entiende como una extensa gama de modos de hacer, de actuar o de intervenir, que dan formas a manifestaciones muy diferentes entre sí e incluso divergentes, ver: Bartolomé Ferrando, *El Arte de la performance* (Valencia: Mahali, 2009), 47. Para comprender el espectáculo como sinónimo de obra que abarca el texto, el espacio y el marco de su realización, los medios de teatralización, la ilusión y su mismo proceso de fabricación, ver: Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1998), 179.

acción, se aparta de la representación y de la lógica convencional del espectáculo ya que deshace lo normativo y descontextualiza sus componentes. En este caso, el alejamiento del hecho artístico, como ficción o ilusión, no es una oposición frontal sino una resistencia manifestada en diversos grados y con argumentos de aproximación en los distintos territorios.

Un desfile es una presentación de producto en modelos en vivo en el que la corporalidad es el elemento central⁴³, al igual que ocurre en la performance y en la danza. El desfile es una herramienta del comercio minorista con el propósito básico de vender moda en el aquí y ahora de la cadena que va del diseñador al cliente. Lo mismo ocurre con la presencialidad y lo efímero de las artes del espectáculo que buscan vender cultura desde su relación estrecha con la economía de mercado; aunque el vínculo mercantil sea menos fuerte y visible en las artes escénicas y en la performance. El desfile debe tener valor comunicativo y de entretenimiento para mantener la atención del público; interés que comparte con la performance y con cualquiera de las formas de la representación escénica como espectáculo, aunque se haga desde discursos divergentes.

La idea que enlaza los diversos componentes del desfile reproduce el propio discurso que da lugar a la existencia del MuME: la danza española como valor cultural en el presente desde referencias a su pasado histórico y con nuevas propuestas transversales. En la puesta en escena conviven dos líneas. Por un lado, la convencional a este tipo de formatos que se articulan secuencialmente en apertura, nudo, desenlace, rueda y saludo final, pero con la salvedad de que hay una fragmentación temporal propia y según el compás de la acción que marcan los solos de piano y la duración arbitraria de las coreografías que se trazan. Por otro lado, la innovadora que es resultado del tratamiento de los elementos performativos (música, danza y vestuario) dentro de un tipo de representación alejada del sentido mimético o de copia.

Se trata de un proceso creativo en desarrollo que prioriza el proceso sobre el producto y fomenta la colaboración entre los agentes implicados (modelos, bailarinas, pianistas, diseñadora y agentes institucionales) ya que coinciden por primera vez el mismo día del evento. Además, tampoco se cuenta con antelación con los trajes de la colección que van a ser exhibidos ni se han probado las características del nuevo espacio museográfico. Unas horas antes de la presentación, las bailarinas establecen la escaleta con los músicos y, ellas mismas asumen funciones de regiduría en el *backstage*. Todo esto es posible por la función de curaduría desempeñada por la encargada del museo, Susana Merlo⁴⁴.

La interpretación al piano de una obra del repertorio nacionalista, *Malagueña* de Albéniz, crea la atmósfera en la sala y el marco de presentación a las palabras institucionales que dan la bienvenida al público para el inicio del evento. La colección de moda se articula en ocho salidas, que sitúan su comprensión en los límites entre piezas de artes escénicas no normativas (representación) o acciones (performance). Más de la mitad de estos pases revelan directas referencias a la danza estilizada, tanto por las obras musicales interpretadas al piano, como por la especialización en danza española de las bailarinas que intervienen⁴⁵. Esta condición de sujeto-persona les permite ser no sólo intérpretes sino autoras de las piezas a través de su corporeidad informada. De hecho, la dualidad de bailarinas-modelo las convierte en *performers* al dejar de ser cuerpos que hacen las veces del otro. La razón es que, en ningún caso se reproducen literalmente obras de repertorio de autor, simplemente esas piezas actúan como referente corporeizado del movimiento, y se integran desde la subjetividad y deconstrucción de códigos para, finalmente, transformar la transposición de la representación en creatividad.

La primera salida del desfile juega con el factor sorpresa ya que aparece la bailarina-modelo sin previo aviso y enlaza con el breve relato sobre la infancia de Mariemma, enunciado por una persona que surge del público. La bailarina invierte la direccionalidad del recorrido de la pasarela al ubicar su entrada desde fondo de la sala, con el fin de incluir en su coreografía el uso del objeto museográfico de la barra de ballet y del espejo de estudio. Estos elementos performáticos son elegidos para entrar a formar parte de la performance desde una triple referencia: biográfica al recordar los estudios realizados en París por parte de Mariemma; conceptual como base

⁴³ Yuniya Kawamura, *Fashion-ology. An Introduction to Fashion Studies* (Nueva York: Berg, 2005), 84.

⁴⁴ Entrevista con Susana Merlo, responsable del MuME (entrevista 22 de octubre de 2024).

⁴⁵ *Ayuntamiento de Íscar*, consultado el 30 de octubre de 2024, <https://www.villadeiscar.es/desfile-bo-afaci-en-museo-mariemma-desfilando-danza-modelando-a-mariemma-2/>.

académica necesaria para la danza española; y de pertenencia legitimadora al convivir ambas dentro del mismo campo artístico. La elección de un elemento rígido y provisto de cierta dureza, como es la barra de ensayo, contrasta con la suavidad y ductilidad de las líneas trazadas en el espacio por el movimiento de la bailarina. Se trata de una apropiación del vocabulario ballético en pasos, posiciones de los brazos, torso y desplazamientos que se envuelven en el conjunto de fiesta que lleva la bailarina y está compuesto por maillot y falda larga en tules y tonos pasteles empolvados. La pieza n.1 de *Gnossiennes* (Satie) permite a la pianista jugar con la libertad de fraseo inherente a la propia partitura⁴⁶ y, al mismo tiempo, conduce a la bailarina a una serie de evoluciones improvisadas. Se continúa la acción con la salida de las modelos que presentan las piezas de colección dentro de esa misma gama y tejidos volátiles en un paseo que sigue la sintaxis habitual de una pasarela. El recorrido, admite también la lectura escénica de la representación como un cuerpo de baile que se desplaza con gestualidad cotidiana dentro de los presupuestos de la danza posmoderna.

Las referencias a la danza estilizada de repertorio de autor se relacionan con *Córdoba* de Mariemma, en una recreación de Aloña Alonso que declara que “entra y sale intermitentemente”⁴⁷ de la coreografía, segmentando y deconstruyendo la pieza en función del espacio físico y del estímulo del contacto directo que proporciona la primera fila de público o *front row*. Este alejamiento de los modos de relación mimética con respecto a la obra de repertorio hace irreconocible la representación de *Córdoba* como copia o repetición. Un hecho que no impide que se detecten vínculos con la coreografía original; tanto como producto resultante de una serie de asociaciones fijadas en la memoria de la *performer*, como de los enlaces cognitivos provocados por la inclusión de otros componentes que conviven y se contagian ante la mirada del que observa la acción. El elemento referencial más directo es la utilización de la música de Albéniz y, en conjunción con la partitura, la inclusión de las castañuelas que caracterizan la pieza emblemática de Mariemma. Así mismo, el traje de fiesta de la colección con volantes y plisados en tafetán verde que exhibe la bailarina-modelo evoca el vestuario teatral vinculado a esa coreografía, hecho que se subraya por la incorporación en el interior de la performance de un elemento característico del contexto en el que se desarrolla la acción: el uso de la mantilla negra de encaje que perteneció a Mariemma y fue clave en la puesta en escena original. Este componente, junto con el piano, es el único objeto custodiado en el museo que se incorpora a la acción y permite una lectura directa como memoria de archivo y de repertorio dentro del contexto del patrimonio vivo y de la performance. La bailarina desaparece antes de que termine la música, lo que permite el cierre a través del espacio entrelazado con el tiempo.

Se impone la pausa y el silencio que lleva a centrar la atención en el pianista que interpreta *Serenata española* (Joaquín Rodrigo). Esta ausencia de movimiento supone una primera llamada de atención al público: al detenerse el discurso visual la música obliga a acudir a otro tipo de referencias que permitan activar su capacidad reflexiva e imaginativa. Lo mismo ocurrirá en otros momentos del desfile con el formato recital de la “Farruca” del ballet de *El Sombrero de Tres picos* (Falla) o de *Sacromonte* (Turina). La estilización de los ritmos y melodías populares de estas partituras permite la empatía e identificación activa con el público de la sala que se reconoce culturalmente como parte de ese patrimonio vivo.

La estructura del desfile queda fragmentada y las distintas rupturas reabren una nueva dirección a través de las acciones protagonizadas por las bailarinas-modelos o *performers* acompañadas alternativamente por el resto del grupo. Se defiende un vestuario de fiesta compuesto por chaquetillas cortas de terciopelo negro, bordadas en recamados dorados y faldas de tul en distintos colores, que evoca el contexto de la bolera en la España del romanticismo. La música al piano de *Orobroy* (David Dorantes) actúa como mediadora emocional bajo las premisas del flamenco contemporáneo al introducir una soleá por bulerías que permite a la bailarina avanzar con giros, quiebras de cintura, pasos libres y braceos que resuelven en figuras plásticas íntimas y pausadas. La *performer* se concentra en mínimos gestos que provocan la transmisión

⁴⁶ Entrevista con Paula Tortuero (29 de octubre de 2024).

⁴⁷ Entrevista con Aloña Alonso: “es una obra que tengo metida en vena porque, aunque no fui alumna directa de Mariemma, sí estudié *Córdoba* en el conservatorio como parte del repertorio curricular obligatorio” (7 noviembre 2024).

de energía a un público que responde con aplausos intermitentes a estas acciones dentro de la acción. Muchos de estos referentes expresivos se anclan en la memoria corporal y repertorio de la escuela bolera y flamenca, apropiados formativa y profesionalmente por la bailarina-modelo que subraya indirectamente la vigencia teatralizada de ambas formas.

El desenlace del desfile se abre a la naturaleza popular, urbana y de consumo de este tipo de espectáculos en el ámbito de la industria musical que transita por el flamenco contemporáneo, nuevo flamenco o flamenco fusión. El número sinfónico “Fiesta” de *Medea* (Manolo Sanlúcar) permite evocaciones coreográficas a la producción original del Ballet Nacional de España; la versión para guitarra del popular tema *Granada* (Paco de Lucía) ilustra las evoluciones dancísticas desde una estilización posmoderna e historicista facilitada por el traje de tafetán granate que condiciona el movimiento y obliga al braceo bajo no normativo; el flamenco accesible, cálido y emotivo de *Tres notas para decir te quiero* (Vicente Amigo) y el carácter emocional del fraseo vocal del cante e instrumentación híbrida de *Flor de Caramelo* (Makarines) vehiculan acertadamente el flujo natural de la puesta en escena global. La afirmación de identidad, improvisación, y fuerza que busca el baile flamenco se vale de las limitadas posibilidades que brinda el espacio central, de la utilización de los elementos performativos (abanico, sombrero cordobés, zapato de tacón), de las técnicas del baile que exigen un alto nivel de coordinación entre los pies y resto del cuerpo (zapateado), y de la interacción con la música y el propio vestuario, que se revela como recurso condicionante y amplificador del repertorio codificado de la acción en vivo de la performance en beneficio del espectáculo.

La rueda de cierre y el saludo final de la diseñadora rompe con la representación y nos devuelve al contexto del formato de moda normativo, pero ahora con valor artístico añadido al haber convertido la pasarela en espectáculo, algo especialmentepreciado en el ámbito del *fashion show* de la moda de lujo, pero también en el aspiracional de la moda tendencia como es el caso. Todo el equipo deja de ser *performer* o personaje escénico para pasar a ser sujeto que asume su condición exclusiva de “modelo” y sirve como soporte percha en movimiento (inmaterial/repertorio) de la colección (material/archivo) que se presenta como acción viva con referencias al patrimonio cultural. El recurso a la música dance-pop de *Vogue* (Madonna) cumple con el estereotipo de banda sonora de pasarela accesible y sofisticada, no sólo por la carga icónica de la canción sino por razones estéticas y técnicas⁴⁸. El tema musical supuso en su momento (1990) un refinamiento estilístico del pop desde el *house* y la música disco, característica compartida por la moda de lujo centrada en lo exclusivo y único en el contexto paradójico de una economía de mercado con amplios intereses promocionales dirigidos a la masa y que, al mismo tiempo, busca el equilibrio en el filo de la democratización controlada de la marca. Técnicamente, el diseño musical cumple con la función de impulsar el movimiento corporeizado en pasarela: la armonía del tema principal basada en progresiones simples y la marcada acentuación rítmica, con tempo moderado rápido, refuerzan la sensación repetitiva y paso ligero característico de los desfiles en el cierre.

El espectáculo de moda busca el objetivo de ser disfrutado y servir de promoción a la identidad de marca dentro de la industria de la moda, aunque en este caso hay una alteración en el orden de intereses ya que se prioriza el valor artístico y patrimonial por encima del provecho comercial. Razón que directamente sitúa al evento en los territorios de la performance, con fronteras disciplinares ambiguas donde la hibridación es un componente natural.

8. Conclusiones

La doble perspectiva que articula el diálogo entre la convención y la creación permite contemplar en un mismo horizonte el debate entre los usos del patrimonio y la puesta en escena del hecho dancístico en nuevos lugares que cuestionan las fronteras espaciales, disciplinares, representacionales y performativas.

Si la exhibición de manifestaciones dancísticas en los museos ha ido fundamentalmente de la mano de expresiones relacionadas con la danza contemporánea, lo que aquí se evidencia

⁴⁸ En la entrevista con la diseñadora, Carolina Román manifestó que fue el único tema musical que exigió que apareciera en la pasarela y en esa ubicación (28 de noviembre de 2024).

como novedad es la posibilidad de que otros géneros como la danza española, con sus orígenes, evolución y transformaciones expresivas acaecidas en el decurso del tiempo, puedan participar de esa interacción no solo desde el interés de la conservación, preservación y difusión del bien cultural sino desde un enfoque creativo que se adecue a la naturaleza del patrimonio vivo custodiado y abra a la vez nuevos horizontes artísticos.

En este sentido, el MuME se muestra como un caso excepcional para reflexionar y comprobar de manera práctica el papel de un espacio íntegramente dedicado a la danza que, desde un discreto soporte institucional y financiero, aporta soluciones para superar el desafío dualista que proyecta el patrimonio cultural inmaterial. Esto posiciona al MuME como un espacio idóneo para la socialización, el intercambio de ideas y el avance de la cultura.

9. Conflicto de intereses

Ninguno

10. Referencias bibliográficas

- Alonso Ponga, José Luis. "La construcción mental del Patrimonio Inmaterial". *Patrimonio Cultural de España. El Patrimonio Inmaterial a debate*, n.º 0 (2009): 45-61.
- Asiaín, Alfredo. "Contexto renovado de la idea de cultura y patrimonio cultural". *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, n.º 88 (2013): 127-168.
- AVAE Archivo Artea. *Artes Vivas-Artes Escénicas*. Consultado el 20-1-2025. <https://archivoarteauclm.es>
- Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1987
- Cavia Naya, Victoria. "La búsqueda del ballet español en Mariemma o la amalgama de lo tradicional en Ibérica (1964)". *Etno-Folk*, 2-3 (2009): 390-426.
- Cavia Naya, Victoria. "La danza española y la ilusión cinematográfica en Mariemma. De las variedades al recital de danzas (1934-1943)". En *La investigación en danza en España*, editado por Carmen Giménez Morte, 238-254. Valencia: Ediciones Mahali, 2010.
- Cavia Naya, Victoria. "Tradición popular y lenguaje académico. Mariemma en la bolera de la danseuse espagnole (1943)". *Trans Revista Transcultural de Música*, 15 (2011): 1-26.
- Cavia Naya, Victoria. "Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927)". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25-26 (2013): 51-73.
- Cavia Naya, Victoria. *La castañuela española y la danza. Baile, música e identidad*. Valencia: Mahali, 2013.
- Cavia Naya, Victoria. "Carmencita triunfa en Nueva York: la danza española desde el teatro de la diversión y el cine primitivo". En *El cortometraje. Valoración y grandeza del formato*, editado por Mercedes Miguel Borrás y Ana I. Cea Navas, 325-337. Valencia: Tirant Humanidades, 2020.
- Ferrando, Bartolomé. *El Arte de la performance*. Valencia: Mahali, 2009.
- Forti, Simone. *Thinking with the Body*, editado por Sabine Breitwieser. Salzburgo: Museum der Moderne, 2014.
- Garin Martínez, Inmaculada. "Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos". *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona* 43 (2018): 1-25.
- Kawamura, Yuniya. *Fashion-ology. An Introduction to Fashion Studies*. Nueva York: Berg, 2005.
- Lamarche-Vadel, Bernard. *Joseph Beuys. It is about a bicycle?*. París-Verona: Marval, Galerie Beaubourg, Sarenco-Strazzer, 1985.
- Lo Iacono, Valeria y David H. K. Brown. "Beyond Binarism: Exploring a Model of Living Cultural Heritage for Dance". *The Journal of the Society for Dance Research* 34, n.º 1 (2016): 84-105. DOI: 10.3366/drs.2016.0147.
- Mapa del Patrimonio de la Danza en España*. Consultado el 5-1-2025. <https://cdmyd.mcu.es/mapapatrimonioidanza/>
- Mariemma. *Tratado de Danza Española. Mariemma. Mis caminos a través de la danza*. Madrid: Fundación Autor, 1997.

- Oldenburg, Ray. *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons and Other Hangouts at the Heart of a Community*. Boston: DaCapo Press, 1999.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998.
- Preámbulo Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Acceso a través de <https://www.boe.es/eli/es/l/2015/05/26/10/>.
- Roppola, Tandi. *Designing for the museum visitor experience*. Londres: Routledge, 2012.
- Rosenberg, Susan. *Trisha Brown: Choreography as Visual Art (1962-1987)*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2016.
- Salcido, Miroslava. "Filosofía de la performance/performatividad de la filosofía". *Investigación Teatral* 7, n.º 10-11 (agosto 2016-julio 2017): 69-85.
- Schneider, Rebecca. "Solo, Solo, Solo". En *After Criticism: New Essays in Art and Performance*, editado por Gavin Butt, 23-47. Londres: Blackwell, 2005. DOI: 10.1002/9780470774243.ch1
- Stenglin, Maree. "Space odyssey: towards a social semiotic model of three-dimensional space". *Visual Communication* 8, n.º 1 (2009): 35-64. DOI: 10.1177/1470357208099147
- Stock, Cheryl. "Dancing into the Second Phase of Creative Industries". *Dance Research Journal* 9(diciembre 2014): 1-18.
- Taylor, Diana. "Introducción. Performance, teoría y práctica". En *Estudios Avanzados de Performance*, editado por Diana Taylor y Marcela Fuentes, 7-30. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Throsby, David. "The concentric circles model of the cultural industries". *Cultural Trends* 17, 3 (2008): 147-164. DOI: 10.1080/09548960802361951.