

etno-folk

revista de etnomusicología

ANO V, VOL II-III NÚMERO 14-15 XUÑO / NOVIEMBRE, 2009

Coordinadores invitados:
Enrique Cámara de Landa
Susana Moreno Fernández

Baiona 2009



ETNO-FOLK

REVISTA DE ETNOMUSICOLOGÍA

Director: Javier Jurado
Consejo de redacción: Enrique Cámara de Landa, Joaquín Díaz, Luis Delgado.

A la memoria de Miguel Torrado...

Soporte en red: www.dosacordes.com

No está permitida la reproducción total o parcial de esta obra ni su tratamiento o transmisión por cualquier medio o método sin autorización escrita de la editorial.

RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

ISSN: 1698-4064

Depósito Legal: Vg 817-2004

Primera Edición

© Dos Acordes S.L., 2009,

© De los artículos, sus autores

© De las imágenes, sus autores

Maquetación y diseño de la portada: Dos Acordes

IMPRESO EN ESPAÑA - PRINTED IN SPAIN

Tirada: 500 ejemplares

Información y pedidos: info@dosacordes.com

www.dosacordes.com

Dos Acordes S.L.

c/ Rocamar 81-B.

36309 - Baiona (Pontevedra)

Tfno. 630 816 537

Inserción de publicidad: info@dosacordes.com

SUMARIO

| | |
|---|-----|
| Introducción | 9 |
| Prólogo | 11 |
| La etnomusicología en la Universidad de Valladolid por ENRIQUE CÁMARA DE LANDA | 15 |
| Músicas populares, espacios urbanos e ideologías: la ciudad de Valladolid a comienzos del siglo XXI por MARITA FORNARO BORDOLLI | 31 |
| La fiesta de la Cruz de Mayo en la Cofradía de la Vera Cruz de Valladolid por MARÍA DEL SAGRARIO MEDRANO DEL POZO | 59 |
| Iniciativas de cambio musical en la Semana Santa de Valladolid por MARÍA JOSÉ VALLES DEL POZO | 87 |
| La Fonoteca de la Biblioteca Pública Estatal de Castilla y León por TRINIDAD GANCEDO HERRERAS | 110 |
| Taxonomía de los géneros en la música tradicional castellano- leonesa por MARÍA DOLORES GONZÁLEZ CANALEJO | 128 |
| La música como narradora de una realidad festiva a lo largo de cinco siglos en las fiestas de San Juan de Soria por MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ VICENTE | 156 |
| Revisión de los canales de actualización de la tradición musical en la región leonesa por CAMINO VEGA RODRÍGUEZ | 177 |
| La dulzaina castellana. ¿Instrumento efectivamente dulce en cuanto a sonoridad? por ALBERTO JAMBRINA LEAL | 196 |

| | |
|---|-----|
| Aproximación organológica a la dulzaina. Denominaciones, afinaciones y sistemas de digitación y lectura por ELÍAS MARTÍNEZ MUÑIZ | 229 |
| Aproximación al estudio de la charanga: historia, repertorio, funciones por JOSÉ MIGUEL MARTÍN OLALLA | 249 |
| Prácticas musicales y discursivas en la construcción identitaria de la Comunidad Autónoma de Cantabria por SUSANA MORENO FERNÁNDEZ | 274 |
| El empleo de la proyección folklórica como recurso compositivo en la Misa Popular Cántabra (1996) por LAURA OTI RUIZ | 293 |
| Cuando se tocaba era la única forma de expresar cosas: la música como forma de comunicación por GRAZIA TUZI | 314 |
| Los animeros de Caravaca (Murcia): indicadores para un análisis del pasado, presente y futuro en las cuadrillas del Sureste español por JULIO GUILLÉN NAVARRO | 328 |
| Danzas circulares: la danza prima por ELENA LE BARBIER RAMOS | 352 |
| Ni rojo ni blanco: el mito de la Guerra Civil española en la historiografía sobre el jazz por IVÁN IGLESIAS IGLESIAS | 369 |
| La búsqueda del ballet español en Mariemma o la amalgama de lo nacional en <i>Ibérica</i> (1964) por VICTORIA CAVIA NAYA | 390 |
| Música y poder: el ministerio de la música en la Iglesia Evangélica de Filadelfia por SOLEDAD FLÓREZ LÓPEZ | 427 |
| La influencia india en el parámetro rítmico de la música occidental por RAQUEL ALLER TOMILLO | 440 |
| Música Sopanam. El papel de la creación individual en el devenir de una tradición por IGNACIO CORRAL BERMEJO | 460 |

| | |
|--|-----|
| Música instrumental en los templos de Kerala (India) por MARÍA GONZÁLEZ LEGIDO | 492 |
| La danza teke: relaciones entre música y cultura en la sociedad bariba de Benín por CARLOS HERRERO MARCO | 510 |
| La salsa en disputa. Apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad por RUBÉN LÓPEZ CANO | 522 |
| Villa-Lobos y el uso del folclore como impulso para la modernidad por EDSON ZAMPRONHA | 542 |
| “El riesgo, el peligro, la adrenalina, el misterio, la magia del verso improvisado”. Entrevista con Wilson Saliwonczyk por MATÍAS NICOLAS ISOLABELLA | 551 |
| Murga y carnaval, de “cosas de negros” a patrimonio ciudadano. Construcción de identidad en la murga porteña por SALVATORE ROSSANO | 573 |
| Del arpa de Viggiano al organito porteño por ANÍBAL ENRIQUE CETRANGOLO | 596 |
| Preservación del patrimonio musical. La necesaria digitalización de la memoria sonora por MIKEL DÍAZ-EMPARANZA ALMOGUERA | 622 |
| Arqueología musical y etnomusicología: por una interpretación etnomusicológica de los materiales arqueológicos por RAQUEL JIMÉNEZ PASALODOS | 637 |
| Música y cuerpo en la interpretación musical: las sensaciones corporales a través de las propiocepciones por ALICIA PEÑALBA ACITORES | 655 |

EL BALLET ESPAÑOL EN MARIEMMA O LA AMALGAMA DE LO TRADICIONAL EN *IBÉRICA* (1964)

VICTORIA CAVIA NAYA¹

RESUMEN: El principal objetivo de este trabajo es analizar los aspectos más generales del ballet *Ibérica* de Mariemma (1917-2008), una de las coreografías más logradas de la danza española del siglo XX. El interés de esta obra radica fundamentalmente en revelar la voluntad de la propia coreógrafa en transformar el "baile español" en "ballet español", partiendo de la tradición y con los niveles artísticos de exigencia de la danza académica.

Abstract: The main objective of this work is to analyze the most general characteristics of the Ballet *Ibérica* of Mariemma (1917-2008), one of the highest achieving choreographies of Spanish dance of the Twentieth Century. Its interest stem from the development of the very same choreographer's inclination in transforming "Spanish dance" into "Spanish ballet," departing from tradition and showing artistic levels of expertise of professional dance.

PALABRAS CLAVE: Mariemma - Baile regional - Danza española - Ballet español - Nacionalismo musical -- Regionalismo -- Tradición - Música popular -- Folclore -- Flamenco - Escuela bolera - Danza estilizada.

INTRODUCCIÓN

Es difícil acceder al proceso creativo del coreógrafo, incluso cuando el propio artista intenta explicar de manera sistematizada una realidad tan compleja y dinámica como la simultaneidad que implica la poética del movimiento en el espacio enlazada con la del sonido en el tiempo. Pero se puede intentar trazar el recorrido de algunos elementos que, tanto de manera inconsciente como intencionada, están en el arranque de la idea creativa de una producción concreta. En el caso de la bailarina y coreógrafa Mariemma (1917-2008) se puede seguir ese rastro en el ballet *Ibérica* (1964) no sólo desde la información que nos presta la resolución del propio ballet, sino atendiendo a las declaraciones que ella misma aportó sobre la obra o a la información de aquellos que asistieron al nacimiento del evento.

El interés del ballet *Ibérica* no radica tanto en los premios que obtuvo o en la gran acogida que recibió nacional e internacionalmente, desde su estreno en 1964 hasta su última reposición en 1992, sino en revelar la voluntad de la propia coreógrafa en transformar el “baile español” en “ballet español”, partiendo de las cuatro formas de la danza española vinculadas a la tradición y con los niveles artísticos de exigencia de la danza académica.

Con el fin de argumentar esta propuesta, planteo aquí la posibilidad de que en el germen más inmediato de su proyecto coreográfico se encuentren cuatro factores fundamentales. En primer lugar, y en el marco de los antecedentes, la propia trayectoria de la bailarina, que desde los años 40 –y dentro del formato de concierto de danzas– presentaba bailes regionales junto con repertorio de escuela bolera, flamenco y danza estilizada (Cavia Naya 2009a). Estos elementos le servirán como material de ensayo para su labor coreográfica ya entrada la década de los 50 y sobre todo en los años 60.

En segundo lugar, y como estímulo puntual, la colaboración de Mariemma en la producción cinematográfica de *La caída del Imperio Romano* (1963). En tercer lugar, desde el ámbito de las infraestructuras, las implicaciones derivadas del modelo de cultura popular desarrollado por el régimen de Franco, y sus consecuencias en los colectivos de danza que buscaban una continuidad y definición profesional. Finalmente, las propias connotaciones de la música sinfónica de *Ibérica*, las cuales actuaron como elemento determinante de la estructuración coreográfica.

LA DANZA TRADICIONAL EN LA ILUSIÓN CINEMATOGRÁFICA: DEL IMPERIO ROMANO A IBÉRICA

Coincidiendo con el inicio de su carrera profesional en los escenarios, Mariemma también trabajó en dos ocasiones para el cine en el período que va desde 1940 a 1943. Concretamente como protagonista en la película española *Boy –Calvache*, 1940– y en la producción francesa *Donne moi tes yeux –Sacha Guitry*, 1943–. Esta última supuso una intervención menor pero fundamental porque su papel es el de una auténtica *danseuse espagnole* (Cavia Naya 2009b). La última colaboración de la bailarina con la industria cinematográfica será ya en los años 60, justamente un año antes del estreno del ballet *Ibérica* y, concretamente, en la superproducción norteamericana *La caída del Imperio Romano –Anthony Mann*, 1964–. Su intervención como coreógrafa en esta película ha pasado totalmente desapercibida, no aparece su nombre en los títulos de crédito y ella tampoco lo menciona en su libro *Mis caminos a través de la danza* (Mariemma 1997). Probablemente porque su trabajo como coreógrafa tiene un carácter puntual dentro de la espectacular exhibición de actores, cámaras, localizaciones y decorados que componen el entramado épico de la película. Pero también por razones del contexto político intervencionista en el que se movía la industria cultural del momento.

Sin embargo, considero que la idea, la elección del material coreográfico y el proceso de trabajo se revelan de especial interés desde una doble perspectiva. Por un lado, derivado de la inclusión de bailes regionales descontextualizados en una trama histórica ajena a los mismos. Por otro lado, desde la comprensión de estos números de baile como un ensayo en miniatura de lo que se convertirá poco después en el ballet de referencia de Mariemma: *Ibérica*.

El rodaje de *La caída del Imperio Romano* hay que situarlo en un momento en que España está iniciando su despegue económico tras el Plan de Estabilización (1959) y se encuentra a las puertas del Primer Plan de Desarrollo (1963-64) que llevará a un gran crecimiento económico y a una rápida transformación social. El régimen de Franco está abriéndose al exterior y buscando cualquier oportunidad para favorecer la imagen nacional fuera de sus fronteras. España resultaba rentable para el mercado norteamericano, que en esta ocasión contaba con una producción millonaria de la mano de Samuel Bronston. Dirigida por Anthony Mann, la película fue rodada en 1963 en exteriores de la sierra de La Pedraza y en el pequeño Hollywood que la *Motion Picture* montó en Madrid –Las Rozas– y de donde salieron otros títulos épicos como *El Cid* (1961), *Rey de Reyes* (1961) o *55 días en Pekín* (1963) (Leralta 2002). La reconocida actitud de Bronston en no escatimar esfuerzos ni en los mínimos detalles afectó a la impresionante infraestructura material, a la coordinación de los protagonistas y a la participación de los 3000 extras. Pero además, la productora contó con artistas de primera línea en la cultura oficial, como fue el caso de la coreógrafa más representativa de la España del momento².

El trabajo de Mariemma implicó la elaboración de un diseño coreográfico bien planificado y apoyado en el baile de tradición, contar con un cuerpo de baile de más de veinte personas, ensayar durante dos meses en su estudio y, finalmente, un día de supervisión en el rodaje. Por su parte, la enseñanza a los bailarines y la coordinación de las coreografías corrió a cargo de Mari Carmen Luzuriaga, que además estuvo presente durante los 18 días que duró la grabación³.



Figura 4. En el rodaje de *La caída del Imperio Romano*. Mari Carmen y Stephen Boyd –a la derecha (1963).

Mariemma no recibió desde la productora ninguna indicación específica sobre el tipo de danzas o lenguaje que debía utilizar. Únicamente se le informó en líneas generales sobre el tema de la película y se le indicaron los contextos donde debían ubicarse las secciones coreográficas (Entrevista con Carmen Luzuriaga, Santander, 12-II-2009). En síntesis, se trataba de la recreación de la fiesta y la celebración de las victorias bélicas de expansión del Imperio en dos mundos enfrentados: la barbarie y la civilización encarnadas respectivamente en los pueblos bárbaros que rodeaban Roma y en los ciudadanos romanos de la bulliciosa y decadente ciudad imperial. La coreógrafa no se planteó la dualidad entre bárbaros y romanos ajustándose exclusivamente al imaginario de la propia película o a los clichés del cine histórico. Tampoco identificó a Roma con el centro de la cultura occidental y a España con la periferia y la jerarquización cultural implícita. Al mismo tiempo que proyectó su trabajo recurriendo a la identificación de los pueblos bárbaros con la España de las danzas más primitivas, justificó el prestigio de su acervo cultural a través de bailes del norte de la península. En contraste, la vida urbana de Roma la representó a través de una danza de rueda vinculada con toda la cuenca mediterránea y por tanto con el carácter “universal” de una España integrada tanto por su localización geográfica como por la tradición cultural compartida. De nuevo, el baile regional fue el recurso de Mariemma: acude a la sardana como el elemento base para la creación coreográfica.

Los bailes interpretados en el poblado situado a las afueras de Roma pertenecen a Cantabria: la *Baila de Ibio* y la danza de *Picayos*. La *Baila de Ibio* reclama un pasado legendario dentro de las danzas de lanzas, pero su origen no parece rastreable más allá del siglo XX⁵. La versión utilizada es la que Matilde de la Torre incorporó en 1932 a la agrupación que se formó en Cabezón de la Sal (Cantabria) y que Mariemma conoció a través de sus viajes y de sus contactos con la Sección Femenina. La música es un sencillo esqueleto concebido para marcar el pulso y dar la contrapartida a las evoluciones del grupo de baile, cuyos danzantes elaboran siempre el mismo paso. Se trata de una melodía muy simple, de ritmo binario, insistentemente repetitiva y que se acompaña por las llamadas periódicas producidas por una caracola y los redobles continuos del tambor. En busca de la “autenticidad”, o más sencillamente del interés documental que caracterizaba la profesionalidad de Mariemma al asumir el folclore —aunque fuera únicamente como material para su estilización—, la coreógrafa quiso contar exclusivamente con intérpretes masculinos para esta danza. Al mismo tiempo, no recurrió a bailarines profesionales, sino “bailarines folclóricos” o aficionados que bailaban en el Grupo de Coros y Danzas de Cabezón de la Sal. Esto implicó un esfuerzo añadido en los ensayos previos al rodaje y algunos ajustes menores, como aquellos relativos a la caracterización que enriquecieron el anecdotario de los robustos y morenos muchachos cántabros haciéndose pasar por rubios bárbaros del norte⁶.

La coreografía planteada por Mariemma sigue el modelo de la *Baila* de los años 30, con dos filas de bailarines que evolucionan enfrentados o en parejas mirando al frente y que sostienen con los brazos en alto por encima de sus ca-

bezas unas varas de aproximadamente un metro de longitud. La colocación de sus cuerpos respeta el eje vertical, proporcionando la elegancia y solemnidad que equilibra un primitivismo noble, cuyo arcaísmo se atisba únicamente en la propia sencillez de los pasos y en las cortas distancias en los desplazamientos de los bailarines. De hecho, los pies van punteando en alternancia derecho-izquierdo un pequeño dibujo, también repetitivo y dentro de un espacio reducido tanto horizontal como en altura.

Para la danza de *Picayos* también se contó con “bailarines folclóricos” del Grupo de Coros y Danzas. Todos varones, tuvieron como parejas femeninas a algunas de las bailarinas profesionales del Ballet de España de Mariemma, las cuales aparecerán como romanas en la algarabía del foro romano de la escena siguiente. La danza de *Picayos* es un baile montañés que tiene su origen en la zona occidental de Cantabria, aunque se extendió por el resto de la región. Se trata de una danza popular que se puede encontrar dentro de un contexto ceremonial de bienvenida o formar parte de la devoción religiosa y popular que celebra las fiestas de la Virgen o del patrono. El modelo tomado por Mariemma presenta una clara semejanza con el recogido por la Sección Femenina llamado *Picayos de Santa Eulalia* (Mataporquera, Valdeolea) y en el que bailan tanto mujeres como hombres desplazándose siempre con un mismo tipo de paso y formando un dibujo coreográfico muy sencillo de carácter lineal —de dentro hacia fuera— y basado en las pasadas o vueltas de cada pareja mientras las pandereteras van marcando el ritmo⁷. En otras ocasiones, las mujeres no bailan, sino que se limitan a llevar el compás con las panderetas y a cantar, mientras los mozos repican las castañuelas al mismo tiempo que bailan, reforzando con su sonido el acento fuerte del compás binario que llevan las pandereteras.

Mariemma asume el primer modelo pero no sin cierta estilización en la resolución de los movimientos del conjunto, con los chicos en primer plano y las muchachas de frente. Mariemma respeta el modelo en la colocación y evoluciones de los hombres, teniendo la fuerza del baile su mayor protagonismo en el movimiento de piernas mientras los brazos se mantienen a lo largo de todo el baile en alto. El distinto resultado que se obtiene, si lo comparamos con el modelo tradicional, es consecuencia no sólo del cambio del dibujo en los desplazamientos, sino sobre todo del mayor dominio técnico de los bailarines al conseguir que sus figuras sean más plásticas en sus colocaciones, más equilibradas en las vueltas y giros, más amplias en su trabajo con las piernas, y más seguras en el trabajo de conjunto.

En el trabajo con las bailarinas se aparta del original. De hecho, los movimientos de las bailarinas son una recreación con guiños a lo más característico de la danza española de pareja, al introducir elementos de estilización como son el braceo a la española o las pasadas que llevan a cambiar de colocación con la pareja masculina. Esto provoca que finalmente el efecto de la pasada recuerde a los careos de las seguidillas.

En el contexto de la película, la *Baila de Ibio* y la danza de *Picayos* aparecen dentro de la misma escena y de forma simultánea comparten plano además de ser unificadas por la banda sonora de la película. Se sitúan en el momento en que Livio regresa victorioso de su campaña contra los persas y el pueblo llano, que ya forma parte también del Imperio, celebra su victoria. En un barrido lateral que muestra las chozas del poblado aparecen a la izquierda los bailarines interpretando la *Baila de Ibio*. Un *travelling* horizontal nos muestra en un nivel superior las parejas que bailan la danza de *Picayos*. De nuevo, y ahora en primer plano, reconocemos uno de los elementos característicos de la *Baila* a la izquierda de la pantalla: el soplador de la caracola. Justamente la atmósfera feliz se acaba cuando llegan los romanos y disparan una lanza a este personaje.

Mariemma dispuso que la danza para la ciudad de Roma recayera exclusivamente en una docena de bailarinas profesionales que formaban parte de su equipo habitual. Entre ellas estaban Pilar Carmona, Marisol Higuera, Conchita del Mar, Silvia Noguer y Mariví Reinhardt⁸. La coreografía estaba pensada como un despliegue procesional en dos filas que seguían el cortejo imperial del César arrojando flores al gentío. Este cortejo, en un determinado momento, debía romper la linealidad, enlazándose cada bailarina de la mano para formar un dibujo circular. Mariemma tomó los pasos y el desarrollo de la danza en rueda del baile regional de la sardana. Recreó esta escena sobre los referentes iconográficos de las danzas egipcias, pero sobre la base de pasos y música tomados de la tradición hispana.

Esta danza se sitúa en la película en el contexto de una especie de bacanal circense-carnavalesca, ambientada para la gran pantalla con planos cercanos que muestran instrumentos identificados como romanos y que portan los ciudadanos que se agolpan en el foro para celebrar la victoria de sus caudillos: sistros, panderos y siringas indican a nivel simbólico la heterogeneidad de culturas que había asumido el Imperio. Desde el punto de vista musical, la escena se cubre totalmente con la música efectista de la banda sonora compuesta por Dimitri Tiomkin. En este caso, el compositor coloca una tarantela de proyección y no de raíz. La melodía no tiene ninguna relación con la tarantela tradicional, pero es reconocible por el ritmo, que respeta la subdivisión ternaria y en consecuencia se aparta de la base musical utilizada por Mariemma para la danza basada en el ritmo simple de subdivisión binaria de la sardana. En la película no se recogió toda la grabación de este baile de rueda en el foro, y la mínima referencia que aparece se diluye en la gran pantalla, tanto por el plano general —que no permite reconocer pasos ni dibujos coreográficos— como por la omnipresencia de la banda sonora que anula cualquier coordinación entre música y movimiento. Esta escena se sitúa dramáticamente en el momento en que Sofia Loren sale del palacio y se dirige de manera introspectiva a la multitud congregada en el foro romano que no para de moverse. Por unos instantes vemos en el ángulo izquierdo lo que quedó de la coreografía procesional y del lazo circular planificado por Mariemma. En la práctica, apenas una danza de rueda donde los perfiles y movimientos de las bailarinas se confunden con el resto de la plebe embravecida.

Finalmente se cumplió con el contrato, aunque en el montaje de postproducción únicamente se incluyó una pequeña selección de las tres coreografías diseñadas por la bailarina. Unos minutos en los que la cámara apenas se detiene sin enfocar en un plano central a los grupos en movimiento.

| <i>La caída del Imperio Romano, [1963] 1964</i> | | |
|---|--------------------|-------------------------|
| <i>Baile</i> | <i>Personajes</i> | <i>Escena</i> |
| <i>Baila de Ibio</i> | Pueblo | Poblado afueras de Roma |
| <i>Picayos</i> | Pueblo | Poblado afueras de Roma |
| <i>Sardana</i> | Ciudadanos romanos | Foro romano |

Tabla 1. Coreografías de Mariemma en *La caída del Imperio Romano*.

En el conjunto de la producción artística de Mariemma, la colaboración en 1963 en *La caída del Imperio Romano*, aparentemente, no implicó más que un encargo con beneficios exclusivamente económicos, por otra parte necesarios para coger impulso y seguir planteando proyectos más ambiciosos para el Ballet de España que estaba entonces en su arranque inicial. De cualquier forma, artísticamente la bailarina asumió esta colaboración desde la perspectiva profesional que caracterizaba su trabajo en escena: el utilizar la tradición implícita en los bailes regionales como reservorio de pasos y gramática del movimiento coreográfico. Todo esto supuso la previa información sobre los bailes de repertorio que tomó como base, la elaboración de un diseño coreográfico y la transmisión y supervisión de la idea a Mari Carmen Luzuriaga. Ésta adiestró un cuerpo de baile de más de veinte personas durante dos meses. Hay que tener en cuenta que la mitad de estos bailarines no eran profesionales pero estaban vinculados de alguna manera con el trabajo de recuperación del folclore que la Sección Femenina estaba llevando a cabo por toda España desde 1939.

En la práctica, la película aporta otras consecuencias más interesantes. Un año más tarde el Ballet de España estrena *Ibérica* (1964) partiendo de una idea argumental muy semejante a la de lucha entre la civilización, la barbarie y su intento por resolver el conflicto –o al menos mantener el difícil equilibrio– entre naturaleza y cultura. Todavía más interesante es descubrir que, en algunos segmentos del nuevo ballet, este aspecto temático de *La caída del Imperio Romano* aparece traducido coreográficamente con materiales idénticos a los utilizados en la película.

EL BALLETO ESPAÑOL EN EL MODELO DE CULTURA POPULAR DEL RÉGIMEN

La dimensión coreográfica de la labor de Mariemma tuvo sus manifestaciones más tímidas desde el inicio de su carrera profesional. Ya en 1947 Mariemma había realizado en la Ópera Comique de París la recreación de la coreografía de

El Amor Brujo de Antonia Mercé (1925) actuando en el papel de Candela junto a George Wague en el de espectro (Rémy 1964). Pero sobre todo se empleó a fondo en el lenguaje de pasos y figuras que permitió el desarrollo de su repertorio en solitario dentro del formato del recital o concierto de danzas, el cual quedó consolidado durante los años 40. Las revisiones y reposiciones de este repertorio en las décadas siguientes, acompañada al piano por Enrique Luzuriaga, sirvieron tanto de referente estético básico para la creación de los ballets como de programación alternativa con el objetivo de recobrar la maltrecha economía que provocaba la contratación de medios técnicos y bailarines para los recitales de danzas en los que trabajaba con grupos más amplios (Cavia Naya 2009a).

Su primer intento fue en 1955. Estimulada por la oportunidad que ofrecían los Festivales de España formó el Mariemma Ballet de España, que, si bien cosechó el éxito inmediato en la crítica y el público, supuso un fiasco económico desde el primer año. La infraestructura del mundo del espectáculo y especialmente de la danza se basaba en planteamientos muy lejanos a las necesidades reales requeridas para sobrevivir mínimamente más de una temporada, y todo ello contando con que el éxito de la producción hubiera sido confirmado en taquilla:

Como de ballet entendían muy poco aquí en España, se habían dado subvenciones para las compañías de teatro, no para ballet. El reglamento era para todos igual. Tenían que actuar 45 días seguidos, y esto era ya imposible. Una obra de teatro podía estar un mes o más en programa. El ballet, un día o dos en cada ciudad, y en las grandes ciudades no más de una semana y cambiando, naturalmente, de programa dentro de los cinco o seis días. Pagar a la compañía en días de viaje o en días de no actuación era ruinoso y más si por añadidura nos obligaban a tener orquesta en vivo; una orquesta de cámara son unos 36 músicos. Pagar ensayos, los viajes, las dietas. Era posible que fuera para beneficiar a los músicos, a los que querían proteger, pero era la muerte imperativa y segura para el ballet [...] Las cien mil pesetas se fueron en pagar a la orquesta. Fue debut y despedida del Mariemma Ballet de España... (Mariemma 1997: 59-60).

Después de un éxito de taquilla y de mínimas subvenciones estatales, la vida de los colectivos vinculados a la danza podía retrasar por poco tiempo más su implícita agonía financiera. Las condiciones laborales eran pésimas si tenemos en cuenta que los ensayos de un programa nuevo podían durar entre dos o tres meses durante los cuales nadie cobraba. Únicamente se recibía un sustancioso salario por día de actuación cuando se estaba en cartel, pero con el agravante de que a esa retribución había que descontar los gastos de las dietas de comida y alojamiento en las giras, que se costeaban los propios bailarines. Laboralmente, las consecuencias para el personal eran las de una gran provisionalidad: vivir durante el resto del año de lo que se cobraba durante unas semanas y mantenerse a diario con otro tipo de actuaciones de carácter más comercial (bailes en “tablaos”, salas

de fiesta y un complicado etc.). Desde el punto de vista artístico estas condiciones impidieron contar con la continuidad de un grupo de bailarines fidelizados y, consecuentemente, la formación de un cuerpo de ballet técnica y estéticamente cohesionado. En la práctica, el esfuerzo se duplicaba al tener que suplir con más ensayos las intermitencias laborales del personal y las carencias de los cuadros de bailarines, algo fuera de lo ordinario en compañías convencionales de ámbito internacional. Al mismo tiempo, se neutralizaban estas deficiencias estéticas de partida con el recurso a la contratación puntual de aquellas figuras más seguras, ya fuera por su trabajo constante e incondicionalidad hacia Mariemma⁹, como por su prestigio, versatilidad o específica idoneidad para las iniciativas que se planteaban¹⁰.

El proyecto de *Ibérica* nace en este marco de dificultades funcionales, pero también dentro del poderoso impulso de apoyo a la música y a las artes escénicas que ejercía el aparato estatal y que encontró en las danzas de Mariemma uno de los medios más icónicos para proyectar la imagen de una España más cultivada que casticista, que baila con elegancia, criterio, rigor y disciplina la amalgama de lo regional y la danza teatral histórica, pero modernizada y buscando la categoría artística. Las giras de la bailarina representando a España de manera oficial, y en consecuencia a través de subvenciones y contratos con organismos estatales, fueron una constante desde el arranque de la década de los sesenta¹¹. Al principio con grupos reducidos y en el formato de recital de danzas españolas¹², pero ya denominados como grupos cualificados de “ballet español” por una crítica musical que desde Madrid apoyaba de manera incondicional a compositores políticamente correctos o bajo el prisma de lo “clásico español” opuesto a la vulgaridad de lo “popular racial”. Este fue el caso del crítico Antonio Fernández Cid, que incluyó a Mariemma en su circuito de afectos¹³. Pero también, y con mayor criterio, de plumas como la de Sebastián Gasch que consideraba al Ballet de España por encima de cualquier otra formación, sobre todo a partir de *Ibérica*:

En fin, el Ballet de España se sale rotundamente de lo corriente, es uno de los mejores, si no el mejor, espectáculo coreográfico que se puede ver en España y en el extranjero. Su montaje cuesta una fortuna y es natural que sea elevado el precio de las localidades de los teatros que lo presentan (Destino 16-V-1964).

El Ballet de España se podía ver en el extranjero gracias sobre todo al modelo de cultura popular que se impulsó desde el régimen. La política de aperturismo desde el Ministerio de Información y Turismo bajo la estrecha vigilancia de Fraga Iribarne encontró en las exposiciones internacionales y sobre todo en los Festivales de España sus mejores cauces. El balance de los doce años de trayectoria de los Festivales de España justo antes de que se estrene *Ibérica* puede servir para ayudar a definir el modelo de “cultura popular” que el régimen proyectó. Los objetivos primordiales de la campaña parecían ya consolidados al iniciarse 1964,

como indica el informe llevado a cabo por el propio ministerio y facilitado en parte a los servicios de prensa con fines promocionales y para consumo interno. El gran titular del que se hacen eco los periódicos es el de que en esos doce años se habían beneficiado de los festivales diez millones de espectadores y los gastos habían ascendido a 52 millones de pesetas (*La Vanguardia* 9-I-1964). La estadística de actuaciones referidas a la música y la danza coloca a Mariemma en la segunda posición de las compañías que hasta 1964 más se habían beneficiado del sistema articulado desde el régimen. Por encima se situaría el ballet de Pilar López y por debajo de ambos colectivos estarían el Ballet de Antonio y el Ballet de Luisillo. En síntesis, y dejando a un lado agrupaciones nacionales de música o danza de menor carácter profesional y conjuntos extranjeros, aparecen 62 actuaciones de danza española y 92 de música con una distribución como la que sigue:

| Festivales de España (I-1953/ I- 1964) | | | |
|---|---------------------------|-----------------------|--------------|
| | Formaciones | Nº actuaciones | Total |
| Música | Orquesta Nacional | 8 | |
| | Sinfónica de Madrid | 5 | |
| | Festivales | 27 | |
| | Orquesta Lírica Española | 60 | |
| | Orquestas extranjeras | [x] | |
| <i>Música (principales agrupaciones)</i> | | | 92 |
| Danza | Ballet de Antonio | 9 | |
| | Ballet de Pilar López | 30 | |
| | Ballet de Mariemma | 15 | |
| | Ballet de Luisillo | 6 | |
| | Otros conjuntos españoles | [x] | |
| | Ballets extranjeros | [x] | |
| <i>Danza (principales agrupaciones)</i> | | | 60 |

Tabla 2. Principales formaciones y número de actuaciones de música y danza en los Festivales.

Desde mediados de los años 50, los contratos a estos colectivos de danza y orquestas se habían llevado a término bajo las premisas de su adecuación al modelo cultural popular del régimen. El mismo informe permite sintetizar las características de este modelo en una serie de objetivos que visualizan tanto en su redacción como en sus contenidos el paternalismo de la cultura en manos de un poder que la gestiona para bien del pueblo:

- descentralizar los espectáculos, extendiéndose las actuaciones por toda España con el fin de llevar a las provincias el teatro, la música, la danza y el folklore con la mayor dignidad estética.
- fomentar en el gran público la afición por espectáculos de este tipo, para

que no sea privilegio de las grandes ciudades o de las minorías escogidas.

- buscar el ennoblecimiento de las etapas festivas y estivales.
- informar a las masas de espectadores, en bellos escenarios al aire libre, de la vida artística nacional.
- vigorizar este nuevo elemento de atracción turística.
- situar a España en un nivel europeo en este orden de manifestaciones, con el intensivo afán de cultural social.
- estrechar lazos de cordial amistad con los países que han acudido al nuestro con sus conjuntos artísticos.
- facilitar trabajo bien remunerado a los artistas españoles.
- incrementar una inquietud cultural en las gentes.

La competición en la consecución de los contratos entre la parrilla de ofertas que los candidatos del ámbito dancístico planteaban al Ministerio o el dirigismo hacia la mejora del nivel cultural de los espectadores, acabará impregnando la mentalidad de los protagonistas del circuito. Es lógico que los artistas con responsabilidades de gestión en la propia compañía de danza –como era el caso de Mariemma– se acaben identificando en cierta manera con estos presupuestos culturales, entendiendo su trabajo jerárquicamente y no sólo desde el punto de vista escénico. Esta “misión educativa” implícita se puede explicar tanto desde el compromiso ético como desde posiciones ideologizadas; factores de los que Mariemma participó generacionalmente. Sin vincularse directamente con el discurso de tipo político, sí se detectan estos rasgos de autoridad subjetiva en su posición sobre la propia historia de la danza española, en el tono combativo de algunas de sus exposiciones y en las críticas negativas a los espectáculos del momento que no alcanzaban el nivel de complejidad artística suficiente.

Pero Mariemma encontrará el mejor cauce para implicarse en esta “misión educativa” a través de su contribución a la institucionalización de la profesión del bailarín. Los esfuerzos políticos en dotar de una profesionalidad al colectivo de danza se habían canalizado desde 1966 a través de los exámenes especiales que con carácter periódico y oferta pública ofrecían la obtención del título de profesionales del baile español y baile clásico.

Al finalizar el verano de 1968, el Ballet de España se deshace como tal, y Mariemma se toma un descanso para presentarse en octubre de ese mismo año a las seis pruebas de danza española exigidas por el Tribunal constituido en la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza. Además de Mariemma, se pre-

sentaron en esa convocatoria profesionales y profesores de academias particulares, tanto en danza española como en académica¹⁴. Conseguirá el título en esa convocatoria y tomará posesión de su plaza un año más tarde (*La Vanguardia* 25-X-1962).

En el ámbito artístico, la creación del nuevo Ballet de España en 1962 será la respuesta a esa búsqueda de profesionalización. Un conjunto que tras su debut en el Teatro María Guerrero seguirá la trayectoria más estable de todas las iniciativas que Mariemma impulsó en este ámbito, cerrando su ciclo a finales de 1968. La compañía contará con 45 personas, de las cuales 32 serán bailarines¹⁵.

En este contexto se estrena *Ibérica* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en abril de 1964, formando parte de un programa que durante ese mismo verano recorrió Alemania y España subrayando su internacionalismo al anunciarse ya dentro del nuevo repertorio que presentaría el Ballet Español en la Feria Mundial de Nueva York¹⁶. Junto con *Ibérica* se incluía, también en versión de gran ballet, *España* de Chabrier, el *Ballet-suite* con música del Padre Soler y *Flamencos y Boleros*. El acierto no sólo de la coreografía de *Ibérica* sino del conjunto del programa en el que este ballet se presentó, catalizó la percepción de Mariemma como una de las mejores coreógrafas españolas al dotar a sus espectáculos de una riqueza y una diversidad que captaba plenamente el interés del espectador¹⁷.

COMPONENTES COREOGRÁFICOS

A los pocos meses de su colaboración en *La caída del Imperio Romano* Mariemma había conseguido un contrato que le permitirá reutilizar desde otra perspectiva no sólo los elementos del baile cántabro, sino otras danzas que habían formado parte de sus recitales a lo largo de su carrera o que conocía por sus viajes por España acompañada de Enrique Luzuriaga. El objetivo era encontrar un modo convincente de contribuir a convertir el baile español en ballet, por lo que la base musical en la que se sustente la nueva creación tenía una importancia fundamental.

Desde el punto de vista estético y técnico los fundamentos de los que partía Mariemma estaban ya firmemente consolidados para esta aventura. El respeto al folclore español no era incompatible con la aportación personal, asimilación y condicionamientos implícitos a la selección del material. La novedad no era el objetivo, pero la innovación no era en ningún caso rechazada por la bailarina, que admitía la elasticidad y evolución del folclore siempre que se hiciera sin pérdida del carácter¹⁸. Las otras aportaciones que le servirán para llevar a cabo este nuevo proyecto son asumidas por Mariemma de manera consciente, al entenderlas como factores consolidados de su arte ya en esa época. Sintéticamente pueden desglosarse en su contribución a una nueva actualización en la reposición de los bailes de la escuela bolera; en el empleo de una base técnica que se creía todavía

en algunos sectores como innecesaria o no esencial para llevar la danza española a escena; y, finalmente, en la continuidad de la estilización iniciada por Antonia Mercé, porque “sin ella el baile español hubiera seguido en las varietés” (*La Vanguardia* 29-IV-1964).

El análisis coreográfico que expongo a continuación se basa en distintas fuentes. Para el Cuadro I, y debido a la inexistencia de documento visual, he recurrido a las fuentes de hemeroteca, al material gráfico, al figurinismo y vestuario, y a las entrevistas a distintos bailarines¹⁹. Para el Cuadro II, además de las fuentes anteriores, he contado fundamentalmente con la filmación del *Bolero en Aranjuez*. Se trata de una grabación realizada por José María Quero para Radiotelevisión Española en junio de 1976²⁰. Aunque el documento visual del *Bolero en Aranjuez* es inestimable para comprender la obra de manera completa, conlleva algunas limitaciones claras. Entre ellas, la de que no se interpretó todo el ballet, sino solamente el Cuadro II. En segundo lugar, su deficiente calidad sonora hace inaudible los primeros cinco minutos del ballet que transcurren en completo silencio. Finalmente, aunque la resolución visual es muy efectista por el marco que proporciona el Palacio y sus Jardines, los enfoques, distancias y transiciones de la cámara no son siempre los más acertados para subrayar el movimiento coreográfico y las distintas figuras. Algo que ocurre especialmente en la escena final, pero también en “Huelva” o en otros números de la suite.

Por otra parte, todo indica que la versión musical no es la grabada en tiempo real sino que ha sido superpuesta. Estas deficiencias obviamente dañan gravemente la resolución artística del trabajo de Mariemma, sobre todo para una comprensión de los enlaces y movimiento de los grupos en escena. De cualquier forma, su incidencia es menor para la perspectiva analítica centrada en segmentos del movimiento coreográfico. El carácter repetitivo de la música y la identificación tan estrecha entre el las evoluciones y la partitura permiten una fácil lectura interna de danza y música.

Ibérica no tiene una trama narrativa con una historia claramente definida pero su hilo conductor viene sugerido por el subtítulo con el que aparece ya en sus primeras representaciones: “de lo arcaico a la actualidad”. Se trata en consecuencia de recrear una historia de la danza en el ámbito de la Península Ibérica desde unos orígenes temporales ambiguos, pero que en cualquier caso se asumen como los más primitivos. Una lectura, más allá del argumento inmediato, puede explicar el significado de la obra como la superación de la rivalidad de dos pueblos enfrentados en un mismo territorio (Cuadro I) a través del proceso civilizador de la cultura, que se manifiesta en la riqueza y diversidad de los pueblos (Cuadro II: suite bailes regionales) y que finalmente tiene como resultado la integración dentro de un proyecto común pero sin perder su identidad (Cuadro II: ballet español).

El primer cuadro, “Vascos y Cántabros”, es el de mayor coherencia narrativa²¹. Ambientado en una cornisa cantábrica imaginaria y apenas sugerida esceno-

gráficamente se ubica, también temporalmente, de manera ambigua. Los orígenes paganos de pueblos primitivos o los ritos de fertilidad, se intuyen en la escena inicial con el culto de las mujeres de la tribu a una sacerdotisa o diosa. Desde este marco se pasa a una escena de lucha entre guerreros. La suite de bailes españoles del siguiente cuadro se cierra con la danza estilizada. Su organización responde a la de una sucesión de números variados cuyo contenido se enfoca desde un historicismo recreado o evolucionismo cultural. El progreso cultural que implica la civilización se sugiere por el aumento en el número de bailarines y por la complicación de figuras y pasos que los bailes van adquiriendo, hasta llegar al final en el que interviene todo el cuerpo del ballet y se producen los desplazamientos más amplios de los grupos en escena.

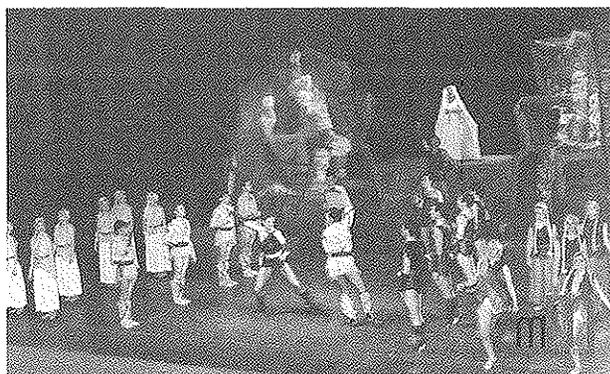


Figura 2. *Ibérica*. Cuadro I. Lucha entre los jefes de las tribus.

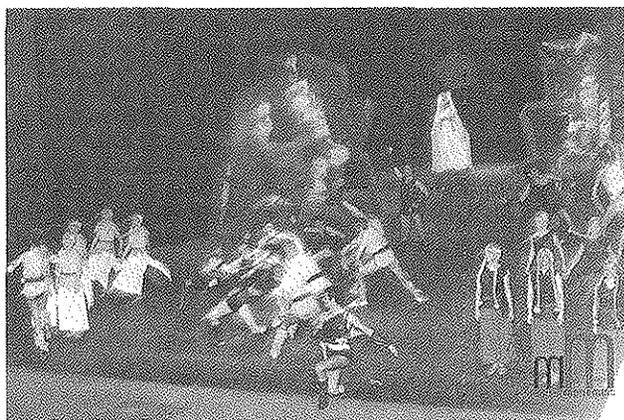


Figura 3. *Ibérica*. Cuadro I. Lucha de las tribus.

La escenografía es muy esquemática y sencilla, pero eficaz. Contrasta con el rico figurinismo diseñado y elaborado en su mayor parte en el taller de "Maribel y Rupert", que incluía entre los miembros de su equipo a Tomy Benito²². Para el primer cuadro se utilizan unas estructuras de cartón piedra en los laterales de la

escena que sugieren el paisaje montañoso donde se desarrollan los acontecimientos. En el segundo cuadro, no hay elementos naturalistas, dejando prácticamente vacía la caja. Con la excepción fundamental, desde el punto de vista de la resolución visual, de la colocación de cuatro palestras o practicables de distinta altura en el que se colocaran los solistas, parejas o grupos de los distintos números de la suite. Excepcionalmente, en el segundo cuadro se utilizó un telón de fondo con un relieve de un gran toro en las actuaciones que tuvieron lugar en la Piccola Scala de Milán (1967). A pesar del tópico, del acierto de este último elemento deja constancia la documentación gráfica y la gran acogida que tuvo *Ibérica* en Italia.



Figura 4. *Ibérica*. Cuadro II: Ballet hombres. Scala de Milán, 1967.

El figurinismo y ambientación del primer cuadro recuerda al estilismo modernista utilizado a principios de siglo en *La consagración* o en *La siesta del Fauno* por los Ballets Rusos: una túnica blanca para la diosa, cueros y faldas largas en blanco y rojo –diferenciando las tribus– con aperturas laterales y largas trenzas para las mujeres. Borreguillos y cueros para los hombres que se enfrentarán al final de la escena. Un entorno visual que se adecua a la ambientación y a los movimientos lentos, de carácter libre y sin desplazamiento que realizan las doce muchachas, dirigiéndose –sentadas y de pie– hacia la figura vestida de blanco que preside la ceremonia. Lentamente sube el telón y se va descubriendo en la penumbra el lugar milenario, la luz va cambiando de color sugiriendo el anochecer y el momento en que tiene lugar los ritos del plenilunio. El ritmo de la Ezpatadantza sirve para cambiar de escena y da entrada a los dos jefes de las tribus rivales. Los pasos que configuran el salto vasco que hacen los bailarines se incluyen en el ballet dentro del contexto de una secuencia de lucha formada por un gesto de avance con palos que hacen los hombres. Le sigue un *assemblé*, *entrechat* y giro, mientras se mantiene el eje vertical del cuerpo y los brazos pegados en el mismo sentido, para permitir la concentración en el trabajo de piernas. El carácter de estas figuras coreográficas se respeta en su ejecución formal, aunque se descontextualizan por dos vías. En su función, ya que en las ceremonias populares estos movimientos aparecen en bailes que se ubican en los momentos fuertes de los días de fiesta o

pra abrir y cerrar la danza. En su adscripción al género de los intérpretes, ya que en la danza popular se vincula a danzantes masculinos y en el ballet *Ibérica* la ejecutan tanto hombres como mujeres.



Figura 5. *Ibérica*. Cuadro I. Ezpatadantza.

La base rítmica de *Picayos* va cubriendo a la música de la Ezpatadantza, al mismo tiempo que la coreografía se enriquece con 16 bailarines a cuatro (cuatro hombres/mujeres; cuatro hombres/mujeres). En este caso intervienen también bailarines folclóricos, que reproducen los pasos que ya habían utilizado en *La caída del Imperio Romano* y que tienen su modelo en los recogidos por la Sección Femenina. Se enlaza con la *Baila de Ibio* otra vez desde la base rítmica y el cambio de acento, completando el cuerpo de baile con dos bailarines más. En el practicable central se sitúan el tocador de la caracola y el del tambor²³. De nuevo la base rítmica y el cambio de acento hacen de transición para enlazar con el segundo cuadro.

La idea coreográfica para la suite del Cuadro II nace en Mariemma motivada por el interés de diferenciarse del resto de las coreografías hechas sobre la música del *Bolero* (Mariemma 1997: 57). Su objetivo se centra en cambiar de forma de baile cada vez que cambia el color instrumental. Utiliza para ello el recurso a encadenar bailes de una gran parte del territorio nacional, y en menor medida de la tradición histórica culta (escuela bolera) o flamenca.

Algunos de los números de la suite se determinan con el nombre de la región o la ciudad a la que se vinculan, aunque también pueden quedar definidos únicamente por el propio nombre del baile, como ocurre con el *Bolero de Caspe* que representaría a Aragón, y que hemos optado por adoptar en esta última acepción en el cuadro analítico que se presenta en la Tabla 3. La razón no es puramente formal sino por el hecho de la confusión que puede provocar las licencias que se

toma Mariemma, como el hecho de que los trajes con los que se baila el “Bolero de Caspe” sean de la comarca de la Jacetania en el Alto Aragón (Huesca, Ansó/Hecho) y no se correspondan con el baile que se interpreta, perteneciente en origen al Bajo Aragón (Zaragoza, Caspe).

En “Huelva” también idealiza el baile con relación al traje, o al menos la identificación de ambos es más subjetiva, ya que esa indumentaria no se utiliza para bailar, sino que pertenece a la mayordoma de la Virgen llevada por las mujeres de Puebla de Guzmán (Huelva) que se desplazan a caballo y sentadas en sillas de amazona rústicas a la ermita de la Virgen el día de su fiesta. Pero, teniendo en cuenta que Huelva se ha entendido popularmente como la cuna del fandango, tiene sentido la identificación de este baile con la mayordoma o amazona de Huelva. Además, subraya el interés de Mariemma en recurrir a los elementos más desconocidos o menos tipificados dentro del folclore. La consecuencia en escena es la de dotar a lo popular de una nobleza y elegancia de época poco habitual, además de aportar una mayor riqueza visual y gran originalidad al espectáculo.

Muchos de los bailes que componen la suite ya formaban parte de sus conciertos de danza a solo y de recitales de danzas españolas con pequeñas formaciones, como es el caso de las Danzas Charras que aquí aparecen en “Salamanca”, o de la “Lagartera”, la “Sardana” y el propio “Bolero de Caspe”, el cual había presentado junto a la “Jota de Azorín” bajo el título *Aragón*. En cambio otros bailes como el de “Ibiza” se aprendieron para *Ibérica* a través de monitoras de la Sección Femenina que se acercaron al propio estudio de Mariemma para explicar el baile más *típico* de la Isla, como ya habían hecho en otras ocasiones con otros bailes regionales²⁴.

En realidad “Ibiza” es una de las danzas más representativas de la isla que se acompaña con tamboril, flauta y castañuelas. Dentro de contexto tradicional recibe el nombre de *S'a llarga* o *S'a curta*, dependiendo de la mayor o menor velocidad con que se ejecute la música. En *Ibérica*, el baile ibicenco respeta las evoluciones en ocho del dibujo original que forman las mujeres en su desplazamiento continuo a través de pequeños pasos en media punta que crean una sensación de contención, suavidad y recato. A ello contribuye la falda larga que cubre los pies completamente, pero que se eleva ligeramente al ser sostenida en alto, durante todo el baile, por las manos de la mujer. El hombre evoluciona alrededor de ella demostrando su fuerza a través de los saltos y el toque de las castañuelas insulares.

En el imaginario de lo que sería la tradición popular más primitiva, estas danzas ibicencas encontrarían su oposición estilística extrema en el baile nacional que sube a la escena ya desde el siglo XVIII. Nos referimos a los bailes de boleros y boleras cuyo repertorio en el siglo XX recibe el nombre de escuela bolera y que aquí deja constancia en una cuidadísima versión historicista, exigente y delicada en el baile de pareja que aparece bajo el título de “Bolero clásico”.

El nivel de formación de los bailarines a mitad de los años 60 había experimentado una sustancial mejoría en relación a las décadas anteriores y, de cualquier forma, se bailaba mucho más aunque fuera difícil destacar como individualidad. Los obstáculos desde el punto de vista estético para la creación de un ballet español los encontraba Mariemma en el abuso del flamenco, en la comercialización de la vulgaridad y en su identificación del “zapateado con el ruido; con lo que un arte plástico se convierte en acústico”. (*La Vanguardia* 29-IV-1964). Esta crítica encontrará también su hueco en *Ibérica* por vía irónica al incluir el “Typical Spanish” como un modelo de lo que no se debe hacer si se quiere buscar la autenticidad y la creatividad, pero aceptando que indiscutiblemente también el flamenco menos purista y de *tablao* para turistas formaba parte de la cultura popular más extendida en el momento.



Figura 6. *Ibérica*. Cuadro II. *Typical Spanish*. Scala de Milán, 1967.

Todos estos bailes, por el hecho de subir a escena y perder su ubicación en el ámbito esencialmente participativo y comunitario, sufren una transformación y cierto grado de estilización. Los factores que los modifican son variados y en el contexto del ballet español buscado por Mariemma se podrían encontrar: en la propia dinámica de la tradición, que no obedece a cortes estáticos o de foto fija en las formas que implican movimiento; en la hibridación pero también en el factor de uniformidad sobre un amplio repertorio que pueden aportar algunas fuentes documentales o la orientación de sus recopiladores (la Sección Femenina, principalmente); en la adaptación del repertorio a bailarines no profesionales pero que lo ejecutan de manera cuasi-profesional dentro de las agrupaciones con el objetivo de celebrar la fiesta popular pero también de ganar en la competición, como testimonian los concursos de bailes regionales organizados por toda la península desde instancias políticas; en la base técnica que se adquiere por la repetición del repertorio; o en la estética alejada de los tópicos españolistas y volcada a una realización sobria y elegante a la que tienden los bailarines profesionales formados en los repetidos ensayos de la compañía de Mariemma.

Descubrir los elementos cuantitativos y cualitativos del grado de estilización del *baile español* que pasan al *ballet español* exige tomar una perspectiva definida, establecer unos criterios de valor y realizar un análisis coreomusical detallado para cada una de las obras que conforman el catálogo de Mariemma, empresa que excede las posibilidades prácticas de este trabajo. Pero sí puedo adelantar aquí que la identidad del ballet español como categoría cerrada ha de tener su primacía en el fundamento visual resultante, conseguido no únicamente por la utilización de la danza estilizada como la forma más creativa y novedosa (en ese momento) de la danza española, sino por la posibilidad de integrar las otras formas que por su naturaleza han de mantener un vínculo activo con la tradición (bolera, flamenco, regional). Continuidad y renovación son los dos extremos en tensión que se mueven dinámicamente en la propia naturaleza del ballet español.



Figura 7. *Ibérica*. Cuadro II. Sardana (Mari Carmen en primer plano) Scala de Milán, 1967.

La danza estilizada, cuyo origen es en gran parte deudor de Antonia Mercé, tiene en *Ibérica* una clara función de síntesis y su ubicación sirve para subrayar el clímax del ballet tanto a nivel estrictamente coreográfico como musical. Mariemma asume desde este momento el protagonismo como bailarina por razones implícitas a los convencionalismos de escuela, pero además por otros dos factores intrínsecos a esta forma de danza.

En primer lugar, por su propia autocomprensión profesional como continuadora de la tradición impulsada por La Argentina. Una herencia alentada por la crítica nacional e internacional, sobre todo en los primeros años de su carrera (Cavia en prensa, a). En segundo lugar, por el mismo concepto jerárquico que implica la danza estilizada, heredado del academicismo clásico, y en el que la *ballerina* es el equivalente de la *prima donna* operística.

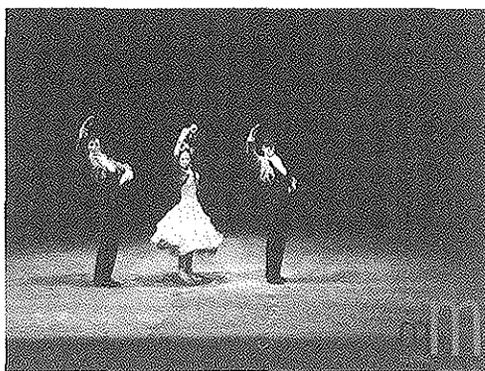


Figura 8. *Ibérica*. Cuadro II. Trío danza estilizada (Mariemma en el centro).
Scala de Milán 1967.

Lo más interesante coreográficamente se produce en términos de estructura coreomusical. Mariemma revela en esta última sección de *Ibérica* su oficio y dotes para el manejo de los grupos en escena, con dominio del dibujo en combinaciones y desplazamientos de solistas y cuerpo de ballet. La tensión expresiva y la eficaz resolución técnica demuestran una capacidad de síntesis a la que se llega como resultado de la complicación: desde la diferencia de pasos y figuras que forman la gran variedad de los dúos, tríos o conjuntos evolucionando en un aparente desorden controlado. Sobre una base de raíz en el flamenco y en la bolera con zapato, se aleja de las raíces del movimiento para integrar en formas más abstractas evoluciones, giros y braceos de carácter popular y académico. La razón de acudir a estas raíces para la estilización coreográfica es reflejo del estricto concepto de danza estilizada basada en la música que tiene la bailarina. Aunque Mariemma no manifiesta verbalmente y en sentido estricto este postulado, se puede deducir de su comportamiento práctico las exigencias y la definición de la danza estilizada. Un concepto resbaladizo para la literatura científica o pseudocientífica que circula dentro de la disciplina. En la práctica, la normativa de Mariemma para estilizar sobre cualquiera de las tres formas de la danza española parte de que la música de carácter nacionalista que se utilice en esa determinada coreografía tome sus fundamentos armónicos, rítmicos o melódicos de las músicas de tradición popular y flamenco que han sido elevadas a la categoría de música artística, ya sea en formato sinfónico o en cualquiera de las combinaciones instrumentales características de la música occidental.

En consecuencia se desprende que, por ejemplo, cuando se crea estilización sobre una base coreográfica de jota popular con música de carácter nacionalista pero no basada rítmica o armónicamente en una jota sino en otras modalidades nacionales, esa danza no será considerada en sentido estricto dentro de la forma de *danza estilizada*. En ese caso estaremos sencillamente en una estilización en el

sentido genérico del concepto –no en su acepción de categoría formal–, y desde el punto de vista del género podremos definirla como una *recreación*, una *fantasía*, o en lo que la literatura no especializada ha venido a llamar el *clásico español*.

En esta última sección Mariemma sí se permite el uso de danza estilizada en su concepción estricta, ya que la música hispanista se basa en un ritmo de bolero que tendría su equivalente directo en el ritmo de la versión sinfónica del bolero de Ravel. En relación a la melodía, la familiaridad con las escalas modales de connotaciones árabes usada por el compositor francés permite la vinculación con el imaginario musical de lo flamenco. Mariemma realiza un largo solo con figuras y mudanzas de raíz bolera al que le sigue un trío acompañada con dos bailarines de estética flamenca o gitana que da paso al cuerpo del ballet, también aprovechando la plasticidad del referente flamenco y de la escuela bolera tanto en sus evoluciones como en el vestuario.

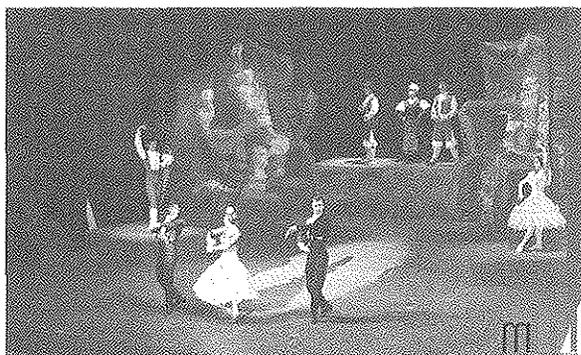


Figura 9. *Ibérica*. Cuadro II. Final: Trío danza estilizada, Bolero clásico, Bolero de Caspe. Scala de Milán. 1967.

Finalmente, Mariemma recoge, en un contexto próximo al *fin de fiesta* de los bailes populares a los más de treinta bailarines que han intervenido en todo el ballet, integrándolos en un todo que no cesa hasta el último acorde de la partitura y en un acabado congelado con figura estática semejante al “bien parado”.



Figura 10. *Ibérica*. Cuadro II. Final del Bolero (Mariemma en el centro). Scala de Milán 1967.

La Tabla 3 la he elaborado con el fin de establecer las vinculaciones de los bailes que Mariemma utiliza en Ibérica en relación con las cuatro formas de la danza española (folclore, bolera, flamenco, estilizada). En esta clasificación he añadido a las categorías estandarizadas para la danza española una quinta columna que recoge la orientación de la tendencia estilística de cada una de las secciones coreografiadas. La justificación se basa en la consideración de que las formas establecidas tradicionalmente para la danza española son necesarias pero insuficientes. La resolución de una obra performativa concreta implica una dinámica que rebasa las categorías estáticas utilizadas convencionalmente para definirla. El criterio que he utilizado para establecer estas tendencias se deriva del construido para la historia de la danza: académico, modernismo, modernidad y vanguardia. En consecuencia, excede y a la vez engloba las formas de la danza española, con la ventaja metodológica de facilitar un marco analítico que pueda servir para introducir de manera natural el propio lenguaje de la danza española en el canon de la historia de la danza occidental.

| Estructura | Secciones | Estilos danza | Formas danza española | Tendencias estilísticas |
|--|------------------|---|-----------------------|-------------------------|
| Cuadro I: "Vascos y Cántabros" (<i>Preludio</i>) | "Plenilunio" | Danza libre | | modernismo |
| | "Ezpatadantza" | Danza teatral | | modernismo |
| | | <i>Baile de Picayos</i> <i>Baila de Ibio</i> | Folclore | /popular popular |
| Estructura | Secciones | Baile español | | |
| Cuadro II: "Suite" (<i>Bolero</i>) | "Ibiza" | <i>La Larga</i> y <i>La Corta</i> | Folclore | popular |
| | "Lagartera" | <i>Jota</i> | | |
| | "Asturias" | <i>Corri-Corri</i> | | |
| | "Huelva" | <i>Fandango</i> | | |
| | "Salamanca" | <i>Jota</i> | | |
| | "Aragón" | <i>Bolero de Caspe</i> | | |
| | "Cataluña" | <i>Sardana</i> | | |
| | "Bolero Clásico" | <i>Bolera</i> | Escuela Bolera | académica |
| | "Flamenco" | <i>Flamenco</i> | Escuela Flamenca | popular |
| | "Solo y Trío" | Estilización | Danza Estilizada | académica |
| | "Flamenco" | <i>Flamenco</i> | Escuela Flamenca | popular /comercial |
| "Ballet" | Estilización | Danza Estilizada | académica | |

Tabla 3. Estructura y estilo en *Ibérica*.

LA MÚSICA COMO BASE PARA LA CREACIÓN COREOGRÁFICA

Con Mariemma, la música se presenta como un elemento clave para la elaboración del concepto coreográfico total. La bailarina confía en el poder emocional de la música para hacer surgir el movimiento y de hecho la considera como el origen de la idea coreográfica:

En mi mente, mientras escucho la música, surgen espontáneamente los temas, las evoluciones de danza en el espacio, el colorido de los trajes, las luces, la situación en el escenario de los elementos dancísticos. Esto, según sea la música dramática, alegre, poética. Sus caracteres, sus matices, los pianísimos, los fuertes, los reguladores... Y todo ello envuelto en las emociones que me procura la música (Mariemma 1997: 50-51).

En el caso de *Ibérica* tanto el ritmo como la línea melódica serán fundamentales. El primero para homogeneizar el núcleo central del ballet a través del ritmo de bolero, integrando la enorme variedad de bailes y sus formas en el Cuadro II. El carácter expresivo de la melodía de fraseo y estética postromántica será sobre todo el elemento determinante para sugerir los movimientos libres de los bailarines, pasos y desplazamiento en el Cuadro I. La amplitud y grandiosidad de la fuerza orquestal de toda la partitura convierte los dos cuadros en un todo, ayudando de manera efectiva a la configuración identitaria de un ballet en clave nacional: el ballet español.

La música de *Ibérica* presenta marcadas connotaciones nacionalistas, adaptándose perfectamente a los ideales de danza estilizada de Mariemma. La coreógrafa recurre al nacionalismo musical de las primeras décadas del siglo XX, tanto en su vertiente regionalista como en la aportada por el exotismo del hispanismo francés, con el objetivo de subrayar la fuerza de la danza española y contribuir a su integración en la creación del ballet español. El hecho de tratarse de un ballet con claro protagonismo de la estilización excluirla en principio la utilización de música de tradición, pero de manera puntual se sirve también de la literalidad de la música de raíz. Esta excepción se produce al cierre del primer cuadro funcionando este segmento como puente musical entre los dos cuadros y las respectivas partituras sinfónicas que definen la música del ballet. El contenido de este segmento se articula en patrones rítmicos, instrumentos y melodías básicas características del norte de España, en concreto de la *Baila de Ibio* y de la danza de *Picayos* de Cantabria. Como se ha visto más arriba, Mariemma conocía de primera mano este repertorio y lo había utilizado como base de la coreografía que un año antes había realizado para la producción cinematográfica de *La caída del Imperio Romano*.

En la Tabla 4 muestro la organización completa del ballet desde el punto de vista musical. El desglose temporal lo he realizado teniendo en cuenta dos fuentes sonoras diferentes. Para “Plenilunio” y “Ezpatadantza” (Cuadro I) he utilizado la

grabación sonora original utilizada por el Ballet de España, cuando no era acompañado por la orquesta en vivo. Los arreglos y la dirección de la orquesta son del maestro Enrique Luzuriaga²⁵. La versión de Luzuriaga respeta en líneas generales la partitura de Guridi, pero subraya con más fuerza la articulación métrica, a diferencia de otras versiones de edición comercial. La duración del segmento con música de tradición (*Picayos* y la *Baila de Ibio*) se ha calculado de manera aproximada, teniendo en cuenta su simplicidad rítmica, sencillez de pasos, y función dramática. Para establecer las relaciones entre música y movimiento en el Cuadro II se ha utilizado el documento visual de *Bolero en Aranjuez* (RTVE, 1976). La película incluye antes del ballet dos escenas rodadas en los salones del Palacio, en las que se va mostrando a los componentes de la compañía en traje de ensayo en una sesión de calentamiento. En la última de estas escenas aparece Mariemma de pie y mirando a cámara. Desde allí se enlaza directamente con los exteriores del Palacio de Aranjuez y el inicio de la suite, que se abre con la escena de Ibiza. En consecuencia en la filmación el *Bolero* da comienzo en el minuto 1,15 (0,00= 1,15).

| ESTRUCTURA | MÚSICA | COREOGRAFÍA | TIEMPO |
|-----------------------|--|-------------|---------------|
| <i>Cuadro I</i> | <i>Amaya</i> (Guridi, 1920): | “Preludio” | |
| | –“Plenilunio” (Acto I, escena IV) | | 0,0 |
| | –“Ezpatadanza” (Acto II escena IV) | | 6,40 |
| | Folklore: | | |
| | –“Picayos” (Cantabria) –“Baila de Ibio” (Cantabria) | | 9,41 10,35 |
| <i>Cuadro II</i> | <i>Bolero</i> (Ravel, 1928) | “Bolero” | 12,32 |
| | | | 14,41 |
| <i>Duración total</i> | | | 26,73 |

Tabla 4. Partitura musical de *Ibérica*.

De cualquier forma, el grueso del ballet se apoya en música sinfónica de carácter nacionalista. A principio de los años 60 algunos críticos y músicos eran conscientes de que la universalización de la música española había pagado el precio de ser absorbida por la fuerza del andalucismo, cuando no por el tópico gitano de lo flamenco. La labor crítica de compositores como Montsalvage aludía a esa falta de valoración que sufrían obras que sin nacer de las “cadencias meridionales”, tenían el mismo marchamo de raíz ibérica que pudiera pretender la andaluza. Este era por ejemplo el caso de Guridi (1886-1961), cuyo reconocimiento en el panorama de la época se había resentido de este prejuicio²⁶. En consecuencia, no parece gratuito que Mariemma pensará precisamente en Guridi para *Ibérica*. La

superación de la identificación entre nacionalismo musical y andalucismo todavía buscaba a mitad de siglo un correctivo en la música por la vía regionalista. *Ibérica* nos revela que lo mismo ocurría en la danza. En la música se buscaba la compensación al nacionalismo andalucista por vía cuantitativa: añadiendo al monocolor nacional de irisaciones exóticas otros colores ritmos y melodías musicales del resto de las regiones sin penalizar por ello la fuerza del nacionalismo meridional. En la danza ocurría algo parecido, pero sin perder la plasticidad del toro, los trajes de volantes y los requiebros del movimiento. De hecho, la primera parte del ballet se coreografía sobre dos de los interludios orquestales más conocidos del drama lírico de Jesús Guridi, *Amaya*, uno de los productos más logrados del siglo XX y en sintonía con la continuidad aspiracional y secular de la creación de una ópera nacional en lengua vernácula. La bailarina conocía bien la música de Guridi, y de hecho había coreografiado previamente y con éxito sus *Diez melodías vascas*:

“Cuando decidí realizar las bellas Diez Melodías Vascas de Jesús Guridi, hablé con él para saber si le parecía bien. Me preguntó: Mariemma, ¿pero mis Melodías Vascas se puede bailar?” “¡Naturalmente!, contesté. ‘todo se puede bailar!’” (Mariemma 1997: 51).

La utilización de la música de Guridi asegura ya una base melódica con raíces en el canto popular vasco, así como el uso de metros cambiantes tan característicos de esa región del norte de España. La partitura revela melodías y transformaciones temáticas al estilo wagneriano con una sonoridad familiar a la del grupo de Los Cinco y una orquestación muy lograda.

La trama de la ópera, basada en la novela histórica de Navarro Villoslada *Amaya o los vascos en el siglo VIII*, evidencia ciertos vínculos con el planteamiento narrativo de *Ibérica*. Lo que permite aventurar la hipótesis de que Mariemma asistiera en 1962 a las reposiciones de la ópera con motivo de la reciente muerte de Guridi²⁷. En cualquier caso, las coincidencias temáticas entre el primer acto de la ópera y el preludio del ballet apuntan a que Mariemma conocía la ópera.

La bailarina selecciona dos de los episodios sinfónicos más conocidos por las orquestas españolas del momento “Plenilunio” y “Ezpatadantza”, que servirán para crear la ambientación atemporal y estática que exige la introducción de *Ibérica*²⁸. Las dos secciones son amplias y se respeta su duración para el ballet, aunque no su ubicación. Lógicamente, se dota a los episodios de una continuidad sinfónica que no tienen en la ópera. En concreto, la escena del “Plenilunio” se sitúa al final del Acto 1 (escena del ritual del plenilunio) y consta de 418 compases. La “Ezpatadantza” aparece al final del Acto 2 (escena IV) y tiene 196 compases.

La música transmite un carácter estático y al mismo tiempo una tensión interna que se consigue con un tempo lento, el carácter modal de los temas y las repeticiones con cambio de color armónico y tímbrico. La atmósfera de quietud y

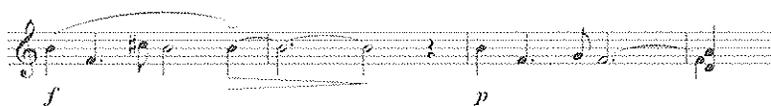
dignidad envuelve los tres temas melódicos que sirven a los movimientos libres y de carácter ritual de la coreografía.

El primer tema, en sol sostenido menor, con referencias literales a la canción popular vasca *Argizagi ederra*²⁹, pero aquí estilizada instrumentalmente por el clarinete sobre el trémolo de los violines. Compases musicales que Mariemma utiliza para visualizar claramente a la sacerdotisa que está subida en la roca mientras las bailarinas se agrupan a sus pies (tema del plenilunio).

El segundo tema (de los paganos) aparece tras un cambio de color armónico y de metro (6/4) en un breve segmento que actúa como prólogo a las danzas rituales que las bailarinas desarrollarán en el tercer tema. En éste predomina el carácter rítmico, envuelto en el color de clarinetes, fagot y trompas (tema del fuego).



Ejemplo 1: Tema del plenilunio (c. 1-6).



Ejemplo 2: Tema de los paganos (c. 58-60).



Ejemplo 3: Tema del fuego (c. 67-68).

La “Ezpatadantza” introduce el tamboril y el *txistu* con un aumento de la dinámica y del *tempo* que cambia el clima de la escena; añade bailarines al conjunto y da el protagonismo a la simetría del grupo, formado tanto por hombres como mujeres. Guridí respeta el tema popular recogido en el *Cancionero Popular Vasco* por Resurrección de Azkue. Con el mismo criterio, Mariemma respeta la rigidez del módulo rítmico melódico con la uniformidad que proyectan los pasos característicos de la ezpatadantza popular. Melódicamente el tema se repite insistentemente y sin modificaciones. El interés deviene del ritmo alternativo 6/8 y 3/4 que envuelve esa melodía. La estilización que el nacionalismo aporta a esta música tradicional busca un aumento de la intensidad y de la tensión que se consigue por dos vías: en el plano armónico a través de la modulación y en el tímbrico enriqueciendo el color tradicional del dúo *txistu*-tamboril con el orquestal. Mariemma se aprovecha de ese aumento en las texturas y dinámicas para mover los grupos en escena y crear geometrías más espectaculares.



Ejemplo 4: Inicio de la "Ezpatadantza" (c. 148-156).

También dentro de un clima de connotaciones españolas Mariemma elige la música para el Cuadro II. Es conocida la amplia deuda de Ravel (1875-1937) con la música de tradición popular, contribuyendo al enriquecimiento de su estilo compositivo y sirviendo de estímulo para la modernización de la música de su tiempo. El *Bolero* (1928) es uno de los ejemplos más popularizados y efectistas de ese recurso a la tradición, imaginada ahora en clave hispana. Mariemma ya había trabajado con música de Ravel en el paso a dos de *Clásica y Gitana*. En concreto, la partitura de *La alborada del gracioso* (1905) le sirvió a la bailarina como idea para enfrentar el estilo académico del ballet con el del flamenco³⁰.

En realidad, la música del Bolero de Ravel revela que estamos ante un simple ritmo de bolero repetido en *ostinato* sobre el que se traza una sencilla melodía de referencias exóticas. Concebida originalmente para la danza y en concreto para la bailarina Ida Rubinstein, se convertirá en el soporte musical para la sección más larga del ballet de Mariemma. La partitura del *Bolero* es *a priori* más sencilla y fácil de coreografías que cualquiera de las otras partituras del hispanismo raveliano que pudiera haber elegido la bailarina. Pero su monotonía explícita entraña también riesgos que han de ser solventados con imaginación. La música había sido coreografiada numerosas veces, siendo en la primera mitad del siglo XX la producción de Leyritz y Lifar (1941) una de las más reconocidas. Pero la versión que creó el mayor impacto, ya en la segunda mitad del siglo XX, fue la de Maurice Béjart (1961).

Mariemma conoció y alabó la producción del coreógrafo belga al poco de su estreno, por lo que no es extraño que lo tomara como referente inmediato un par de años después, pero dando la vuelta al argumento planteado por el coreógrafo³¹. El elemento que diferencia sustancialmente el planteamiento de Mariemma del de Béjart se basa en que Mariemma utiliza cada una de las repeticiones del tema musical como medio para introducir una nueva célula con entidad propia, ya sea un nuevo baile o una distinta forma de danza española.

En Béjart la música también es un elemento radical convirtiendo las evoluciones del bailarín solista en una plasmación física de la partitura. Con Béjart, los movimientos se organizan en secuencias que coinciden con las frases musicales pero se centran sobre todo en el cuerpo del bailarín solista que sigue el impulso de la música: los pies marcan el acompañamiento, los brazos y el torso dibujan la línea melódica, y las transiciones de los temas musicales repiten el mismo motivo coreográfico. En ambas propuestas el incremento de la tensión dinámica de la música se acompaña por la coreografía, pero en Béjart esta relación es estructural al irse incrementando el número de bailarines en relación con el aumento de instrumentos de la orquesta. Mariemma no atiende de manera lineal a esta progresión de densidad textural, pero juega también con este paralelismo al utilizar el color orquestal de la partitura como el elemento que creativamente le permite justificar la amalgama de contenidos y el muestrario de danza española que exhibe el ballet.

Para facilitar un análisis más exhaustivo de la relación coreomusical del segundo cuadro de *Ibérica* se ha elaborado la Tabla 5. Aquí presento la estructura temática, los elementos de la dinámica y la textura musical en su relación con las formas de la danza española.

| Música: <i>Bolero</i> , Ravel | | | Coreografía: "Cuadro II" | Tiempo |
|-------------------------------|----|---|-------------------------------|-----------|
| Tema | D. | Textura/Textura/Timbre | Estructura | 0,0= 1,15 |
| | | | 1) Folclore | |
| r1 | pp | viola, violonchelos <i>pizz.</i> , caja orquestal 1 | "Ibiza" (trío): -mujer 1 | 1,15 |
| A | pp | flauta 1 | -mujer 2/mujer 1 | 1,25 |
| r2 | pp | flauta 2 | -trío: hombre (castañuelas) | 2,09 |
| A | p | clarinete | -trío | 2,14 |
| r3 | p | arpa (armónicos), flauta 1 | transición | 2,58 |
| B | p | fagot 1 | "Lagartera" (pareja) | 3,01 |
| r4 | mp | arpa (naturales), flauta 2 | transición | 3,45 |
| B | p | clarinete en mi bemol (requinto) | "Asturias" (6) | 3,48 |
| r5 | p | violines 2 <i>pizz.</i> y contrabajo, fagotes (<i>mp</i>) | transición | 4,32 |
| A | mp | oboe de amor | "Huelva": solo | 4,34 |
| r6 | p | violín 1 <i>pizz.</i> , trompa 1 | transición | 5,20 |
| A | mp | trompeta 1 (sordina), flauta 1 (8va) (<i>pp</i>) | "Salamanca" (trío/ 2 parejas) | 5,25 |
| r7 | mp | flautas, trompeta 2, violines 2 <i>pizz.</i> | transición | 6,05 |
| B | mp | saxofón tenor <i>expressivo, vibrato</i> | "Aragón" (2 parejas) | 6,11 |
| r8 | mp | trompeta 1, oboe, corno inglés, violín 1 <i>pizz.</i> | | 6,52 |
| B | mp | saxofón soprano | | 6,57 |
| r9 | mf | flauta 1, clarinete bajo, fagots, trompa 2, arpa | transición | 7,37 |
| A | mf | flautín 1, flautín 2, trompa 1 y celesta | "Cataluña" (10) | 7,42 |
| r10 | mf | 3 trompetas, trompa y cuerdas arpegios | -pareja 1/ pareja 2 | 8,24 |

| | | | | |
|-----|-----|---|----------------------------------|-------|
| A | mf | oboes, como inglés y clarinetes, oboe de amor | -pareja 1 y pareja 2 | 8,28 |
| r11 | mf | flautas, contrabajo, clarinetes, trompa 2 | transición | 9,10 |
| | | | 2) Escuela Bolera | |
| B | mf | trombón 1 (registro sobreagudo) | "Bolero clásico" (pareja) | 9,14 |
| r12 | f | trompeta 1, trompa 4, <i>tutti</i> de cuerdas | transición | 9,57 |
| | | | 3) Flamenco | |
| B | f | madera (juego de terceras y quintas) | "Flamenco" (pareja) | 10,01 |
| r13 | f | fagots, contrabajo, trompas y timbales | transición | 10,43 |
| | | | 4) Estilizada | |
| A | | flautín, flautas, oboes, clarinetes, violines 1 | -solo: Mariemma | 10,48 |
| r14 | | | -trío: Mariemma/dos bailarines | 11,30 |
| A | | viento madera, violines (combinación 3ª y 5ª) | -trío | 11,35 |
| r15 | | | -trío (zapateado) | 12,16 |
| B | | maderas, violines, trompeta 1 (acorde 8vas) | -trío | 12,20 |
| r16 | f | | transición | 13,03 |
| | | | Flamenco "turístico" | |
| B | f | maderas, violines 1 y 2, trombón (3ª y 5ª) | "Typical Spanish" | 13,06 |
| | | | Estilizada: "Ballet Final" | |
| r17 | ff | maderas agudas, acordes, caja 2, <i>tutti</i> orquestal | -Mariemma trío, ballet hombres | 13,49 |
| A | ff | flautín, flautas, saxofones, trompetas, violines | Idem. | 13,54 |
| r18 | ff | | -ballet (6 bailarines) | 14,36 |
| B | ff | flautín, flautas, saxofones, trompetas, trb., vlms | -ballet (entran seis bailarinas) | 14,40 |
| [A] | ff | modulación a Mi M 8 c./retorno al tema A | -Todos los bailarines (33) | 15,15 |
| r19 | fff | bombo, platillos, tam-tam, <i>glissando</i> trombones | -Idem. | 15,42 |
| | fff | acorde masivo disonante y apoteosis final | -Idem. | 15,53 |
| | | acorde final | -cierre | 15,55 |

Tabla 5. Plantilla base para el análisis coreomusical.

En la música del *Bolero* de Ravel escuchamos tres niveles: la base rítmica, la línea melódica y el acompañamiento. De los elementos musicales que se implican intrínsecamente en el gesto cinético es el ritmo el elemento unificador. La base rítmica consta de dos compases en un $\frac{3}{4}$ que combina corcheas y semicorcheas repetidas de manera constante a lo largo de toda la obra, interpretada por la caja orquestal y alternativamente por distintos instrumentos de la plantilla orquestal.



Ejemplo 5: Base rítmica.

La línea melódica siempre repite el mismo contenido temático, dividido en dos frases (A y B) separadas por un *ritornello* (r) que se escucha despojado de la melodía. Éste se repite ocho veces y actúa como enlace a las entradas de los temas:



Ejemplo 6: Tema A (8 c.).



Ejemplo 7: Tema B (9 c.).

La relación temática establecida entre “A”, “B” y el *ritornello* es fundamental para la composición coreográfica, ya que el ballet basa en su alternancia la variedad de las distintas secciones. Las transiciones coreográficas se corresponden musicalmente con los dos compases del *ritornello*, que en escena se resuelven con el desplazamiento de la iluminación al practicable o palestra de la sección coreográfica correspondiente.

En cambio, en la filmación del *Bolero en Aranjuez* se aprovechan las transiciones para planos generales, mostrando localizaciones exteriores, salones, jardines y otras dependencias del Real Sitio de Aranjuez. Una forma de subrayar el patrimonio nacional desde instancias estatales al facilitar la subliminal relación entre las distintas formas de la danza española y la nobleza de sus raíces y orígenes históricos.

La forma musical puede entenderse desde el parámetro de la dinámica como un *crescendo* basado en la continua y obsesiva repetición del tema, que va progresivamente incrementando la tensión a través del trabajo sobre la densidad textural con aumento progresivo en el número de instrumentos y en el volumen sonoro. El

volumen del gesto musical coincide con la ampliación del gesto coreográfico en momentos fundamentales del ballet, como ocurre eficazmente en la séptima aparición de la frase “A” y el solo de Mariemma que da inicio a la danza estilizada.

El aumento en la instrumentación cumple ese mismo objetivo. Otras correspondencias extrínsecas a la coreografía y la música ayudan a subrayar el inicio del clímax. De hecho, en la versión filmada se subraya esta primera aparición de la bailarina a través del entorno visual. Sus evoluciones se desarrollan en el rellano superior de la escalera interior del Palacio.

Por otra parte, el vestido de Mariemma –en fucsia con cuerpo ajustado y volantes de cadera baja, y pequeño bolero en organza negra– responde también a esa misma estilización de la danza. La tensión generada sólo se resuelve de manera estricta en el compás final, con más de treinta bailarines en el patio de armas. La tensión se avanza ya en los compases precedentes, con la dinámica del triple *forte* que coincide con los solistas y con todo el cuerpo del ballet en escena, mezclando la estilización con el folklore, la bolera, el flamenco y la estilizada en una hibridación espectacular que se cierra con el acorde masivo del final.

OBSERVACIONES FINALES

El pensamiento estético implícito en la creación del concepto de ballet español en Mariemma participa de elementos familiares a los del idealismo de la filosofía perenne. Por otra parte, no muy lejano a posiciones que se elaboran en el ámbito de la cultura o de las ideas sobre términos como nacionalismo, regionalismo o identidad nacional. Mariemma establece en Antonia Mercé el punto de partida para que el baile español comience a convertirse en ballet, y desde entonces entiende que ese proyecto continúa buscando caminos, tanto estéticamente, desde la dimensión pragmática de la actividad empresarial que implica todo colectivo artístico.

En el plano teórico Mariemma admite que se puede hacer ballet partiendo de cualquier baile popular de una región española, o del baile teatral español de tradición histórica, lo que sin duda crea inestabilidad y genera consecuencias. En la práctica, el ballet español estará siempre en tensión entre la continuidad y la renovación. Cada nueva obra debe generar constantemente actualizaciones en el presente de lo que fue pasado, con el fin de que lo esencial se revele original y con rotundidad.

La identidad de la danza española radica principalmente en la identificación con sus resultados visuales: la inmediata y fundamental creación de imagen en movimiento. Pero se puede ir más allá al plantear su integridad o coherencia en términos del “para qué”. Es decir, preguntándonos la función para la que el ballet español es “necesario”. Sociológicamente, en los años 60 las cuestiones abiertas por *Ibérica* y que intervienen en la dinámica para la creación del ballet español

se pueden presentar en una serie de postulados que requieren ser probados y contrastados en cada obra creativa que se aborde, así como en su contexto. Entre ellos, podrían citarse las siguientes: alimentar los sentimientos de exaltación patriótica; contribuir a la unidad nacional; colocar la cultura española en igualdad de condiciones a los países desarrollados; crear lazos de comunidad entre distintas regiones o perfiles sociológicos y de nivel económico diferenciado; contribuir al entretenimiento, al ocio, a la fiesta y a neutralizar las condiciones menos favorables del vivir cotidiano; y finalmente, conferir un perfil profesional a un colectivo artístico. Estéticamente, esa identidad del ballet español se moverá en la tensión implícita en su naturaleza: entre el crecimiento y la depuración. El crecimiento de nuevas ideas coreográficas tendrá mayor protagonismo en la danza estilizada del momento. La depuración estará más relacionada con las formas vinculadas a la tradición, como el folklore, la bolera y el flamenco.

La naturaleza del ballet español descansa más en la música que en la danza. Porque sólo con la condición de que haya música sinfónica, nacionalista o de carácter hispano, ya hay posibilidades de crear ballet español. Si no hay este tipo de música, lo que eran bailes regionales o bolera se reduce a una reproducción autorreferencial en donde no pasa nada que no supiéramos antes. Si la creación de evoluciones y pasos de danza estilizada la desvinculamos de contexto musical nacionalista, atrofiamos la estilización con el riesgo de convertir la gramática del movimiento en un cliché estetizado de referencias plásticas flamencas y boleras, principalmente. Si la creación de esas mismas evoluciones estilizadas del movimiento, que tienen su base en la raíz de los bailes españoles y el flamenco, la contextualizamos con música de carácter nacionalista cuyos referentes armónicos, rítmicos o melódicos no se corresponden con sus equivalentes en el baile de raíz que estructuran a esa determinada danza estilizada, nos encontramos con una danza estilizada impura o con una simple fantasía. Es decir, con una versión de la forma que se ha venido a denominar clásico español, pero no con el concepto que implica "danza estilizada" como la cuarta forma determinante de la danza española. Lo decisivo es, por tanto, la primacía de la música y el establecer en función de ella su correspondencia con la danza. Esta relación se basará en definir las raíces de tradición dentro de los parámetros musicales y su correspondencia con los parámetros coreográficos que conforman el vocabulario de la danza estilizada.

Por otra parte la unificación de todas las formas de la danza española dentro del ballet descansará nuevamente en la fuerza de la música. En este caso, al ser admitida la música nacionalista como elemento canónico de la música occidental, el género sinfónico traspassa esa categoría de "universalidad" al ballet español. Por el contrario, si el baile español está acompañado por la música de tradición, la danza se queda circunscrita exclusivamente a la categoría comunitaria. Algo que Mariemma evitó al unificar con la música sinfónica de Guridi y Ravel la amalgama de lo regional, lo flamenco, lo bolero y lo estilizado para crear su concepto de ballet español.

REFERENCIAS CITADAS

CAVIA NAYA, Victoria (2009a) "Mariemma y la danza española: baile y concierto de danzas durante la posguerra (1940-45)". En *CID-UNESCO, World Congress on Dance Research*, Málaga: UNESCO.

— (2009b) "Baile y Cine: Mariemma en la *Bolera de la danseuse espagnole* (1943)". *Imafronte* 20, pp 22-42. Murcia: Universidad de Murcia.

LERALTA, Javier (2002) *Madrid: cuentos, leyendas y anécdotas*. Madrid: Sílex Ediciones.

MARIEEMMA (1997) *Mis caminos a través de la danza. Tratado de Danza española*. Madrid: Fundación Autor.

RÉMY, Tristan (1964) *George Wague: le mime de la belle époque*. París: G. Girard.

REQUEJO ANSÓ, Alberto (2003) *A Study of Jesús Guridi's Lyric Drama Amaya (1910-1920)*. Dissertation Presented to the Graduate School of the University of Texas at Austin.

SAUTU, José de (1929), "Amaya, análisis musical y guía temática". *Hermes, Revista del País Vasco*, año IV, n- LX, junio de 1920. Citado por Jesús María Arozamena (1997) en *Jesús Guridi: inventario de su vida de su música*, p. 395, Editora Nacional.

NOTAS

¹ Victoria Cavia Naya es doctora en musicología y profesora de la Sección Departamental de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid. Este estudio forma parte de los trabajos desarrollados dentro del proyecto de investigación dirigido por la autora bajo el título *Configuración del concepto de danza española desde Castilla y León* (Ref. VA007B08), concedido por la Junta de Castilla y León/Universidad Valladolid (2008-2009).

² Algunos datos sugieren que la contratación de los servicios de la bailarina se hizo a través de la vía política, como por otra parte ocurrió –a otros niveles– con el resto de los especialistas que intervinieron en la película. Esto parece lógico si tenemos en cuenta el intervencionismo estatal del momento y situamos el desembarco de los estudios de la Motion Picture en España dentro de este contexto. Esta circunstancia explicaría algunos hechos aparentemente sorprendentes. Por ejemplo, que no aparezca el nombre de Mariemma o de su equipo en los títulos de crédito, quizás porque los estudios consideraron esta colaboración como parte del resto de cláusulas del contrato y no como una elección artística dentro del sistema de mercado. Por otra parte, explicaría también que los intermediarios entre la compañía y la productora fueran funcionarios destacados. Por ejemplo, Mari Carmen Luzuriaga cuenta cómo, además de recibir una sustanciosa retribuciones (más de 100.000 pts. por su trabajo de supervisión), tenía cada mañana a la puerta de sus casa un coche oficial con el chofer y Víctor de la Serna, el cual la

acompañaba al set y facilitaba la comunicación con el equipo de rodaje (Entrevista con Carmen Luzuriaga, Santander, 13-II-09).

⁵ Mariemma tenía un viaje en las fechas del rodaje y por ello Mari Carmen se ocupó de la supervisión. Mari Carmen Luzuriaga (1947), sobrina de Enrique Luzuriaga, fue estrecha colaboradora de Mariemma durante la década de los años 60 y 70, continuando su relación profesional de manera puntual en la década de los 80 y 90. Además de emplearse a fondo y con continuidad en la formación de los bailarines que pasaron por el estudio de Mariemma, fue una de las primeras figuras en las coreografías del el Ballet de España tras su debut con la compañía de Mariemma en el María Guerrero (1962). En los años 80 estableció su propia escuela en Santander.

⁶ Todas las fotografías que se incluyen en este artículo han sido cedidas por el Museo Mariemma de Iscar para uso exclusivo de la autora en este artículo.

⁷ La *Baila de Ibio* se localiza en Cabezón de la Sal (Santander) y la leyenda construida en torno a su origen permite la justificar las evoluciones coreográficas y los episodios guerreros en los que los autóctonos defendían las codiciadas Salinas amenazadas por las tribus vecinas, armándose con sus lanzas tras ser avisados por el toque de la caracola.

⁸ La caracterización de los bailarines les obligaba a ser teñidos de rubio completamente y a vestirse con pieles. Por el calor, las largas horas de rodaje e incomodidades propias de la producción algunos se rebelaban y otros en cambio añadían beneficios económicos por el riesgo físico al que se sometían voluntariamente, actuando en aquellas escenas bélicas en donde se simulaba su muerte por lanza (Entrevista con Mari Carmen Luzuriaga, Santander, 12-VI-09).

⁹ Como referente coreográfico para los bailes populares adoptados por Mariemma he utilizado principalmente, tanto aquí como para el resto de los bailes regionales, los trabajos que la Sección Femenina del Movimiento Nacional llevó a cabo tanto con fines culturales como con fines políticos. Con este fin se pueden consultar las grabaciones realizadas entre 1956 y 1976 que se conservan en la Filmoteca de España. Un acceso de estas danzas puede también hacerse a través del Archivo General de la Administración del Ministerio de Cultura (<http://www.onlineflvplayer.com/player.swf>).

¹⁰ Mari Carmen Luzuriaga estaba lesionada y no pudo bailar, pero además de la supervisión de todo el grupo, colaboró puntualmente con la música de la *Baila de Ibio* acompañando a los músicos: al percusionista de la orquesta nacional que tocaba el tambor y al que emitía los sonidos con la caracola. Escondidos todos en la choza que se incendia tras la llegada de los romanos estuvieron a punto de ser arrollados por las bombonas de butano que explotaron por necesidades del guión (Entrevista con Mari Carmen Luzuriaga, Santander, 15-II-2009).

¹¹ Esa incondicionalidad y atracción que ejercían entre los que la rodeaban los proyectos en que Mariemma se embarcaba queda de manifiesto por ejemplo en Mari Carmen Luzuriaga, que nunca recibió un salario por su trabajo, ni por la labor en el estudio de danza ni por las actuaciones en escena. De cualquier forma, como contrapartida, Mari carmen tuvo sus gastos cubiertos dentro de la economía familiar de la propia Mariemma. También la encargada de la realización del vestuario, Tomy Benito, estuvo desde 1964 a 1974 bajo este régimen paternalista. En líneas generales, la situación social de la España

del momento unida a la responsabilidad y conocimiento de las dificultades económicas en que se fraguaban estas iniciativas hace comprensible la situación. La fuerte dimensión vocacional de sus colaboradores y la mirada hacia una Mariemma desprendida en lo material y siempre implicada en la búsqueda de contratos y subvenciones, ha neutralizado cualquier asomo de reivindicación personal (Entrevista con Mari Carmen Luzuriaga, Santander, 12-II-2009; Entrevista con Tomy Benito, Madrid, 17-VI-2009).

¹⁰ Muchos de los bailarines más importantes que ha tenido la escena española de la segunda mitad del siglo XX pasaron por el Ballet de España. Además de las habituales como Mari Carmen Luzuriaga destacaron figuras como Silvia Noguera, Eva Granados, Ángela Lorea, Salvador de Castro, Conchita del Mar, José Luis Granero, Enrique Burgos, Isidro Herrero, José Luis Ponce, Enrique Novo, José Luis Moreno, Mariví Reinhardt o Antonia Martínez. Mariemma contó también con Juanjo Linares o Antonio Gades. Con este último durante el periodo que trabajó en la compañía de Pilar López. Pilar se lo cedió a Mariemma para actuar en diez recitales en los Campos Elíseos de París (*La Vanguardia* 30-I-1963). Por otra parte aparecen anunciados como primeros bailarines clásicos Rosa Naranjos y Goyo Montero, en concreto en la temporada de 1967 y dentro del programa de los Festivales de España. Otro primer bailarín será Alain Baldini, que llega a España en 1970 con Mariemma desde la ópera de París pero que al poco tiempo se independizará creando su propio Ballet Clásico.

¹¹ Baste como ejemplo señalar que en la gira oficial que lleva a su pequeño grupo de bailarines a la feria de Zúrich en la primavera de 1961 actuaron en dieciséis ciudades europeas en un periodo de dieciocho días (Programas, Archivo MCL–Mari Carmen Luzuriaga). También en ese mismo año la misma formación bailará en la semana española en Bogotá, dentro de los actos de la Primera Feria Exposición Internacional organizada en Colombia y en la que España ocupó con sus pabellones más de 8.000 metros de superficie. Esta actuación de Bogotá se enmarca en la gira de tres meses que llevó al grupo por América del Sur y Centro América. La formación la componían: la propia Mariemma, Paco de Ronda –como primer bailarín– y Conchita Fernández, con Enrique Luzuriaga al piano y Ricardo Modrego a la guitarra (*La Vanguardia* 15-VI-1961).

¹² Uno de estos recitales de danzas en la temporada de 1962 tuvo lugar en el Teatro Griego de Barcelona y contó con Martín Vargas, Miguel Navarro, Paco Romero, Mariana Arenas, Benito Albéniz, Silvia Noguera, Mari Carmen. Contó además con la colaboración de Pedro Azorín, Rosa Sevilla y Julio Príncipe. En la música el guitarrista Paco Izquierdo y el cantautor Andrés Escudero. Todos bajo la dirección musical de Enrique Luzuriaga que además dirigió la orquesta. Además contaron con la mezzo soprano Luisa Velasco y el pianista Rafael Urdapilleta (*La Vanguardia* 23-VIII-1962).

¹³ “Lo que importa es destacar la contribución de Mariemma que, en la danza nacional es un verdadero lujo de España” (*La Vanguardia* 22-V-1962).

¹⁴ En danza española se examinaron Emma Maleras Gobern y Enrique de Lara Fons. En ballet Juan Tena Aran, Olga Paliakoff Llopis, Pilar Llorens Souto, Mercedes Mor Corbella, Carmen Mecho y Cavillera y Marina Lie Gouberina (*La Vanguardia* 2-X-1968).

¹⁵ Además de Mariemma, entre las primeras figuras del ballet están Silvia Noguera, Eva Granados, Ángela Lorea, Conchita del Mar, Salvador de Castro, Enrique Burgos,

Isidro Herrero y Mari Carmen. La dirección musical corrió, como era habitual, a cargo de Enrique Luzuriaga (*La Vanguardia* 30-IV-1964).

¹⁶ Además de actuar durante el verano del 64 en los diversos Festivales de España, toda la compañía –compuesta por 45 personas y acompañada por la Orquesta Filarmónica de Madrid– realizó una gira por diversas ciudades alemanas en una edición especial de los mismos Festivales (Programas, Archivo MCL).

¹⁷ “Mariemma es incontestablemente la mejor coreógrafa española si, a las exigencias arquitectónicas, decorativas y musicales de la palabra “coreógrafo” asociamos el arte de traducir una idea o un sentimiento con la ayuda de la geometría móvil y el dinamismo de un ballet” (*Destino*, Sebastián Gasch, 16-V-1964).

¹⁸ De la entrevista que la bailarina concedió a un periódico con motivo del estreno de *Ibérica* se puede deducir la necesidad de conservación y renovación que implica el ballet español, en una tensión constante entre crecimiento y depuración: “Hoy los bailes vascos son más ricos que antiguamente. La jota fue renovada por Azorín, y las sevillanas ya no es baile de academia, sino flamenco, con interpretación personal de cada uno” (*La Vanguardia* 29-IV-1964).

¹⁹ Con respecto al Cuadro I, no existe grabación. Por tanto, la reconstrucción se ha hecho con el recurso a los informantes, la música, y la documentación gráfica. Además, he contado con la información que de manera directa recibí de Mariemma al colaborar con ella en la organización del Coloquio Internacional “La Danza y lo Sagrado”, dónde además pude asistir a la reposición del ballet completo de *Ibérica* en el Teatro Calderón (Valladolid, 1992). Pero, fundamentalmente, la persona que ha aportado la información sustancial para este trabajo ha sido Mari Carmen Luzuriaga (1947). Formó parte del elenco principal en el estreno de *Ibérica* y en sus sucesivas repeticiones hasta los años 80. En la grabación del *Bolero en Aranjuez*, de Televisión Española aparece en “Lagarteranos”, en “Typical Spanish” y en la danza estilizada del “Final”. Pero normalmente también bailaba en una misma sesión el “Bolero Clásico” y la “Sardana” (Entrevista con Mari Carmen Luzuriaga, Santander, 14-VI-09). La información facilitada por Tomy Benito ha sido de especial importancia en el aspecto del vestuario (Entrevista con Tomy Benito, Madrid, 16-VI-09). De manera puntual también ha confirmado datos la bailarina Rosa Ruiz Celaá, que interpreta el “Bolero de Caspe” en la filmación de Aranjuez (Entrevista con Rosa Ruiz Celaá, Madrid, 17-VI-09) e Irene Soto (Entrevista con Irene Soto, Valladolid, 18-VI-09), que bailó en la última reposición de *Ibérica* (Valladolid: Congreso Internacional “La danza y lo sagrado”, Unesco/Universidad de Valladolid, 1992).

²⁰ El documento visual del *Bolero en Aranjuez* se encuentra tanto en los Archivos de Radiotelevisión Española como en exposición pública en la sala del Museo Mariemma dedicada al vestuario de *Ibérica* (Museo Mariemma de Iscar, Valladolid).

²¹ En última reposición de este ballet dirigido por Mariemma (Valladolid, 1992), la coreógrafa no recordaba la sección del “Plenilunio” y le pidió al bailarín y coreógrafo Juan Carlos Santamaría que se encargara de este parte en la nueva reposición. El bailarín no recuerda con precisión su trabajo, pero sí la atmósfera de la escena, que responde en parte a lo que aquí hemos descrito, aunque su trabajo se redujo únicamente a un segmento inicial en los primeros minutos (Entrevista con Juan Carlos Santamaría, Burgos, 18-VI-2009).

²³ Tomy trabajaba en ese taller y se encargó de las pruebas a los bailarines y de llevar a efecto los diseños de *Ibérica*. Su contacto más inmediato e inicial fue con la encargada de vestuario del ballet. En concreto con María Martínez Cabrejas (hermana de Mariemma), la cual la animó a Tomy a formar parte del equipo como sastra y encargada de vestuario.

²⁴ Las dificultades para obtener el sonido de la caracola llevó a que en muchas representaciones fuera la propia Mariemma la que se hiciera cargo de su toque, disfrazando su aspecto para no ser reconocida.

²⁵ El fácil acceso que Mariemma tuvo a los trabajos de recuperación de danzas llevados a cabo por la Sección Femenina vino facilitado de manera directa por el trato favorable que recibió de dos de sus dirigentes, Maruja San Pelayo y Lula de Lara (Entrevista con Mari Carmen Luzuriaga, Santander, 14-VI-2009).

²⁶ Grabación musical cedida por Mari Carmen Luzuriaga (CD Archivo MCL).

²⁷ Abundando en esta percepción, unas palabras de Montsalvage con motivo de la muerte de Guridi pueden servir para ilustrar esta argumentación (*La Vanguardia*, 14-IV-1961).

²⁸ Aunque el drama lírico como tal fue llevado a la escena en escasas ocasiones, a principio de los años 60 volvió a los teatros en el contexto de la cadena de homenajes por la reciente muerte del compositor (1961). Una de estas producciones fue dirigida por Frübeck de Burgos en Bilbao (*La Vanguardia* 22-V-1962), poco antes del estreno de *Ibérica*.

²⁹ El propio Guridi escribió poco después de la ópera una *Suite* con cuatro fragmentos extraídos del drama lírico: "Plenilunio", "Boda", "Venganza" y "Perdón". El estreno tuvo lugar en el Teatro Price el 9 de marzo de 1923, con la Orquesta Filarmónica de Madrid bajo la dirección del propio compositor.

³⁰ El estudio de referencia para analizar las bases populares utilizadas por Guridi en *Amaya* es el de José de Sautu (Sautu 1920). Basándose en este mismo estudio y en otras publicaciones de referencia, Alberto Requejo Ansó lleva a cabo un trabajo de investigación completo sobre la ópera (Requejo Ansó 2003).

³¹ "Una danzarina en mallas negras de estudio, contempla la figura flamenca del hombre. Solicita un pañuelo de lunares, unos zapatos de tacón para reemplazar sus zapatillas y baila español, contagiada por su embrujo, sin perder la pureza el orden y el rigor clásicos" (*La Vanguardia*, Fernández Cid 22-VI-1962).

³² Mariemma había visto la producción de Béjart antes de 1964, produciendo en ella un especial impacto (Entrevista con Mari Carmen Luzuriaga, Santander, 14-VI-09).