



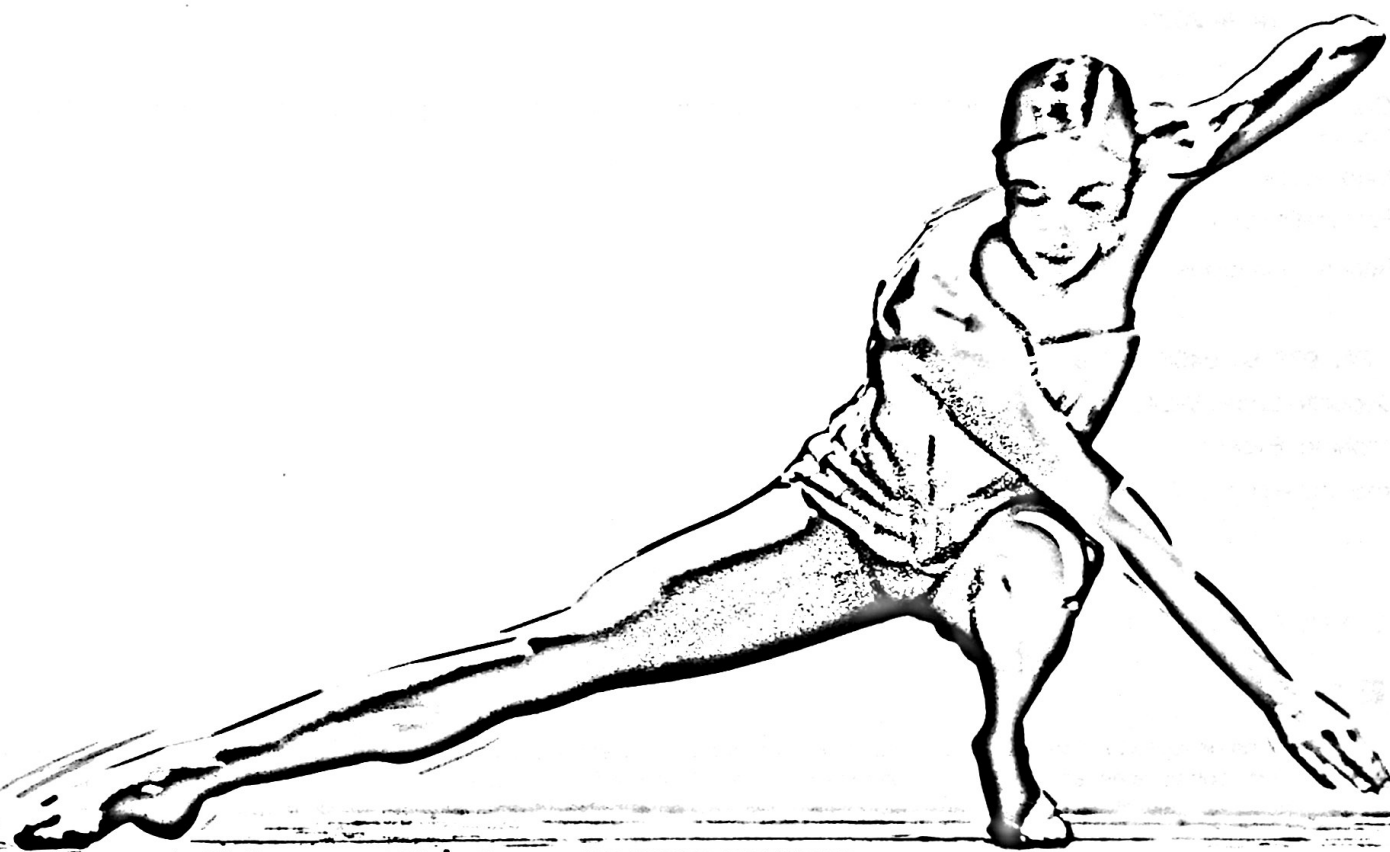
LA INVESTIGACIÓN EN DANZA
MADRIDONLINE 2020

 **mahali**
ediciones

LA INVESTIGACIÓN EN DANZA
MADRIDONLINE 2020

La investigación
en Danza

MADRIDONLINE
2020



 mahali
ediciones

© De los escritos: los autores/as

© De la edición: Ediciones Mahali. C/ Alzira 7-4 · 46007 Valencia

Asociación Española Dmásl: Danza e Investigación, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y Conservatorio Superior de Danza María de Ávila

Noviembre de 2020

Edición: Mahali

Comité editorial del Congreso: Inma Álvarez Puente, Carmen Giménez-Morte, Raquel López Rodríguez, Miriam Martínez Costa, Virginia Soprano Manzo

Maquetación: David Peyró

Fotografía de portada: Muriel Romero

Reservados todos los derechos

ISBN: 978-84-946632-4-6

Depósito Legal: V-2495-2020

Imprime: Byprint

Impreso en España



Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 917021917/932720445)

ediciones



© Ediciones Mahali S.L. 2020. Alzira, 7-4º. 46007 Valencia - España

011 Investigar la danza en una nueva realidad

Prólogo de las directoras del Congreso: **Dra. Ana Isabel Elvira Esteban** (Asociación Española Dmásl: Danza e Investigación), **Dra. Eva López Crevillén** (Conservatorio Superior de Danza María de Ávila), **Dra. Idoia Murga Castro** (Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas)

015 *Terra incognita*. El congreso del año de la pandemia

Prólogo de: **Dra. Carmen Giménez-Morte**. Presidenta de la Asociación Española Dmásl: Danza e Investigación

019 Coreografía de saberes: la danza como espacio de investigación y aprendizaje

Ponencia inaugural de: **Dr. Óscar Cornago Bernal**. Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (ILLA-CSIC)

COMUNICACIONES ORALES

029 Área de Historia de la danza

031 Amparo Álvarez, la Campanera, "maestra de bailes" (1847-1895). Pionera en la coreografía y creación de bailes españoles y flamencos. Su imagen artística en la pintura y la literatura

Ponencia de: **Dra. Rocío Plaza Orellana**

039 La huella de Louis de Cahusac en el *Tratado de recreación instructiva sobre la danza* (1793)

Comunicación de: **Sara Arribas Colmenar**

045 Del teatro a la academia: maestros, espacios y música para la enseñanza de la danza en la ciudad de Valencia (1812-1840)

Comunicación de: **José Gabriel Guaita Gabaldón**

051 La danza escénica en el Teatro Buen Retiro de Barcelona (1876-1886)

Comunicación de: **Blanca Gómez Cifuentes**

057 (Re)construir la historia. Mujeres invisibles (1). *Les Festes d'art* de la *Residència internacional de Senyoretas Estudiantes* de Barcelona como expresión de un paradigma cultural: danza moderna, pedagogía, feminismo y teosofía en Catalunya

Ponencia de: **Dra. Ester Vendrell Sales**

073 Antonia Mercé, la Argentina, y Cipriano Rivas Cherif en *El fandango de candil* (1927): gestión y análisis dramático

Comunicación de: **Alejandro Coello Hernández**

077 Satanela, Elvira Pujol, bailarina de rango español (1912-1920). Rescate del olvido

Comunicación de: **Alejandra Puig Infante, Marta Adroer Puig**

083 El flamenco de Pastora Imperio, Carmen Amaya y Lola Flores en las dos versiones de la película *María de la O* (1936 y 1958)

Comunicación de: **María Isabel Díez Torres**

087 Entre pasos, palabras y pinceles. El mito de la bailarina india en el imaginario occidental

Ponencia de: **Dra. Irene López Arnaiz**

097 Un papel para soprano dramática y bailarina: recepción de la "Danza de los siete velos" de *Salomé* en España

Comunicación de: **Ana Calonge Conde**

- 101 *Serpentine dance* en la Acera de San Francisco: Mabelle Stuart, la primera gran imitadora de Loie Fuller a su paso por Valladolid
Comunicación de: **Pablo Román Peñas**
- 105 *Paquita*: el imaginario de "lo español" en los inicios del Ballet Nacional de Letonia
Comunicación de: **Gonzalo Preciado-Azanza**
- 111 El surgimiento del baile flamenco contemporáneo: historia y debates estéticos (1990-2008)
Ponencia de: **Dr. Fernando López Rodríguez**
- 119 La danza como herramienta cultural en las políticas totalitarias del nazismo y del franquismo: estudio comparativo
Comunicación de: **Dra. Eva Asensio Castañeda, Dra. Laura Augusta Gostian**
- 123 La coreografía monumental del Fuego Olímpico en Teotihuacán (México 1968)
Comunicación de: **Dra. Claudia Carbajal Segura, Dr. Javier Ramírez Serrano**
- 129 Anatomía de la revuelta. El lugar del cuerpo en el estallido social chileno
Comunicación de: **Camila Urzúa Jaque**
- 133 Del psicograma al psicodrama. Transcripciones físicas de una idea inmaterial en danza y arquitectura
Comunicación de: **Dra. María Aguilar Alejandre**
- 139 Área de Danza y estudios de género**
- 141 El género femenino en la danza clásica
Comunicación de: **Elisa Díez Guerrero**
- 145 El cuerpo de la bailarina: de lo necesario a lo intolerable
Comunicación de: **Dra. María Luisa Martín Horga**
- 151 Subjetividades y poéticas femeninas en escena
Comunicación de: **Mag Marcela Masetti**
- 157 El papel femenino en la obra coreográfica de Rafael Aguilar: *El Rango*
Comunicación de: **Teresa Neira Rodríguez, Dra. Isabel Aznar Collado**
- 163 Área de Danza, Psicología y Salud**
- 165 Revisión y propuesta de estrategias futuras de una clase de danza creativa para personas con demencia
Ponencia de: **Dra. Susana Pérez Testor, Carolina Alejos, Silvia Elgarrista, Dra. Silvia Barnett**
- 173 Signodanza versus interpretación de lengua de signos en ámbito artístico
Comunicación de: **Rakel Rodríguez Ruiz**
- 179 Danza creativa versus repetitiva para reducir el impacto de la fibromialgia: revisión sistemática y metaanálisis
Comunicación de: **Álvaro Murillo García, Juan Luis León-Lamas, Santos Villafaina, Jesús Sánchez-Gómez, Dr. Narcís Gusi**
- 187 Propuesta metodológica para fomentar la participación activa y la creación de nuevos patrones de movimiento en niños y jóvenes con diversidad funcional
Comunicación de: **Esther Mortes Roselló, Patricia Morán Pascual**
- 193 Análisis del riesgo de TCA en bailarines profesionales de danza clásica
Ponencia de: **Dra. Paula de Castro**
- 199 Impacto de la danza en el desarrollo de la Inteligencia Emocional en los Conservatorios Profesionales de Danza de Madrid
Comunicación de: **Barbara San Juan Ferrer, Elena Giménez de Ory**

- 205** Escucha y autocuidado a través de la práctica del Movimiento Auténtico
Ponencia de: **Dra. Rosa María Rodríguez Jiménez**
- 213** La experiencia creativa del alumnado en la realización de un "solo" de Expresión Corporal
Comunicación de: **Dra. Natalia Monge Gómez, Dra. Nahia Idoiaga Mondragon**
- 219** BioNeuroSincronía: un método de movimiento para aliviar el estrés y el sufrimiento que causan las dificultades emocionales y las dificultades del aprendizaje
Comunicación de: **Sua Urana**
- 225** La importancia de realizar una valoración multidisciplinar en los bailarines
Comunicación de: **María Teresa Díaz Cardona, María Jesús Peces-Barba Puertas, Amaia Carnicer Orueta**
- 231** Estudio de la rodilla en estudiantes de danza del primer ciclo de Enseñanzas Básicas en los Conservatorios de Danza de la Comunidad Autónoma de Andalucía
Comunicación de: **Margarita María De Vargas Martínez**
- 239** La rodilla en el baile flamenco: prevalencia y factores implicados en las lesiones
Comunicación de: **Juan Bosco Calvo Mínguez**
- 245** Posture, functional movement and its relationship with injuries in university dancers
Comunicación de: **Isabel Artigues Cano**
- 251** **Área de Danza y Pedagogía: innovación educativa, enseñanza-aprendizaje y entrenamiento corporal**
- 253** CREAD-ESCENA 2019-20. Aprendiendo a adaptar, reconstruir y recrear *Yerma*
Ponencia de: **Dra. Carmen Giménez-Morte, Dra. Alicia Gómez Linares**
- 261** La experiencia corporal como medio para el aprendizaje significativo individual y colectivo
Comunicación de: **Leire Amonarriz Lecuona**
- 267** Proyecto en el aula: *La siesta de un fauno*. Mallarmé y Nijinsky a través de la danza y de la literatura
Comunicación de: **Dra. Ana Colomer Sánchez, Dra. Mónica Olalla Sánchez**
- 275** Intervención educativa para mejorar la motivación y la concentración en niños estudiantes de danza de cuatro a ocho años
Comunicación de: **Dra. María Esther Pérez Peláez y Dr. Amador Cernuda Lago**
- 281** La fatiga en la clase de danza como precursora del sobreentrenamiento
Ponencia de: **Dra. Fátima Sánchez Beleña**
- 287** Gyrotonic Expansion System® como complemento para los estudiantes de danza
Comunicación de: **Ana María Sánchez Pareja**
- 293** Innovación en el diseño de las puntas de ballet sin alterar la estética tradicional
Comunicación de: **Silvia García de Val, Miguel A. Moratilla-Vega**
- 299** Estudio sobre el 2º *port de bras* de la Escuela Vaganova
Comunicación de: **África Hernández Castillo**
- 305** **Área de Danza, Sociología, Derecho y Política**
- 307** Por una divulgación científica del flamenco: retos y propuestas de actuación (con *paseillos* de danza y *lances* de tauroflamencología)
Ponencia de: **Dr. Emilio J. Gallardo-Saborido, Dr. Francisco J. Escobar-Borrego**
- 315** La evolución del concepto de bailarín completo y su repercusión artística e institucional en el contexto estatal español
Comunicación de: **Dra. Patricia Bonnin-Arias**
- 319** Estatus del folclore en las enseñanzas artísticas regladas de danza en España
Comunicación de: **Dra. Luisa Algar Pérez-Castilla**

325 La situación de la danza en la Comunidad Foral de Navarra: consecuencias de la política cultural y educativa
Comunicación de: **María Begoña Garayalde Buey**

331 La danza contemporánea en la programación de los festivales de la Región de Murcia (1970-2019). Una aproximación documental
Comunicación de: **Tania Herrero Martínez**

337 El bailarín y su reconocimiento. Una aproximación al reconocimiento profesional del bailarín clásico y las políticas culturales públicas de la danza en Venezuela: 1960-2017
Comunicación de: **Emilio Piñango**

345 Convertirse en bailarín profesional en Senegal: de las calles a los escenarios
Comunicación de: **Dra. Aurélie Doignon**

349 Área de danza en pantalla, tecnología y redes sociales

351 Gráfico.Dan/IcesD.01 como herramienta de análisis de la puesta en escena de la danza
Ponencia de: **Dra. Carmen Giménez-Morte, Dra. Nuria Lloret Romero**

361 Las redes sociales y su influencia en la educación de los jóvenes bailarines
Comunicación de: **Inés Turmo Moreno**

367 Facebook como herramienta didáctica en la materia de Composición de Danza
Comunicación de: **Raquel Vidal Sabater, Santiago de la Fuente Frutos**

373 Como en Occidente no se baila en ningún sitio. El exilio de bailarines hacia Occidente en tres películas de danza
Ponencia de: **Dra. Begoña Olabarria Smith**

379 *4 en presente continuo*. Cuarteto unipersonal para dispositivo móvil
Comunicación de: **Dra. Ana Lucía Piñán Elizondo**

385 Videodanza como herramienta pedagógica: divulgación científica en la pieza *Aún más breve*
Comunicación audiovisual de: **Alfredo Miralles Benito**

387 Área de creación escénica

389 *¡A morir se ha dicho!*, danza-teatro basada en *Futuros difuntos* de La Zaranda
Ponencia de: **Dra. María Jesús Barrios Peralbo**

397 La paradoja del intérprete: emoción y acción en el sistema de Stanislavski. El cuerpo del actor que danza
Comunicación de: **Virginia Soprano Manzo**

403 Cuando el gesto deviene materia. Caso de estudio: *Aggregate*, de Alexandra Pirici (Neuer Berliner Kunstverein, 2017)
Comunicación de: **Blanca Pascual Ortigosa**

407 *Maialen*
Comunicación de: **Marta Ortega Jiménez**

415 Área de metodología de la investigación y documentación en danza

417 Identificación, tratamiento y estatus de la investigación en danza en la Universidad española (1983-2019)
Comunicación de: **Dra. Adriana María Bustos Valle**

423 Investigación performativa en doctorados en danza en España
Comunicación de: **Dra. Marta Botana Martín-Abril, Dra. Inma Álvarez Puente**

- 429 Metodologías de investigación artística desde el flamenco: dispositivos telemáticos para una investigación a distancia
Comunicación de: **Salvador S. Sánchez, Juan Carlos Lérda Bermejo**
- 435 Hacia la creación de un repertorio bibliográfico de calidad: la convergencia del patrimonio documental de la danza y la musicología en el entorno de la Biblioteca Nacional
Comunicación de: **Sarela Roel Fernández**

PÓSTERES CIENTÍFICOS

- 443 Tareas duales como método de evaluación para intervenciones basadas en danza
Póster científico de: **Álvaro Murillo García, Juan Luis León-Lamas, Santos Villafaina, Jesús Sánchez-Gómez, Dr. Narcís Gusi**
- 449 Educación a través de la danza: una realidad en los estudios de postgrado en España
Póster científico de: **Leire Amonarriz Lecuona, Dra. Fátima Moreno González, María Rodríguez González**
- 455 Aprendizaje colaborativo entre futuros docentes de educación física y futuros profesionales de las artes escénicas
Póster científico de: **Dr. Eneko Balerdi Eizmendi, Dra. Alicia Gómez-Linares**
- 461 El impacto de estrategias de promoción de la salud en bailarines de universidad. Un estudio preliminar
Póster científico de: **Isabel Artigues Cano**
- 467 Historia de la danza. Cuadros vivos en el palacio de los Iturbe (1902)
Ponencia de clausura de: **Dra. Guadalupe Mera Felipe**

Un papel para soprano dramática y bailarina: recepción de la "Danza de los siete velos" de *Salomé* en España

Comunicación de:

ANA
CALONGE
CONDE

Investigadora

Universidad de Valladolid
ana.calonge@uva.es

La "Danza de los siete velos" es uno de los números musicales más reconocibles de *Salomé* (Strauss, 1905), pero también uno de los más problemáticos. A las exigencias vocales del papel protagonista ha de sumarse la dificultad que entraña interpretar un baile de carácter explícitamente sensual. A través de la información localizada en prensa generalista y revistas especializadas, esta investigación revela la forma en que críticos y público han recibido las diferentes soluciones coreográficas, de vestuario y escénicas empleadas en dicho número en las producciones representadas en España a lo largo del siglo XX, en las cuales no siempre se han respetado las indicaciones del compositor.

Palabras clave: Salomé, Strauss, bailarina, soprano, recepción.

Introducción

La acción clave de la historia de *Salomé* tiene lugar cuando la protagonista, frustrada por el deseo no correspondido por Juan Bautista, baila la "Danza de los siete velos" para su padrastro Herodes, a quien pide como recompensa la cabeza del profeta en una bandeja de plata. La decapitación de Juan Bautista ha servido de inspiración a creadores de diferentes épocas y disciplinas entre los que se encuentra Richard Strauss, compositor y libretista del drama lírico titulado *Salomé*¹. Esta ópera estaba basada en la tragedia teatral homónima de Wilde (1891) que relataba la historia evangélica con algunas modificaciones que añadieron escabrosidad al ya controvertido asunto. Incesto, pedofilia, decapitación y necrofilia. Todo ello fue suficiente para que, al igual que había sucedido con la obra de Wilde, fuese censurada en varias ciudades de diferentes países². Según informó *El Lábaro* en relación con la representación de *Salomé* que tuvo lugar en Wilmington, la soprano Annie Gordon y la bailarina Helene Yeamons fueron acusadas de "haber tomado en escena actitudes escandalosas", mientras que los responsables del teatro fueron encarcelados (1907, 24 de mayo, p. 1). Según *La*

The "Dance of the Seven Veils" is one of the most recognizable musical numbers of *Salome* (Strauss, 1905), but also one of the most troublesome. To the vocal demands of the leading role must be added the difficulty involved in interpreting an explicitly sensual dance. Through the information located in the general press and specialized magazines, this research reveals how critics and audiences have received the different choreographic, costume and stage solutions used in said number in the productions represented in Spain throughout the 20th century, in which the composer's instructions have not always been respected.

Key words: Salome, Strauss, dancer, soprano, reception.

*Correspondencia de España*³, algo semejante ocurrió en Chicago, donde, tras dos representaciones protagonizadas por Mary Garden, surgieron quejas por una parte del público femenino y de los críticos que calificaron la obra de indecente (1910, 5 de diciembre, p. 2).

Salomé ha sido difícil de programar, pues al problema de la censura se sumaba la extrema dificultad del papel protagonista, el cual requiere de una soprano dramática capaz de manejar diferentes timbres vocales (para retratar la complejidad psicológica del personaje), solvente en el registro grave, con timbre oscuro y de gran caudal sonoro. Encarnar a *Salomé* encierra una última y trascendental dificultad, la "Danza de los siete velos", que, según indicaciones de Strauss, debía bailar la soprano (Blackmer, 2016, p. 11). Este hecho convirtió al papel en un *tour de force* sin precedentes⁴. Como apunta Rowden (2016, p. 5), en los dos momentos claves de la ópera —danza y monólogo final— lo físico y lo visual juegan un papel determinante que ha condicionado la forma de concebir y resolver la escena del baile y, por tanto, su recepción por parte de espectadores y crítica⁵.

1 *Salomé* fue estrenada en el Teatro de Ópera Semper de Dresde el 9 de diciembre de 1905.

2 Aunque en Inglaterra hasta 1931 tan solo pudo representarse al amparo de teatros privados, el público inglés pudo conocer la música de la "Danza de los siete velos" de Strauss a través de espectáculos como el de la bailarina Maud Allan, que ofrecía en el Palace Theatre de Londres una interpretación de la famosa danza con la música de Strauss (Santini, 2011, p. 236, y Walkowitz, 2003, pp. 337-376).

3 En adelante *LCE*.

4 La tragedia musical *Electra* (1909), con libreto de Hugo von Hofmannsthal y música de Strauss, finaliza con una danza frenética que conduce a la muerte de la protagonista.

5 En términos teatrales, la escena funciona como un "golpe de teatro" (Pavis, 1998, pp. 226-227). La danza no posee un valor diegético notable, pero sí un marcado carácter sorpresivo por lo erótico-exótico de la misma.

Objetivos

Esta investigación se propone como objetivo principal identificar las diferentes soluciones escénicas que se han empleado en el número de la "Danza de los siete velos" de *Salomé* en diversas producciones representadas en territorio español a lo largo de todo el siglo XX, a través de la información proporcionada tanto en prensa generalista como en revistas especializadas publicadas en la España de la época.

Las investigaciones basadas en hemerografía ofrecen la posibilidad de estudiar desde el punto de vista de la recepción los eventos a través de la narrativa que estos desencadenan. En este sentido, el estudio del caso de *Salomé* desde dichas fuentes resulta especialmente apropiado, dado que las publicaciones periodísticas han tendido a incluir información muy interesante sobre la ejecución de la danza y su recepción.

Metodología

Para acceder a la información relativa a la ejecución de la "Danza de los siete velos" se ha llevado a cabo un proceso de búsqueda y localización de las referencias hemerográficas comprendidas entre 1910 (primera representación en España) y 1999 (inclusive). Pese a que *Salomé* ha gozado de relativa popularidad, no ha sido una ópera de repertorio y su programación ha resultado lo suficientemente excepcional como para no suponer un problema lo vasto de la acotación cronológica.

Las referencias que se muestran han sido localizadas en la hemeroteca digital española Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (BVPH) y pertenecen a periódicos diarios no especializados, revistas culturales no especializadas y otras específicas sobre música⁶.

Con objeto de ofrecer una visión general de las producciones de *Salomé* que se han realizado en España durante el siglo XX, se ha diseñado una tabla en la que se muestra el año de representación, el teatro o espacio en que tuvo lugar, y el nombre de la cantante protagonista.

Año	Teatro	Soprano
1910	Gran Teatro del Liceo, Barcelona	Gemma Bellincioni
1910	Teatro Real, Madrid	Gemma Bellincioni
1915	Teatro Real, Madrid	Maria Kousnezoff
1920	Teatro Real, Madrid	Maria Labia
1964	Gran Teatro del Liceo, Barcelona	Margaret Tynes
1968	Gran Teatro del Liceo, Barcelona	Anja Silja

⁶ Anuario Teatral, El Lábaro, El Noroeste, El Pueblo, La Correspondencia de España, Ópera Actual y Ritmo. Recuperado de: <https://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do>

Año	Teatro	Soprano
1979	Teatro de la Zarzuela, Madrid	Montserrat Caballé
1985	Gran Teatro del Liceo, Barcelona	Gwyneth Jones
1986	Teatro de la Zarzuela, Madrid	Hildegard Behrens
1988	Gran Teatro del Liceo, Barcelona	Montserrat Caballé
1990	Palacio Carlos V, Granada	Sabine Hass
1991	Gran Teatro del Liceo, Barcelona	Eva Marton; Susan Hinshaw
1993	Teatro Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria	Cynthia Makris
1995	Teatro de la Maestranza, Sevilla	Penelope Daner
1995	Teatro de la Zarzuela, Madrid	Svetlana Borovokova

Tabla 1. Producciones operísticas de *Salomé* en España (1910-1999). Elaboración propia.

Resultados

Salomé llegó a España en 1910 con una producción protagonizada por Gemma Bellincioni en el Liceo. *LCE* publicó una crónica del estreno —que dirigió el propio Strauss— en la que se afirmaba que la danza realizada por la cantante italiana gustó mucho al público (1910, 30 de enero, p. 3). Dicha producción fue llevada al Teatro Real un mes después. En un anuncio del mismo periódico se enfatizó el éxito que había supuesto en Barcelona, y encomiaron la labor de la soprano al no permitir ser doblada en la danza por una bailarina: "La Bellincioni reconoce que obrar así es desvirtuar el poema, y ella ejecuta la danza, momento este que le ha valido grandes éxitos" (1910, 10 de febrero, p. 6). Sin embargo, como recoge *El Noroeste*, la acogida madrileña fue menos entusiasta que la catalana:

Una noche de abono elegante, otra de aficionados y otra de senadores vitalicios en las butacas y estudiantes en el paraíso, atraídos unos y otros por el rumor de que la princesa judía baila semidesnuda la famosa danza de los siete velos, sin más que joyas y gasas sobre su agilísimo cuerpo... y no será mucho más lo que saquen de ella (1910, 17 de febrero, p. 1).

El Pueblo se hizo eco del estreno afirmando que la ópera resultaba "algo pesada" y que la danza fue el momento que más gustó al público (Serrano, 1910, 17 de febrero, p. 3). En 1915, *Salomé* volvió al Teatro Real con Maria Kousnezoff como protagonista. *LCE* reseñó que "al acabar la danza de los velos, estalló la sala en una salva de aplausos, que se reanudaron más expresivos al terminarse la obra" (N. R. de C., 1915, 6 de mayo, p. 4). Por un lado, las críticas confirmaron que el resultado general de la presentación fue bastante bueno, aunque, por el otro, apuntaron que no entrañaba el atractivo necesario

como para ser programada de forma habitual. De hecho, tuvieron que transcurrir otros cinco años para que se representase de nuevo en España. Sobre la producción que protagonizó la soprano María Labia en 1920, el mismo diario destacó que la danza había resultado uno de los números más sobresalientes de la velada del Real (R. de C., 1921, 22 de febrero, p. 4).

A partir de esa fecha, el número orquestal de la danza formó parte de innumerables programas de concierto, sin embargo hubo que esperar hasta 1964 para volver a ver sobre el escenario una producción de *Salomé*, en esta ocasión con Margaret Tynes como protagonista en el Liceo. Una breve reseña de la revista *Ritmo* se refirió a su interpretación en los siguientes términos: "Es inverosímil lo que esta artista realiza en casi dos horas continuas de acción escénica. Excepcional actriz trágica, cantante de portentosas facultades y técnica, y bien dotada danzarina, su encarnación de 'Salomé' es alucinante" (1964, 1 de enero, p. 15). En 1968, en el mismo teatro se representó una *Salomé* protagonizada por Anja Silja, quien, según informa la misma revista, "ofreció una 'Danza de los siete velos' de verdadera sensualidad pero sobre todo de una concepción plástica extremadamente inteligente" (Valera, 1968, 1 de marzo, p. 10).

En 1979 *Salomé* fue llevada por primera vez al Teatro de la Zarzuela, con Monserrat Caballé como protagonista. La cantante, que optó por enfatizar el lado infantil del personaje y obvió su faceta sensual y perversa, no convenció ni en lo vocal ni en lo interpretativo. Según la crítica publicada en *Ritmo*, la interpretación fue excesivamente lírica, con problemas de potencia en el registro grave y falta de claridad, sobre todo, en la articulación de pasajes declamados. Tanto la dirección escénica como la actuación de Caballé dejaron mucho que desear, especialmente en la danza:

[...] la diva hizo el ridículo más espantoso contoneándose, vestida de "Virgen María" [...]. Escena larga, pesada, inacabable (que, sin duda, aunque suponga en lo sonoro el clímax de la ópera, es una ruptura en su solidez estructural). Hay otros medios de sortear el peligro, desde la simple sugerencia a la utilización de una bailarina. (Reverter, 1979, 1 de junio, p. 72).

En 1985 la ópera volvió al escenario del Liceo con la soprano Gwnyeth Jones como protagonista. En *Anuario Teatral* se recoge una crónica del exitoso estreno al que contribuyeron por igual la dirección escénica y las interpretaciones del elenco: "[Jones] ha hecho y cantado una *Salomé* antológica, matizando con exactitud el complejo personaje, que ha encarnado con grandes dotes de actriz, incluso superando con gran dignidad el escollo de la danza de los siete velos" (Nadal, 1985, 8 de febrero, p. 245).

Si Bellincioni había sido la *Salomé* por excelencia en la España de los primeros años del siglo pasado, Hildegard Behrens lo fue durante su segunda mitad. Su debut en el Teatro de la Zarzuela en 1986 se consolidó como un

evento artístico a nivel nacional del que se hicieron eco diferentes medios de comunicación. Entre las referencias localizadas destaca una entrevista publicada en *Ritmo* en la que la cantante explicó las dificultades del papel y afirmó que para moverse de manera expresiva y erótica no consideraba necesario ser bailarina (Banús, 1986, 1 de mayo, p. 14). Con velos que cubrían una malla de color carne, ejecutó una danza memorable que contribuyó a ofrecer una interpretación coherente en lo vocal y lo performativo.

En 1989 Caballé volvió a protagonizar esta ópera en el Liceo en una puesta en escena de Jochen Ulrich que resultó innovadora y suscitó diversas críticas. Según la información de *Ritmo*, el escenario estaba distribuido en un espacio central reservado para el elenco de bailarines, quienes tradujeron en movimiento lo narrado por los protagonistas situados en podios de diferentes alturas. La danza fue interpretada por una bailarina (profesional) en una coreografía sin velos (Murias, 1989, 1 de febrero, p. 23). La misma producción, protagonizada por las sopranos Eva Marton y Susan Hinshaw (suplente), se repuso en 1991 en Barcelona y suscitó una "polémica renovada" entre el público que elogió o desestimó el desdoblamiento de la acción dramática entre cantantes y bailarines (Casanovas-Danés, 1991, 1 de diciembre, p. 19).

En 1990 se representó una versión semiescenificada en el Palacio de Carlos V de Granada. Dadas las limitaciones que conlleva representar una ópera en un espacio no concebido para ello y las consabidas licencias escénico-dramatúrgicas que operan en estas versiones, el crítico destacó el hecho de que la interpretación de la danza fuese realizada por la misma soprano, Sabine Hass, en vez de haber sido sustituida por una bailarina (Banús, 1990, 1 de septiembre, p. 29). Cinco años después se volvió a representar en el Teatro de la Zarzuela una coproducción con el Teatro Tchaikovsky (Perm). La dirección escénica corrió a cargo de Gustavo Tambascio, mientras que Borovokova encarnó a la protagonista. Según el crítico de *Ópera Actual*, la interpretación desigual de los cantantes, el cambio de ambientación y la falta de erotismo en la danza —interpretada por un bailarín y finalmente por una bailarina de estilo clásico que concluyó el baile desnuda— condicionaron un éxito relativo (Igoa, 1995, 1 de diciembre, p. 41). También en diciembre de ese año, se representó en Sevilla una producción protagonizada por Penelope Daner. En la mencionada revista se afirmó que la cantante "[...] no llegó a la encarnación ideal del personaje ni vocalmente [...] ni en el aspecto dramático: le faltó sensualidad, seducción, entrega total. En cuanto a la danza (talón de Aquiles de la obra) no acabó de convencer" (J. Cases, 1996, 1 de marzo, p. 46).

Conclusiones

Como ha revelado la hemerografía, la alta expectación que ha despertado la "Danza de los siete velos" de *Salomé* se ha debido a lo extraordinario que resulta la existencia de un número de baile de considerable duración y explícitamente sensual como parte de los cometidos de las cantantes. A pesar de que la contratación de una bailarina ha sido una fórmula habitual, durante el siglo pasado y en el caso español dicho recurso apenas ha sido empleado.

El vestuario —o su ausencia— y el componente físico-visual inherente a la danza han condicionado la forma de concebir el número por parte de los directores de escena,

para quienes también supuso un reto conjugar aspectos estético-dramatúrgicos con las habilidades interpretativas de las sopranos para desempeñarse como bailarinas.

En conclusión, desde el punto de vista de la recepción se ha constatado que crítica y público han otorgado una relevancia inusual —para un rol operístico— a las habilidades performativas de las cantantes. Si bien es cierto que interpretar a *Salomé* no requiere de una cantante formada profesionalmente como bailarina, desde luego, encarnar al personaje de forma completa y convincente demanda un mínimo de competencias sobre danza y movimiento escénico que exceden a la habitual formación de los profesionales del canto.

Referencias bibliográficas

- Banús, R. (1986, 1 de mayo). *Ritmo*, p. 14.
- _____. (1990, 1 de septiembre). 39 Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Una "Salomé" experimental. *Ritmo*, pp. 28-29.
- Blackmer, C. (2016). Daughter of Eve, *Femme Fatale*, and Persecuted Artist: The Mythic Transgressive Woman in Oscar Wilde's and Richard Strauss' *Salome*. *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, 8, pp. 1-15. 10.5209/AMAL.51851
- Casanovas-Danés, X. (1991, 1 de diciembre). "Salomé": polémica renovada en el Liceo. *Ritmo*, p. 19.
- Igoa, E. (1995, 1 de diciembre). R. Strauss. *Salomé*. *Ópera Actual*, p. 41.
- J. Cases, E. (1996, 1 de marzo). Sevilla. *Ópera Actual*, p. 46.
- Murias, C. (1989, 1 de febrero). Los desvelos de Ulrich. *Ritmo*, p. 23.
- N. R. de C. (1915, 6 de mayo). Teatro Real. "Salomé". *La Correspondencia de España* [en adelante *LCE*], p. 4.
- Nadal, P. (1985, 8 de febrero). *Salomé*. *Anuario Teatral*, p. 245.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- R. de C. (1921, 22 de febrero). Teatro Real. "Salomé". *LCE*, p. 4.
- Reverter, A. (1979, 1 de junio). De Madrid al cielo. XVI Festival de la ópera de Madrid. *Ritmo*, pp. 70-72.
- Rowden, C. (ed.). (2016). *Performing Salome, Revealing Stories*. Nueva York: Routledge.
- Santini, D. (2011). 'That invisible dance'. Reflections on the 'Dance of the Seven Veils' in Richard Strauss's "Salomé". *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 29 (2), pp. 233-245. 10.3366/drs.2011.0014
- Serrano, A. (1910, 17 de febrero). Conferencia. Estreno de "Salomé". *El Pueblo*, p. 3.
- Valera, A. (1968, 1 de marzo). Ópera en Barcelona. Brillante conclusión de la temporada con "Marina" y "Salomé". *Ritmo*, p. 10.
- Walkowitz, J. R. (2003). The "Vision of Salome": Cosmopolitanism and Erotic Dancing in Central London, 1908-1918. *The American Historical Review*, 108 (2), pp. 337-376. 10.1086/533238
- (1907, 24 de mayo). Del extranjero. Por buen camino. *El Lábaro*, p. 1.
- (1910, 30 de enero). Cataluña. Estreno de "Salomé". *LCE*, p. 3.
- (1910, 10 de febrero). Próximo estreno. La ópera "Salomé". *LCE*, p. 6.
- (1910, 17 de febrero). Nota del día. Una princesa no comprendida. *El Noroeste*, p. 1.
- (1910, 5 de diciembre). En Chicago. Una ópera prohibida. *LCE*, p. 2.
- (1964, 1 de enero). Ópera en el Liceo. "Salomé". *Ritmo*, p. 15.

El VI Congreso Nacional y III Internacional La Investigación en Danza estaba preparado para que nos reuniéramos en Madrid, en las sedes del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y del Conservatorio Superior de Danza María de Ávila (CSDMA), coorganizadores de este congreso junto con la Asociación Española Dmás!: Danza e Investigación. Después de la declaración del estado de alarma el 14 de marzo de 2020, ante la posibilidad de que no se pudiera viajar en noviembre y no nos pudiéramos reunir las doscientas personas que nos encontrábamos en los últimos congresos, se decidió que se realizaría *online*. Es por ello que este congreso se nombra **MadridOnline**.

Se inicia el congreso con la conferencia inaugural a cargo del Dr. Óscar Cornago Bernal, y se cierra con la conferencia de clausura firmada por la Dra. Guadalupe Mera Felipe, a quienes agradecemos la deferencia de compartir sus conocimientos. En esta ocasión, el Comité Organizador ha distribuido las comunicaciones presentadas y seleccionadas por el Comité Científico en diversas mesas en torno a áreas de conocimiento afines. Las áreas temáticas que se han establecido para las ponencias y comunicaciones son las siguientes: Historia de la danza; Danza y estudios de género; Danza, Psicología y Salud; una amplia mesa sobre Danza y Pedagogía que se divide en innovación educativa, enseñanza-aprendizaje y entrenamiento corporal. Otra sobre Danza, Sociología, Derecho y Política, a la que sigue otra mesa de Danza en pantalla, tecnología y redes sociales. Le siguen las áreas de Creación escénica y la de Metodología de la investigación y documentación en danza. Los pósteres científicos cierran este abanico de la situación de la investigación en danza en la era covid.

Como se puede apreciar, cada vez es mayor el número de estudios sobre danza y de áreas de conocimiento conectadas a la misma. Asimismo, también es más amplia la procedencia internacional de las comunicaciones.

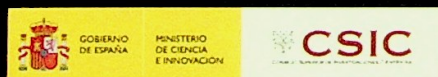
Agradecemos en esta edición el soporte de Acción Cultural del INAEM y el apoyo incondicional de AISGE desde nuestros comienzos, y de las instituciones que han colaborado para que este congreso *online* haya podido llevarse a cabo.

Y especialmente, MadridOnline no sería posible sin contar con todas las socias y socios que mantienen Dmás!, creciendo y consolidando la faceta investigadora, innovadora y divulgativa para dignificar la danza, sin distinción de estéticas, como indican sus estatutos.

COLABORADORES



ORGANIZADORES:



Monográficos
de arte



mahali
ediciones