

Tras los pasos de la Sífide

Ministerio
de Cultura
y Deporte

Imaginarios españoles del ballet romántico
a la danza moderna



Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.libreria.culturaydeporte.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: <https://cpage.mpr.gob.es>

Edición: 2022

Edición a cargo de:

Idoia Murga Castro
Carolina Miguel Arroyo
Irene López Arnáiz
Alejandro Coello Hernández

Las investigaciones contenidas en este libro son resultado del proyecto *Tras los pasos de la Sífide. Una historia de la danza en España, 1836-1936* (PGC2018-093710-A-I00) financiado por:



UNIÓN EUROPEA

Fondo Europeo de Desarrollo Regional
"Una manera de hacer Europa"

Colabora:



MINISTERIO DE CULTURA
Y DEPORTE

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Atención al Ciudadano,
Documentación y Publicaciones
© De la edición: Museo Nacional del Romanticismo, 2022
© De los textos: sus autores
© De las imágenes: sus propietarios

NIPO (línea): 822-22-084-X
ISBN (línea): 978-84-8181-805-5
NIPO (IBD): 822-22-110-3
ISBN (IBD): 978-84-8181-804-8

ÍNDICE

Introducción	11
El maleficio de la mariposa. Mujeres, danzas y bailes en tiempos de Federico García Lorca	15
Pedro G. Romero	
I. DANZA EN EL ROMANTICISMO: GÉNEROS, CIRCULACIÓN Y CANON	
Théophile Gautier's Romanticism, Orientalism and Exoticism: the «Craze» for Spanish and Indian Dances in Paris in the 1830s and 1840s	29
Tiziana Leucci	
Fanny Elssler: «païenne» and «sainte patronne de la danse»	57
Cara Gargano	
Bolero and Cachucha after the Notebooks of Michel Saint-Léon	63
Irène Feste	
Más allá de la danza escénica. Un contexto social de los bailes de máscaras en Aragón durante la primera mitad del siglo XIX	77
Inés Turmo Moreno	
Otros circuitos para la danza. El ballet en Zaragoza, Alicante y Palma de Mallorca hacia 1850	87
Laura Hormigón	
Los jaleos en el siglo XIX. Un amplio abanico de danzas y música en torno a los panaderos	109
Guillermo Castro Buendía	
II. IDENTIDADES, IMAGINARIOS Y LEGADOS EN CONSTRUCCIÓN	
Ballerina y bolera. Conceptos de femineidad, estética y virtuosismo en la construcción del lenguaje binario en la danza del siglo XX	125
Elna Matamoros Ocaña	
Derivas espirituales y orientalistas de la danza en España. Los inicios de Tórtola Valencia en Madrid	141
Irene López Arnaiz	
¿Qué es esto? ¿Sucursales de Sodoma? El cuerpo flamenco desde una triple óptica queer	163
Alicia Navarro	
Antonia Mercé, La Argentina. La herencia de sus mayores	183
Ana Alberdi	
Dragging identidades: La Argentinista baila como gaucho	199
Eugenia Cadús	
Bailar coloniza(n)do: danza española e Hispanidad tras la decadencia del imperio	205
Idoia Murga Castro	
Paso a cuatro de Antonio Ruiz Soler. Una recreación a la española del ballet romántico Pas de quatre	221
Fuensanta Ros Abellán	

III. BAILAR DANZA ESPAÑOLA FUERA DE ESPAÑA

Danza española en la escena americana temprana: una perspectiva desde Filadelfia	233
Lynn Matluck Brooks	

Famous Russian «Spaniards» of the Romantic Era (1830s-1840s)	257
Olga Fedorchenko	

La recepción de la danza española durante la <i>Spanish Craze</i> (1890-1930) en Nueva York: el curioso caso de Louis Chalif	267
Judith Helvia García Martín	
Rachel Straus	

La danza española en la construcción del nacionalismo de la Escuela Nacional de Danza de México	293
Claudia Carbajal Segura	

<i>Don Quijote</i> (1931): el asentamiento del imaginario de «lo español» en el Ballet Nacional de Letonia	301
Gonzalo Preciado-Azanza	

The Savory Stew of Neo-Primitivism: Challenges to the <i>Danse d'École</i>	321
Joellen A. Meglin	

El Ballet Russe de Monte Carlo, Nina Novak y España	331
Mariela Delgado Díaz	

IV. IMAGEN Y ESCRITURA DE LA DANZA

La representación visual de la danza en el Romanticismo español. Mercado y coleccionismo	347
Carolina Miguel Arroyo	

Bailarinas como eternas majas: el imaginario goyesco y los trasvases entre danza, pintura y cuadros vivos	367
Guillermo Juberías Gracia	

Fotografía y danza: la materialidad de lo efímero. Representación iconográfica de la danza española	385
Susana Oñoro Barba	

La importancia del cine temprano en el análisis del repertorio de la danza española: mudanzas antiguas del baile de las sevillanas	399
Rosario Rodríguez Lloréns	

The Graceful Bolero in the Works of George Sand	415
Tessa Ashlin Nunn	

El complejo panorama de las escrituras y dramaturgias para ballet durante la Edad de Plata	427
Alejandro Coello Hernández	

La danza como metáfora: los intelectuales españoles y los Ballets Rusos	437
Ana Abad Carlés	

Sebastià Gasch, crítico de danza en la revista <i>Mirador</i>	445
Beatriz Martínez del Fresno	

Don Quijote (1931): el asentamiento del imaginario de «lo español» en el Ballet Nacional de Letonia

Gonzalo Preciado-Azanza

Universidad de Zaragoza

Introducción

El origen del Ballet Nacional de Letonia (BNL) estuvo estrechamente vinculado con la política cultural de Letonia para conseguir su reconocimiento internacional y afianzarse como una potencia cultural en la Europa de entreguerras. Se fundó el 1 de diciembre de 1922, cuando el conocido bailarín y director de escena Nicholas Sergeyev estrenó *La fille mal gardée* (Balina, 2018: 766), aunque su asentamiento no llegaría hasta 1925, cuando Alexandra Fedorova-Fokine tomara las riendas de esta institución¹. También hay que resaltar el importante papel que tuvo Voldemārs Komisārs. Se convirtió en el primer maestro de ballet de la recién creada Ópera Nacional de Letonia (Tivums, 2000: 263) y estableció los cimientos necesarios para que pudiera haber una compañía estable. Poco después, se marchó a Londres para trabajar en los Ballets Russes de Diaghilev, en donde conoció a Mijaíl Fokin y al propio Sergeyev —dos figuras clave en el devenir del ballet letón—. Allí persuadió al antiguo maestro de ballet y ayudante de Marius Petipa en San Petersburgo para que fuese a Riga. Entre las diversas coreografías que reconstruyó Sergeyev mediante la notación Stepanov², cabe destacar que *Paquita* (1923) fue pionera en introducir el imaginario de «lo español» en el ballet letón (Preciado-Azanza, 2020: 108).

Este imaginario no solo ha estado muy presente en el ballet, sino también en la cultura europea desde la fascinación que sintieron por España los numerosos artistas y literatos que la visitaron durante el siglo xix. Plasmaron sus impresiones en conocidos libros de viajes —entre ellos *Cartas desde la Alhambra* (1832) de Washington Irving o *Viaje por España* (1843) de Théophile Gautier—, contribuyendo a la difusión de una amalgama de diversos estereotipos y exotismos, en gran parte debido a los casi ocho siglos de presencia musulmana (Bourne, 2021: 71). Así, España fue uno de los entornos más recurridos en el imaginario europeo romántico al estar considerado como una periferia exótica. De hecho, muchos ballets de este período estuvieron influenciados por la atracción hacia culturas exóticas y periféricas³, en concordancia con la exaltación de la fantasía y la imaginación escapista presente en el resto de disciplinas artísticas (Debra y Mackrell, 2010: 377). Desde entonces, esta fascinación por España y los estereotipos hispanos tuvo un gran impacto en las subsiguientes producciones de finales del siglo xix y comienzos del xx, en donde coreógrafos como Marius Petipa, Mijaíl Fokin o Léonide Massine contribuyeron a la construcción de este imaginario a través de los diversos estereotipos que reflejaron en sus obras.

¹ También conocida como Aleksandra Feodorova-Fokina (en el báltico, ver fig. 3b), Alexandra Fedorova (en inglés y en francés) e incluso Aleksandra Fjodorova (en letón y en ruso).

² Asimismo, perfeccionó la orquestación de la colección que sería usada más adelante en París, Montecarlo o Londres.

³ Sin embargo no fue la única. Tanto Asia oriental — presente en *Les Fêtes Chinoises* (1754) o *La amapola roja* (1927)—, sur y sudeste de Asia —incluido en *La Bayadera* (1877) o *El dios azul* (1912)—, Asia central —como la incursión tártara en *La fuente de Bakhchisarai* (1934)—, Egipto —escenario de *La hija del faraón* (1862) o *Cleopatra* (1909)— e incluso Escocia —véase la danza de la muñeca escocesa en *Coppélia* (1870)— alimentaron estos imaginarios. En este aspecto, se recomienda el estudio de Bourne (2021: 70-73) que aborda, entre otros, los entornos que han contribuido a la gestación del exotismo en el ballet.

Don Quijote es un ballet clásico ambientado en Barcelona que narra las bodas de Camacho, basadas en el capítulo xx de la segunda parte de la novela homónima de Miguel de Cervantes⁴. Su estreno tuvo lugar en el teatro Bolshoi de Moscú el 26 de diciembre de 1869 (Debra y Mackrell, 2010: 137)⁵. Petipa hizo la coreografía, Ludwig Minkus compuso la música y la escenografía corrió a cargo de Pavel Isakov, Ivan Shagin y Fedor Shenian. Sobre el escenario estuvieron Anna Sobeshchanskaya en el rol de la joven Quiteria, mientras que Sergei Sokolov interpretó al barbero Basilio. Dos años después, Petipa realizó una profunda revisión para el exitoso reestreno en San Petersburgo, introduciendo entre otros el virtuoso *grand pas de deux* entre sus protagonistas (Hormigón, 2016: 43), además del rol dual Quiteria-Dulcinea (Morrison, 2016: 157). En 1900, Alexander Gorsky llevó a cabo su propia versión en Moscú —que sería repuesta en 1902 en la capital de los zares—, en donde revitalizó la acción del cuerpo de baile (Souritz, 1990: 31) hasta otorgarle el realismo y el dinamismo con el que lo conocemos actualmente. Desde entonces, ha habido numerosas reposiciones basadas en el binomio Petipa-Gorsky y una de las primeras tuvo lugar en Riga. Sin embargo, todavía no ha habido ninguna investigación que haya analizado la relevancia de esta puesta en escena en la difusión de los estereotipos hispanos en la capital letona, ni la influencia que otros entornos geográficos, como el Báltico, hayan tenido en su asentamiento.

Objetivos

Este estudio tiene como objetivo analizar qué papel ha tenido el imaginario de «lo español» en los inicios del Ballet Nacional de Letonia, tomando como caso de estudio el ballet *Don Quijote* (1931). También se pretende trazar una primera aproximación de la trayectoria de Alexandra Fedorova-Fokine en Riga, así como comprender la influencia que pudieron llegar a tener la amalgama de estereotipos hispanos en el contexto artístico-cultural de la capital báltica en los años veinte y treinta. Para ello, se analizarán las características de la escenografía y figurines según fueron creados por Sigismunds Vidbergs o Romans Suta.

Metodología

Esta investigación se sustenta en el análisis de fuentes bibliográficas, artísticas y documentales desde diferentes perspectivas. De este modo, se combina el análisis histórico, social y cultural, incluyendo material inédito de instituciones letonas y americanas, entre otros: el Archivo de la Ópera Nacional de Letonia, el Museo de la Literatura y la Música en Riga o los Papeles de Alexandra Fedorova-Fokine de la Biblioteca Pública de Nueva York. El estudio se ha focalizado en diez figurines y bocetos escenográficos elaborados para esta puesta en escena por Romans Suta y Sigismunds Vidbergs —aunque este último es quién figura únicamente como autor de este trabajo—. Todo ello se complementa con las críticas y escritos publicados en los influyentes periódicos *Jaunākās Ziņas* y *Sociāldemokrāts*⁶, así como en *Latvis*, *Latvijas Kareivis* y la revista *Atpūta Zurnāls*⁷. También, se ha elaborado una tabla de síntesis con los datos de las veintidós producciones del BNL entre 1925 y 1932 [tabla 1] para establecer el marco contextual de *Don Quijote*. Esto permite la construcción de una historia cultural del ballet en Riga en los años veinte y treinta, haciendo hincapié en su relación con el imaginario de «lo español».

⁴ Martínez del Fresno (2012: 739) indica cómo también se alude a otros episodios. Entre ellos, la consagración de Don Quijote como caballero o las luchas con los *gigantes* (molinos de viento).

⁵ Existen divergencias en torno al día del estreno. Otras fuentes (Hormigón, 2010: 418) citan que fue el 14 y no el 26.

⁶ Sus críticos de danza Jānis Zālītis (*Jaunākās Ziņas*) y Jānis Sudrabkalns (*Sociāldemokrāts*) destacaron notablemente.

⁷ La revista artístico-literaria de referencia en Letonia entre 1924 y 1941.



Figura 1. Autor desconocido, Alexandra Fedorova-Fokine junto a su marido y otros miembros de la familia Fokin, ca. 1925-1930. The New York Public Library.

Alexandra Fedorova-Fokine, un pilar fundamental del Ballet Nacional de Letonia

Alexandra Fedorova-Fokine se convirtió en la primera mujer en dirigir el Ballet Nacional de Letonia en 1925⁸. Su llegada venía precedida por una larga y exitosa carrera como solista del Ballet Mariinski (Bite, 2002: 45) durante dieciocho años. Tras su graduación en 1902⁹, comenzó a interpretar diversos papeles que no solo contribuirían a confeccionar su carrera como bailarina, sino que también supondrían su primer contacto con los estereotipos hispanos. Uno de los primeros fue la danza española de *El lago de los cisnes* que bailó junto a Anna Pavlova, a la cual estaba muy unida (Horosko y Fedorova, 1971: 24)¹⁰. También formaba parte de la influyente familia Fokin [fig. 1] al estar casada con Alexander, el hermano mayor de Mijaíl Fokin. Su marido fundó el teatro de miniaturas *Troitsky* (Suquet, 2012: 231), reuniendo a escritores, compositores, músicos y actores en torno a la figura de Fedorova-Fokine como la *prima ballerina*. Bailó en la primera temporada de los Ballets Russes de Diaghilev —integrándose en el elenco de *Le Pavillon d'Armide* junto a Mijaíl Mordkin, Tamara Karsavina o Vaslav Nijinsky (Garafola, 1989: 383-384)—, así como en diversas giras estivales junto a Pierre Vladimiroff o Anatol Vilzak —interpretando, entre otros, fragmentos de *Paquita*—, hasta que llegó la propuesta de la Ópera de Riga en donde se convertiría en «la verdadera fundadora del ballet letón» (Tivums, 2000: 265).

⁸ Tivums (2000: 265) señala cómo Mijaíl Fokin conocía la delicada situación de la compañía tras la marcha de Sergeyev y recomendó a los directores de la Ópera de Riga que contratasen a su cuñada.

⁹ Fue compañera de clase tanto de Tamara Karsavina, Adolph Bolm como de Sergeyev, su predecesor en Riga.

¹⁰ Su estrecha relación se remonta a su etapa formativa en San Petersburgo cuando Pavlova —tres años mayor que Fedorova-Fokine— se convirtió en su mentora. Posteriormente se convertiría en la madrina de su hija Irine.

Tabla 1. Elaboración propia, a partir de Balina, 2018; Bite, 2002; Tivums, 2000.
Producciones del Ballet Nacional de Letonia, 1925 y 1932.

	Obra	Coreógrafo	Director de Escena	Fecha de estreno	Compositor	Libreto	Intérpretes	Escenografía y Vestuario
1	Chopiniana	Mijaíl Fokin	Alexandra Fedorova-Fokine	8 de noviembre de 1925	Frédéric Chopin	Mijaíl Fokin	Alexandra Fedorova-Fokine, Melānija Lence, Betija Tobiasē, Harijs Plūcis	Eduards Vītols
2	El juicio de Damis	Marius Petipa	Alexandra Fedorova-Fokine	8 de noviembre de 1925	Alexandr Glazunov	Marius Petipa	Alexandra Fedorova-Fokine, Voldemārs Komisārs	Eduards Vītols
3	El lago de los cisnes	Marius Petipa, Lev Ivanov	Alexandra Fedorova-Fokine	30 de marzo de 1926	Pyotr Ilych Tchaikovsky	Vladimir Begichev	Alexandra Fedorova-Fokine, Harijs Plūcis	Eduards Vītols
4	Coppélia	Arthur Saint-León, Marius Petipa	Alexandra Fedorova-Fokine	20 de mayo de 1926	Léo Delibes	Charles Nutter, Arthur Saint-León	Alexandra Fedorova-Fokine, Harijs Plūcis, Eižens Leščevskis	Eduards Vītols
5	Raymonda	Marius Petipa	Alexandra Fedorova-Fokine	30 de noviembre de 1926	Alexandr Glazunov	Lydia Pashkova	Alexandra Fedorova-Fokine, Harijs Plūcis, Voldemārs Komisārs	Eduards Vītols
6	Harlequinade	Marius Petipa	Alexandra Fedorova-Fokine	5 de abril de 1927	Ricardo Drigo	Marius Petipa	Alexandra Fedorova-Fokine, Osvalds Bernhofs, Harijs Plūcis	Eduards Vītols
7	Después del carnaval	Alexandra Fedorova-Fokine	Alexandra Fedorova-Fokine	4 de abril de 1928	Mijaíl Glinka, Alexandr Glazunov, Léo Delibes	Alexandra Fedorova-Fokine	Alexandra Fedorova-Fokine, Nina Sestakova	Eduards Vītols
8	Cascanueces	Lev Ivanov	Alexandra Fedorova-Fokine	4 de abril de 1928	Pyotr Ilych Tchaikovsky	Marius Petipa	Alexandra Fedorova-Fokine, Osvalds Lēmanis, Eižens Mežulis, Osvalds Bernhofs	Ludolfs Liberts
9	Chopiniana	Mijaíl Fokin	Mijaíl Fokin	7 de febrero de 1929	Frédéric Chopin	Marius Petipa	Mijaíl Fokin, Alexandra Fedorova-Fokine, Melānija Lence, Helēna Tāngijeva-Birzniece, Mijaíl Fokin	Eduards Vītols
10	Danzas Polovtsianas del Príncipe Igor	Mijaíl Fokin	Mijaíl Fokin	7 de febrero de 1929	Alexander Borodin	Alexandr Borodin	Mijaíl Fokin, Alexandra Fedorova-Fokine	Eduards Vītols
11	Paquita	Jean Dauberval, Marius Petipa	Alexandra Fedorova-Fokine	7 de febrero de 1929	Ludwig Minkus	Marius Petipa	Alexandra Fedorova-Fokine, Lev Lvov, Melānija Lence, Sira Jurgense, Natalija Cveiberga, Helēna Tāngijeva-Birzniece	Eduards Vītols

Tabla 1. Elaboración propia, a partir de Balina, 2018; Bite, 2002; Tivums, 2000.
Producciones del Ballet Nacional de Letonia, 1925 y 1932.

	Obra	Coreógrafo	Director de Escena	Fecha de estreno	Compositor	Libreto	Intérpretes	Escenografía y Vestuario
12	La bella durmiente	Marius Petipa	Alexandra Fedorova-Fokine	11 de abril de 1929	Pyotr Ilych Tchaikovsky	Marius Petipa	Alexandra Fedorova-Fokine, Lev Lvov	Ludolfs Liberts
13	La leyenda de José	Mijaíl Fokin	Max Semmler	10 de septiembre de 1929	Richard Strauss	Hugo von Hofmannsthal, Harry Graf Kessler	Osvalds Lēmanis, Sira Jurgense	—
14	El pequeño caballo jorobado	Alexandra Fedorova-Fokine	Helēna Tangijeva-Birzniece	16 de abril de 1930	Cesare Pugni, Pyotr Ilych Tchaikovsky, Franz Liszt, Otto Karl, Pavel Jurjans	Arthur Saint-León, Marius Petipa	Osvalds Bernhofs, Alexandra Fedorova-Fokine	Eduards Vītols
15	Scheherezade	Leonid Zuhov	Leonid Zuhov	26 de mayo de 1930	Nikolái Rimski-Kórsakov	Mijaíl Fokin	Helēna Tangijeva-Birzniece, Osvalds Lēmanis	Eduards Vītols
16	El pájaro de fuego	Mijaíl Fokin	Alexandra Fedorova-Fokine	6 de noviembre de 1930	Igor Stravinsky	Mijaíl Fokin	Alexandra Fedorova-Fokine, Harijs Plūcis	Ludolfs Liberts
17	Le Pavillon d'Armide	Mijaíl Fokin	Alexandra Fedorova-Fokine	6 de noviembre de 1930	Nikolái Cherepnin	Alexander Benois	Alexandra Fedorova-Fokine, Eižens Leščevskis, Osvalds Lēmanis	Ludolfs Liberts
18	Jota Aragonesa	Mijaíl Fokin	Alexandra Fedorova-Fokine	6 de noviembre de 1930	Mijaíl Glinka	Mijaíl Fokin	Helēna Tangijeva-Birzniece, Melānija Lence, Harijs Plūcis, Osvalds Lēmanis	Ludolfs Liberts
19	Sylvia	Louis Mérante	Alexandra Fedorova-Fokine	10 de mayo de 1931	Léo Delibes	Paul Jules Barbier, Jacques de Reinach	Alexandra Fedorova-Fokine, Osvalds Lēmanis	Eduards Vītols
20	Carnaval	Mijaíl Fokin	Alexandra Fedorova-Fokine	21 de mayo de 1931	Robert Schumann	Mijaíl Fokin	Helēna Tangijeva-Birzniece, Osvalds Lēmanis	Eduards Vītols
21	Don Quijote	Marius Petipa, Alexander Gorsky	Alexandra Fedorova-Fokine	30 octubre de 1931	Ludwig Minkus	Marius Petipa	Helēna Tangijeva-Birzniece, Osvalds Lēmanis	Sigismunds Vidbergs, Romans Suta
22	Giselle	Jean Coralli, Jules Perrot, Marius Petipa	Alexandra Fedorova-Fokine	21 de abril de 1932	Adolphe Adam	Téophile Gautier, Jean Coralli	Melānija Lence, Osvalds Lēmanis	Sigismunds Vidbergs

Entre 1925 y 1932, dirigió veintidós producciones [véase tabla 1] provenientes tanto de San Petersburgo como de París. Aunque sus inicios no fueron nada fáciles, rápidamente elevó el nivel de la compañía, como recordaría ella misma años después: «empecé con once bailarines y en tres o cuatro años, teníamos ciento veinte sobre el escenario» (Horosko y Fedorova, 1971: 28). Su primera producción fue *Chopiniana* (1925) —también conocida como *Las Sílides*— y al año siguiente presentaría *El lago de los cisnes* (1926), su primer ballet clásico importante. Le seguirían títulos tan conocidos como *Coppélia* y *Raymonda* (ambos en 1926), *Harlequinade* (1927) o *Cascanueces* (1928)¹¹, en donde no solo puso en escena estos ballets sino que también interpretó los papeles

¹¹ En 1940 llevaría a cabo otra puesta en escena de *Cascanueces* para los Ballets Russes de Montecarlo.



Figura 2. A la izquierda (a): Vilis Rīdzenieks, Alexandra Fedorova-Fokine interpretando el paso a dos del Hada de Azúcar junto a Osvalds Lēmanis en el ballet *Cascanueces*, 1928. Riga, Archivo de la Ópera Nacional de Letonia (LNOB). A la derecha (b): Autoría de Vilis Rīdzenieks no confirmada, Alexandra Fedorova-Fokine junto a Lev Lvov en *La bella durmiente*, 1929. Riga, Archivo de la Ópera Nacional de Letonia (LNOB).

principales [fig. 2], cosechando un gran éxito (Bite, 2002: 45-68). El año 1929 supuso un punto de inflexión para Fedorova-Fokine al frente del BNL. Su puesta en escena de *La bella durmiente* recibió elogios tanto de la crítica letona como rusa, en gran parte debido al importante trabajo escenográfico que realizó Ludolfs Liberts [fig. 2b]¹². Todo ello hizo que el ballet clásico floreciera con tanta fuerza en Letonia (Tivums, 2000: 265), situando a la compañía entre las más relevantes del panorama internacional.

En este aspecto, también contribuyó notablemente la visita de Mijaíl Fokin a Riga apenas dos meses antes, mostrándose agradecido por haber tenido «el gran placer de trabajar con una compañía tan flamante»¹³. El bailarín y coreógrafo ruso repuso *Chopiniana* y las *Danzas Polovtsianas del Príncipe Igor*, además de interpretar los roles principales — pese a estar a punto de cumplir cuarenta y nueve años (Fokin, 1961: 261)—. Aunque sus actuaciones fueron todo un acontecimiento dancístico para la ciudad, el mayor éxito de la velada fue la única pieza que no bailó. El *grand pas classique* de *Paquita* no solo inició un ciclo de «lo español» entre 1929 y 1931 (Preciado-Azanza, 2020: 109), sino que también dio comienzo a la rivalidad por el puesto de *prima ballerina* entre las dos grandes estrellas de la compañía: Fedorova-Fokine y Helēna Tangijeva-Birzniece¹⁴. Al año siguiente, se estrenó *Jota Aragonesa* (1930) junto a otros dos ballets de un acto también coreografiados por

¹² Como indica Vanaga (2014: 352), el referente del *art déco* letón diseñó más de doscientos cincuenta figurines y bocetos escenográficos para esta producción.

¹³ Archivo de la Ópera Nacional de Letonia [LNOB] (sign. 856), programa de la temporada 1928/1929, p. 14. Fokin también describió al BNL como «una compañía de primera clase y bien preparada» (Fokin, 1961: 12).

¹⁴ Ambas provenían de la misma escuela, pero había una diferencia de edad importante entre ellas. Mientras que la primera representaba la experiencia y la destreza técnica, la segunda tenía de su parte la juventud y belleza, que encandilaron al público varonil.

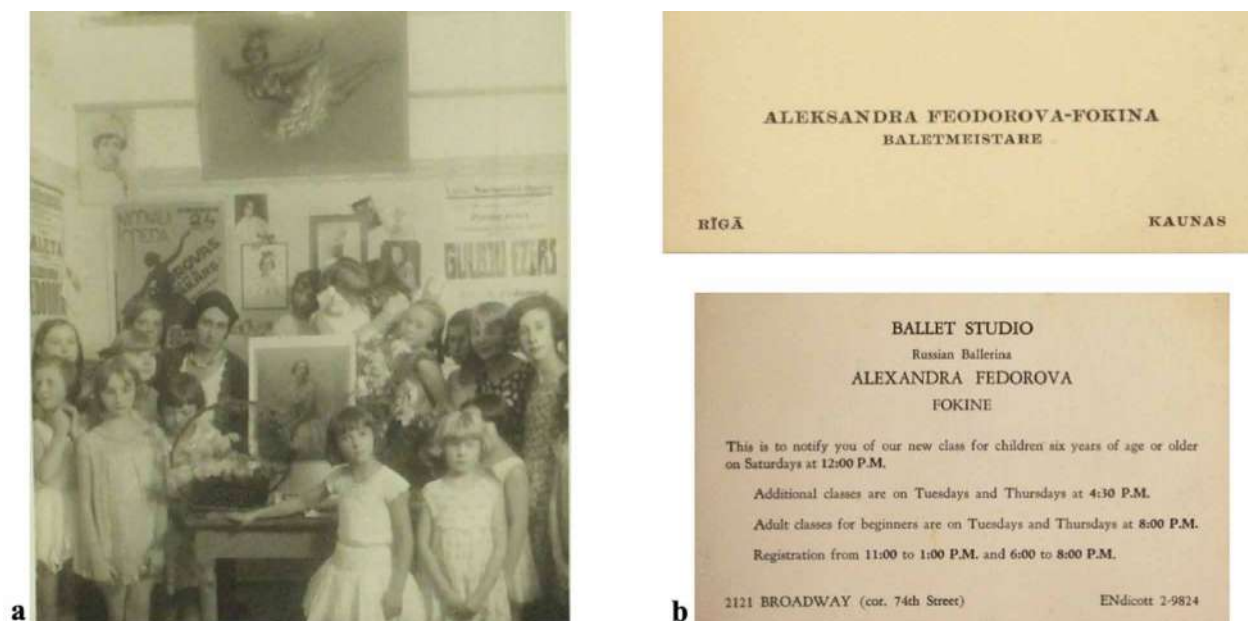


Figura 3. A la izquierda (a): Autor desconocido, Alexandra Fedorova-Fokine junto a sus alumnas en su estudio en Riga, ca. 1925-1930. A la derecha (b): Tarjetas de visita que muestran las diferencias en el nombre de Alexandra Fedorova-Fokine en el Báltico y Nueva York, ca. 1930-1940. The New York Public Library.

Fokin —*Le Pavillon d'Armide* y *El pájaro de fuego*—, recibiendo numerosos elogios por esta velada (Vanaga, 2014: 352). Finalmente, pese a la delicada situación económica en la que se encontraba el BNL tras la Gran Depresión, su directora continuó con su empeño y estrenó *Don Quijote* en 1931.

Sin lugar a dudas, Fedorova-Fokine se convirtió en un pilar fundamental del ballet letón, enseñando, dirigiendo y poniendo en escena numerosos ballets del repertorio internacional (Debra y Mackrell, 2010: 268). Su trabajo da muestra de la importancia que llegó a tener la mujer en la vida política y socio-cultural de la Primera República de Letonia¹⁵. Aunque su última producción—*Giselle*—tuvo lugar en 1932, continuó enseñando en su estudio de la capital báltica [fig. 3a] hasta que emigró a Estados Unidos en 1937. Allí se convertiría en una destacada profesora del estilo ruso en Nueva York (Garafola, 1989: 377)¹⁶. Mientras tanto, se sucedían los maestros de ballet del BNL uno tras otro hasta la llegada Osvalds Lēmanis en 1934¹⁷. Pese a que no se sabe con certeza cuáles fueron las razones de su salida de la Ópera y finalmente de su marcha de Riga¹⁸, podemos intuir que el fallecimiento de su marido en 1936 unido al empeoramiento del contexto socio-político fueron determinantes. En cualquier caso, estas hipótesis necesitarán ser estudiadas con mayor profundidad en futuras investigaciones.

Percepción del imaginario de «lo español» en Riga

La configuración del imaginario de «lo español» es compleja y ha tenido lugar mediante la incorporación de estereotipos de diversa procedencia (Murga Castro, 2017a: 444-449), que se remontan a la imagen construida de España a través de las obras de los numerosos artistas y literatos que la visitaron

¹⁵ También destacaron la pintora feminista Aleksandra Belcova, así como la poderosa editora Emīlija Benjamiņa, conocida popularmente como la *Reina de la Prensa* por ser la impulsora del periódico *Jaunākās Ziņas* y la revista *Ātpūta žurnāls*.

¹⁶ Fue una de las maestras más importantes en la formación de la bailarina cubana Alicia Alonso, como expresa ella misma (Alonso, 2020).

¹⁷ En el mismo año que Kārlis Ulmanis ejecutó un golpe de estado —alineándose con el resto de totalitarismos europeos—, Lēmanis se convirtió en el primer letón al frente de la compañía, sucediendo a Anatol Vilzak.

¹⁸ Aunque la descripción de los Papeles de Alexandra Fedorova-Fokine de la Biblioteca Pública de Nueva York (sign. MGZMD 110) indica que fue despedida por el gobierno letón pro-nazi, todavía no se ha podido encontrar ninguna documentación que corrobore esta afirmación.



Figura 4. Elaboración propia, a partir de Aizkulīses [A], «Māksla», 15 de febrero de 1929, p. 5; *Atpūta Zurnāls* [AP], «Skaistas spanietes cela uz baznīcu Lieldienu nakti», 24 de julio de 1931, p. 20; AP, «Baletdejotajs Rudolfs Saule», 13 de enero de 1932, p. 4; AP, «Čiganiete», 12 de febrero de 1932, p. 1; AP, «Talavera. Angļu makslinieka Daina Apirlija glezna», 8 de diciembre de 1937, p. 25. Percepción de los estereotipos hispanos en Riga en los años veinte y treinta.

durante el siglo XIX¹⁹, entre otros Washington Irving, Eugène Delacroix, Théophile Gautier, Marius Petipa, Alejandro Dumas o Gustave Doré. En sus cuadernos de bitácora, se expresaba un país «exagerado, sensual y sucio, literario y exótico, apasionado y cainita. Tierra legendaria y miserable, religiosa y cruel, mora y cristiana, mística y pícaro. Tierra de mártires y verdugos, de gitanas y bandoleros, de curas y soldados, de héroes y patanes» (García de Cortázar, 2003: 172).

Esta España medio real y medio imaginada ha sido percibida en Riga a través de una amalgama de tópicos [fig. 4], que reflejan una realidad que «vacila entre lo que siempre está en su lugar, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente» (Bhabha, 2002: 91). De este modo, se percibe del mismo modo que otras culturas exóticas y periféricas como Asia oriental o Egipto. La construcción de un imaginario se encuentra en la base de cualquier «comunidad imaginada». Aunque este término acuñado por Anderson hace referencia a la definición de nación como «una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana» (Anderson, 1993: 23), también se puede aplicar a un conjunto de personas que comparten una misma imagen acerca de una cultura, sin que esté necesariamente ligada a un territorio²⁰. Esto permite crear vínculos entre comunidades distanciadas

¹⁹ Viera (2020) también indica la importancia que tuvieron muestras como la Gran Exposición de Londres en 1851 en la construcción de la identidad española.

²⁰ Como indica Martínez del Fresno (2016: 50), «adaptamos aquí el concepto acuñado por Anderson, ya que esa comunidad imaginada tiene un claro perfil transversal que no coincide con fronteras de Estados-nación existentes ni proyectados».

geográficamente a través de la difusión de «lo español», como es el caso del diálogo cultural entre España y Letonia. A pesar de que ambos países se encuentran en las zonas periféricas de Europa y de sus notables diferencias climáticas, históricas y sociales, comparten unos sólidos nexos culturales (Cimdina, 2006: 209-214).

Este diálogo se enmarcaría en el contexto de «la gran diagonal europea» (Ortega y Gasset, 1921: 38) entre Rusia y España. A comienzos del siglo xx, ambos países vivieron un período de florecimiento cultural, que se vio potenciado por el gran dinamismo artístico que también se estaba desarrollando en las principales capitales europeas. La Edad de Plata de la cultura española (Mainer, 1975) tuvo lugar desde 1902 hasta 1936—abarcando todos los aspectos de la sociedad española—²¹, cuando se vio truncada por el estallido de la fatídica Guerra Civil. Mientras que la Edad de Plata de la cultura rusa fue mucho más breve. Surgió a partir del movimiento artístico inspirado en la revista *Mir Iskusstva* (*El Mundo del Arte*) en 1898 pero fue dinamitada por la Revolución Rusa en 1917. El filósofo y escritor español José Ortega y Gasset (1921: 38) estableció que ambos países se encuentran en las zonas periféricas de Europa y coinciden en ser dos «razas pueblo». Pese a ser muy diferentes entre sí, mantienen un vínculo cultural importante, reflejado por el interés mutuo que suscitan las respectivas costumbres e imaginarios. Sin valorar el trasfondo de esta idea, consideramos que es útil para establecer las similitudes entre las periferias del continente, un juego de espejos para comparar la España real y la España imaginada, pero también la fascinación mutua por su extenso y variado folklore motivado por el concepto de cómo «la evolución de un territorio o de los individuos que lo ocupan está en razón directa de su distancia del centro de las unidades territoriales, porque la distancia provoca, con el movimiento de reacción, otro movimiento concordante de excitación espiritual» (Ganivet, 1897: 31).

Las palabras del escritor y diplomático Ángel Ganivet en su libro *Idearium español* (1897) fueron determinantes para desentrañar la construcción de la identidad nacional española durante la primera mitad del siglo xx²². Paradójicamente y pese a considerar el territorio como el núcleo primordial, su percepción de España y la evolución de sus ideales se plasmaron desde la distancia. Ganivet «ofrece una perspectiva de España vista desde su exilio en el Báltico» (Kamen, 2007: 226), siendo cónsul del Imperio Español en Helsinki y después en Riga, en donde se suicidó²³. Por lo tanto, podríamos decir que se trata de una percepción imaginada, dando lugar a una imagen construida de España. Es preciso recordar como el territorio actual de Letonia perteneció al Imperio Ruso desde 1795 hasta su independencia en 1918 (Ščerbinskis, 2018: 86-88)²⁴, un período en donde diplomáticos como Ganivet tuvieron un papel fundamental en las relaciones entre ambos imperios²⁵. Aunque el escritor y precursor de la Generación del 98 tan solo fue cónsul en Riga entre agosto y noviembre de 1898, se convirtió en «uno de los momentos referenciales en la historia del diálogo cultural entre Letonia y España» (Cimdina, 2006: 211).

Por consiguiente, al igual que el público español sentía muy próximo la brillantez y la pasión eslava de los Ballets Russes (Nommick y Álvarez Cañibano, 2000: 11), el público letón sentía verdadera predilección por nuestro folklore, reflejado en la fuerte presencia de los estereotipos hispanos en numerosas disciplinas artísticas. En las artes decorativas, la pintora feminista Aleksandra Belcova se convirtió en una de las artistas que mejor reflejó este imaginario a través del plato decorativo *Motivo español* (1926). Está inspirado en un viaje que hizo a un pequeño pueblo en la frontera entre España y Francia, en donde pudo asistir a una corrida de toros (Lavina, 2019: 133). Mientras que en las artes escénicas, la ópera *Carmen* [fig. 5] se convirtió en la primera producción de temática hispana que se representó en la Ópera Nacional en 1920, tras la recién establecida independencia de Letonia, siendo

²¹No obstante, cómo apunta Mainer, sus límites cronológicos no están completamente delimitados, pudiendo iniciarse desde 1898 y concluir en 1939 con el final de la Guerra Civil.

²²Contribuyó al desarrollo del pensamiento español al fomentar la discusión intelectual en autores como Ortega y Gasset, Azaña, Unamuno y Laín Entralgo.

²³Su trágico final en las aguas del Daugava pasaría desapercibido, hasta que el corresponsal de *El imparcial* Enrique Domínguez Rodiño impulsara la repatriación de su cuerpo en 1921 —pero no se haría efectiva hasta 1925—.

²⁴Aunque partes de ella, entre ellas Riga, ya habían sido conquistadas anteriormente al finalizar la Gran Guerra del Norte en 1721.

²⁵Para más información, véase Ybañez Rubio y Korchagin (2018).

repuesta un total de siete veces (Zvirgzdiņš, 2018)²⁶. La visión poco optimista de España que plantea Georges Bizet pone de manifiesto cómo la «España de charanga y pandereta», que escribiera Antonio Machado (1912: 122) en *Campos de Castilla*, está muy presente en el público letón.

Pero sobre todo, se aprecia en las primeras producciones del Ballet Nacional de Letonia, en donde, una quinta parte de su repertorio entre 1922 y 1934 estuvo relacionado con este imaginario (Preciado-Azanza, 2020: 109). Podemos apreciar esta fascinación en la puesta en escena pionera de *Paquita* (Sergeyev, 1923), el ciclo de «lo español» de Fedorova-Fokine —*Paquita* (1929), *Jota Aragonesa* (1930) y *Don Quijote* (1931)—, así como en las numerosas danzas y divertimentos presentes en *El lago de los cisnes* (1926, 1934), *Coppélia* y *Raymonda* (ambas en 1926) o *Cascanueces* (1928). Todo ello demuestra el arraigo que tuvo la insistencia de los imaginarios nacionales en la sociedad, la cultura y el arte letón durante los años veinte (Lavina, 2019: 133). Pero además, el interés del pueblo letón nos permite ampliar «la comunidad imaginaria compartida por ambos pueblos» (Martínez del Fresno, 2016: 50), ruso y español.



Figura 5. Autor desconocido, La mezzosoprano Herta Lūse en el rol de Carmen, 1937. Reproducido en *Atpūta Zurnāls* [AP], «Operdziedone Herta Lūse», 9 de abril de 1937, p. 1.

Don Quijote (1931): el asentamiento de «lo español» en el Ballet Nacional de Letonia

Don Quijote se estrenó por primera vez en la Ópera Nacional de Letonia el 30 de octubre de 1931 (Balina, 2018: 502), cómo se aprecia en el programa de su estreno [fig. 6]. Fedorova-Fokine reconstruyó la coreografía original de Petipa, así como la versión posterior de Gorsky²⁷. Se retomó la música de Minkus, aunque también se incluyeron otras piezas como el *Fandango* de Eduard Nápravník (Bite, 2002: 61). Para ello, se contó con el director Otto Karl al frente de la orquesta. Mientras que el reconocido pintor y artista gráfico Sigismunds Vidbergs se encargó de los figurines y la escenografía de esta producción —no obstante Romans Suta también realizó unos primeros bocetos, que finalmente se descartarían—. Su argumento está ambientado en Barcelona y se centra en la historia de amor entre Basilio (Osvalds Lēmanis) y Quiteria (Helēna Tāngijeva-Birzniece) a pesar de los impedimentos de su padre, el tabernero (Osvalds Bernhofs), y de Camacho (Arvīds Ozoliņš), su prometido. Mientras tanto, Don Quijote (Rūdolfš Saule) y Sancho Panza (Simons Šapiro) viven una serie de aventuras en torno a la pareja. Tras su estreno, Edvīns Mednis elogió tanto sus decorados como a sus intérpretes, que hicieron de este imaginario «su bandera, de la forma más pulcra y hermosa»²⁸.

²⁶ En 1924, 1945, 1957, 1993, 2001, 2007 y su última puesta en escena del año 2017.

²⁷ Bite (2002: 61) considera que la puesta en escena del coreógrafo soviético y director del Ballet Mariinski Fyodor Lopuhov en 1923, también pudo influenciar en Riga.

²⁸ *Latvijas Kareivis* [LK], «Don-Kichots un spāņu dejās», 3 de noviembre de 1931, p. 4. Disponible en: <<http://data.lnb.lv/nba01/LatvijasKareivis/1931/LatvijasKareivis1931-247.pdf>>. [Consulta: 8 de noviembre de 2021].

LATVIJAS NACIONĀLĀ OPERA

Piektdien, 30. oktobrī 1931. gadā,
pikst. 7.30 vak.
PIRMIZRĀDE

DON-KICHOTS

M. Petipā ballets 4 cēlienos. L. Minkusa mūzika
Balletmeistars ALEKSANDRAS FEODOROVAS uzvedumā

PERSONAS:

Don-Kichots	Rūdolfs Saule
Sančo-Pansa	Simons Šapiro
Viesīcnieks Lorencs	Ovalds Bernhofs
Kitrija, Lorencs meita	Helena Tangijeva-Birzniece
Bazils, Kitrijas ligavainis	Ovalds Lēmanis
Gamašs, spēļu grāds	Arvīds Ozoliņš
Ielas dejotāja	Melanija Lenča
Toreadors	Klāvs Leščevskis
Kitrijas draudzenes }	Mirdza Kalniņa
	Elza Forstmanis

Epada	Leščevskis
Toreadoru dejas	Fibigs, Miļevičs, Leonaitis, Hardels, Jakobsons, Liepiņa.
Dejas uz naktīm	Lenča, Leščevskis un toreadors
Spēļu dejas	Gentels, Tobliss, Kovals, Černova, Jurgens, Hiršvalds, Fibigs, Miļevičs, Leonaitis, Hardels, Jakobsons, Liepiņa
Don-Kichota un Sančo-Pansas uzstāšanās	Saule, Šapiro
Vistīgā spēle	Šapiro, Jurgens, Gentels, Tobliss, Hiršvalds, Kovals, Černova
Adagio	Tang-Birzniece, Lēmanis, Forstmanis, Kalniņa, Saule, Ozoliņš
Tamburīnu dejas	Kalniņa, Forstmanis, Lēmanis
Menuets	Tang-Birzniece, Lēmanis, Forstmanis, Kalniņa, Saule, Ozoliņš
Draudzību dejas	Kalniņa, Forstmanis, Fibigs, Leonaitis
Kitrijas dejas	Tangijeva-Birzniece
Koda	Visi

II. cēliens.

Krodziņš.

Scena ar dejām	Tang-Birzniece, Lēmanis, Saule, Šapiro, Kalniņa, Forstmanis, Fibigs, Leonaitis, Gentels, Tobliss, Černova, Kovals, Niedriņš, Morozova, Geislers, Hiršvalds, Trombergs, Rozenfelds, Miļevičs, Jakobsons, Hardels, Liepiņa, Teteris, Frišenfelds, Žeglovskis
--------------------------	--

Drīdu pavēlniece	Natālija Cveibergs
Divi spēļi }	Pauls Fibigs
Krodziņš	Voldemārs Leonaitis
Hercoga	Jevdokims Titovs
Hercogiens	Voldemārs Leonaitis
Brupnieks	Vilma Freimans
	Ovalds Bernhofs

Diriģents: Otto Karls

Dekorācijas un kostīmi pēc Sigismunda Vidberga skicēm

I. cēliens.

Barselonas laukums.

Laužu skats, mimiska scena	Op. ballets un studija
Kitrijas un Bazila uzstāšanās	Tang-Birzniece, Lēmanis
Morena	Tang-Birzniece
Mimiska scena	Tang-Birzniece, Lēmanis
Segdijā	Freimans, Petersons I., Fokina, Graše, Morozova, Lichačova, Smits, Niedriņš, Rozenfelds, Leontjeva, Keļviša, Geislers, Trombergs, Abrams, Bernhofs, Strazdiņa-Miļevičs.

Moļkovska spēļu dejas	Kalniņa, Forstmanis, Fibigs, Leščevskis
Mersedes	Jurgens, Leščevskis
Koda	Visi

III. cēliens

Sāpnis.

Sāpnis	Tang-Birzniece, Cveibergs, Saule, Pfeifers, Geislers, Fokina, Lichačova, Graše, Morozova, Kuncis, Strazdiņa-Miļevičs, Keļviša, Petersons II., Smits, Niedriņš, Kojospika, Priede, Skujā, Bernhofs, Tillaks, Rozenfelds
------------------	--

Amors	Finklers
*Variācija I. Simona	Cveibergs
*Variācija II.	Tangijeva-Birzniece
Koda	Visi

IV. cēliens.

Hercoga pils

Gājēns un dejas	Lenča, Kovals, Gentels, Černova, Tobliss, Keļviša, Niedriņš, Strazdiņa-Miļevičs, Petersons, Pfeifers, Kuncis, operas balletstudija un Feodorovas privātballetstudija.
---------------------------	---

Don-Kichota un Karasko duēlis	Saule, Bernhofs
*Adagio	Tangijeva-Birzniece, Lēmanis
Valsis mūz. O. Karla	Lenča
Variācija I.	Lēmanis

Variācija II.	Tangijeva-Birzniece
Koda	Tangijeva-Birzniece, Lēmanis
*Naprāvotā Fandango	Kalniņa, Fibigs, Jurgens, Forstmanis, Leščevskis, Šapiro, Smits, Morozova, Petersons I., Lichačova, Abrams, Trombergs, Ozoliņš, Miļevičs, Hardels, Žeglovskis, Liepiņa, Jakobsons
Koda	Visi

*) Instrumentāļa O. KARLS

Figura 6. Programa de mano del ballet *Don Quijote*, 1931. Riga, Archivo de la Ópera Nacional de Letonia (LNOB).

Sigismunds Vidbergs y Romans Suta, dos visiones de los estereotipos hispanos

Los visitantes de la ópera tienen la oportunidad de comparar y evaluar los logros de cada autor en el campo de la escenografía. Esta vez también. El nombre de un nuevo escenógrafo despertó el interés de la audiencia. Por primera vez, Sigismunds Vidbergs se ha revelado como escenógrafo de una nueva industria del arte, que se ve coronado por el éxito²⁹.

Con estas halagadoras palabras describía el pintor y crítico de arte Jūlijs Madernieks en el periódico *Jaunākās Ziņas* el trabajo escenográfico de *Don Quijote*. Para corroborarlas, se han estudiado diez bocetos de este ballet —ocho figurines y dos telones de fondo—, que ha permitido determinar que la contribución de Suta fue mínima y, por ello, Vidbergs figura únicamente como autor de este trabajo de manera oficial. Sin embargo, esta no fue la única razón. Tanto los modales como la forma de vestir de Suta no terminaron de encajar con el ambiente de la Ópera (Jevsejeva, 2016: 417).

Las obras de Vidbergs se caracterizan por tener una expresión precisa, el uso de formas geométricas y, a menudo, una bella ornamentación con reminiscencias *art déco* (Bērzina, 2015: 7)³⁰. Además de estar considerado uno de los mejores artistas gráficos del siglo xx en Letonia, Vidbergs también fundó el reconocido taller de artes decorativas *Baltars* junto a Suta y Belcova (Lavina, 2019: 154) y se interesó por las artes escénicas, como demuestran estos seis figurines del ballet *Don Quijote*.

En el traje para uno de los toreros [fig. 7] se puede apreciar una pincelada cuidada y estilizada. Los colores predominantes son el azul celeste, combinado con el negro —presente en el pañuelo, la taleguilla y la faja— y el blanco —en las medias y la camisa—. Vidbergs se vale de unos pequeños toques rojizos y dorados en la faja, la banda y los machos para dotar a este figurín de la esencia de «lo español». También hay que resaltar las manos tan estilizadas que introduce este artista letón. Esta pieza recuerda a las producciones de Léon Bakst para los Ballets Russes. Este figurín no lleva la firma del autor, por lo que da lugar a dos posibles hipótesis: que es una copia del original o una versión diferente de Vidbergs.

El figurín de uno de los gitanos [fig. 8] contrasta por su simpleza. Al igual que el anterior no presenta firma. Se conserva otra versión mucho más detallada [fig. 9]. Si observamos las facciones de su rostro, se puede llegar a ver cómo Vidbergs dibuja a lápiz —aunque de manera muy sutil— el contorno de los ojos, la comisura de los labios, unas cejas arqueadas y se puede intuir el contorno de unas patillas. Los toscos y difuminados detalles plateados, al igual que los trazos de la faja, se han convertido en unas elegantes líneas. Las mallas de color negro apenas presentan diferencias reseñables, salvo por el lazo dibujado a lápiz en la pantorrilla derecha. No obstante, el dato más relevante se encuentra en la parte inferior derecha, en donde se aprecia la firma del autor mediante sus iniciales (S.V.), que certifica su autenticidad.

El figurín de una de las amigas de Quiteria [fig. 10] está inspirado en un traje de flamenca —aunque se ha reducido la falda de volantes para que adopte la forma de un tutú—. Las facciones de su rostro están plasmadas de manera pormenorizada y nos recuerdan a las de la gran bailarina española del momento Antonia Mercé *La Argentina* que, días después, actuaría en este escenario. También se aprecia la característica peineta de color rojo fuego, los zarcillos, así como unos amplios volantes blancos y negros en la manga derecha y de color azul y negro en la izquierda. Mientras que, en el tutú, Vidbergs utiliza un elegante juego cromático del blanco y negro junto al malva pálido dominante. Esta pieza refleja la influencia de los numerosos artistas españoles que bailaron en Riga en 1931, asentando el exotismo de este imaginario.

El figurín de la reina de las dríadas [fig. 11] destaca por su peinado, haciendo referencia a la moda de los años veinte. También se incluyen dos rizos que recuerdan al característico *caracolillo* de las bailarinas flamencas. Asimismo, se aprecia la influencia de los diseños de Coco Chanel —autora del vestuario de ballets como *Le train bleu* en 1925 (Murga Castro, 2012: 88) o *Apollo* en 1929—. Vidbergs

²⁹ *Jaunākās Ziņas* [JK], «S. Vidberga dekorācijas Don-Kichotam», 3 de noviembre de 1931, p. 14. Disponible en: <http://data.lnb.lv/nba01/JaunakasZinas/1931/p_001_jazi1931n247.pdf>. [Consulta: 9 de noviembre de 2021].

³⁰ Bērzina también indica que tras su formación en San Petersburgo, se unió al movimiento vanguardista letón, en donde se especializó tanto en pintura sobre vidrio como en arte gráfico —utilizando la técnica del dibujo a tinta—. Inicialmente, estuvo influenciado por Félix Vallotton y, sobre todo, por Aubrey Beardsley.



Figura 7. Sigismunds Vidbergs, Figurín de uno de los toreros para el ballet *Don Quijote*, 1931. Riga, Galería Art Embassy (GAE).

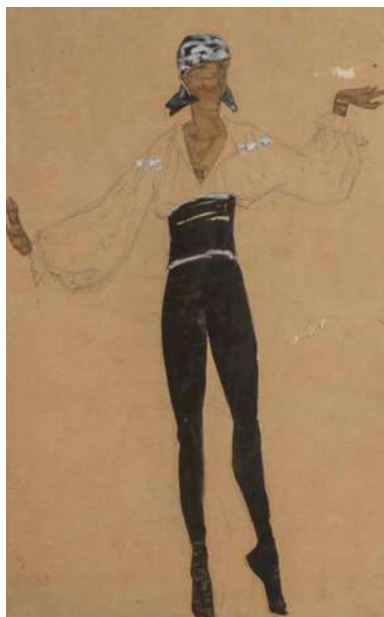


Figura 8. Sigismunds Vidbergs, Figurín de uno de los gitanos para el ballet *Don Quijote*, 1931. Riga, Galería Art Embassy (GAE).



Figura 9. Sigismunds Vidbergs, Figurín de uno de los gitanos para el ballet *Don Quijote*, 1931. Riga, Museo de la Literatura y la Música (RMM).



Figura 10. Sigismunds Vidbergs, Figurín de una de las amigas de Quiteria para el ballet *Don Quijote*, 1931. Riga, Museo de la Literatura y la Música (RMM).



Figura 11. Sigismunds Vidbergs, Figurín de la reina de las dríadas para el ballet *Don Quijote*, 1931. Riga, Museo de la Literatura y la Música (RMM).



Figura 12. Sigismunds Vidbergs, Figurín de un morisco para el ballet *Don Quijote*, 1931. Riga, Museo de la Literatura y la Música (RMM).

demuestra su calidad artística en las formas del estampado, utilizando tan solo tres colores: negro, blanco y un dorado amarillento. Esta combinación junto a los flecos de este vestido, lo convierten en una pieza elegante y actual —acorde con los movimientos vanguardistas de la época—. Todo ello demuestra cómo el autor quería huir de la «españolada» y del casticismo para enfatizar los aires de modernidad.

Por último, el traje de morisco [fig. 12] es uno de los cuatro bocetos donados en 1998 por uno de los descendientes de Vidbergs en Estados Unidos³¹. Aunque el argumento original de Petipa no

³¹ No olvidemos que este artista tuvo que emigrar tras la ocupación de Letonia en 1940, asentándose en Nueva York.



Figura 13. Romans Suta, Figurín de una de las bailarinas de la Seguidilla para el ballet *Don Quijote*, 1931. Riga, Galería Antonija.

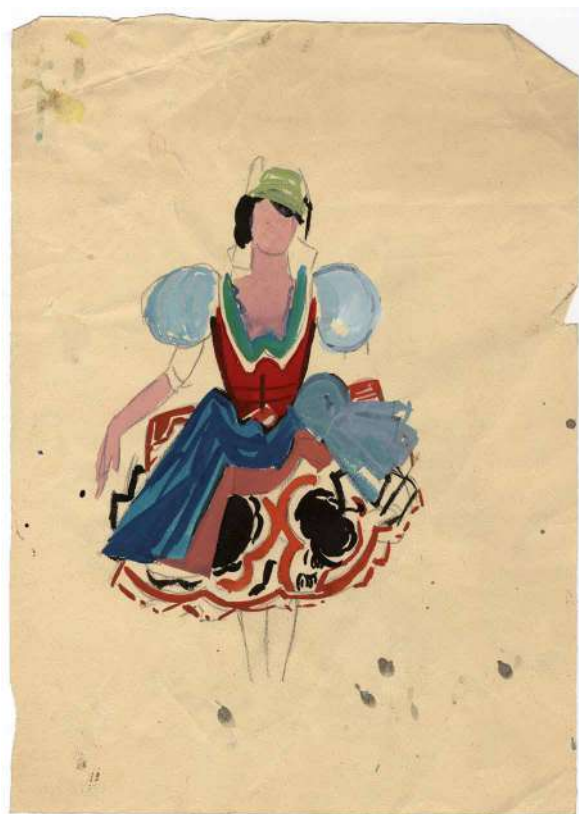


Figura 14. Romans Suta, Figurín de una de las bailarinas de la Seguidilla para el ballet *Don Quijote*, 1931. Riga, Museo Romans Suta y Aleksandra Belcova (LNMM SB).

hace referencia alguna a este personaje, sí figuran en la novela de Cervantes. Vidbergs lo viste con una camisa de manga larga amarilla melosa junto a una chaqueta azul cielo, unido a las típicas calzas medievales azul cobalto y unos zapatos de cuero marrón. Además, su turbante decorado con un zafiro nos recuerda la influencia que tuvo el orientalismo en las múltiples producciones de Diaghilev (Garafola, 1989: 17)³². Es preciso resaltar como el tipo de papel que utiliza guarda ciertas similitudes con los anteriores figurines [véanse figs. 7 y 8], proporcionándonos un argumento a favor de su autenticidad.

Suta se convirtió en uno de los máximos exponentes del movimiento vanguardista letón —denominado *Riga Artists Group*— (Lamberg, 2018). Estuvo muy influenciado por la concepción wagneriana de obra de arte total —*Gesamtkunstwerk*—, así como por las ideas de Kandinski (Slava, 2016: 8). Pero además, fue quien introdujo al público letón el cubismo y el constructivismo junto a Belcova (su mujer), tras haber entrado en contacto con los círculos artísticos e intelectuales más importantes de la época en Dresde, Berlín y París. Pese al rechazo de sus diseños para *Don Quijote*, son notables sus trabajos como escenógrafo en la ópera *Turandot* en 1926 o el ballet *Pulcinella* en 1933 (Vanaga, 2014).

Es interesante comparar las similitudes y diferencias entre las dos versiones para una de las intérpretes de la Seguidilla [figs. 13 y 14]. En el primer boceto [fig. 13] podemos apreciar con mayor precisión la gama cromática de azules de la faja y del motivo floral del vestido, aunque ambos presentan una pincelada fácil, rápida y sin acabar. En el segundo [fig. 14], el tocado de la bailarina marrón oscuro pasa a ser un verde primavera, mientras que los tonos del fajín y del vestido se mantienen prácticamente idénticos. Asimismo, hay que destacar la modificación del color del remate por un verde pistacho muy poco favorecedor, que apenas hace juego con el tocado. Este boceto es de una calidad artística menor y parece encontrarse en una fase más preliminar de su proceso creativo.

³² Para más información acerca del orientalismo, véanse los conocidos estudios de Said (2002).



Figura 15. Romans Suta, Telón de fondo para el sueño de Don Quijote con un castillo al fondo para el ballet *Don Quijote*, 1931. Riga, Museo Romans Suta y Aleksandra Belcova (LNMM SB).

Sin embargo, Suta nos sorprende en el telón de fondo para el sueño de Don Quijote [fig. 15]. Lo primero que llama la atención es que en el mismo soporte hay dos bocetos —uno en el anverso y otro en el reverso [fig. 16]—. En esta primera versión hay un castillo al fondo, en donde podemos ver las almenas de su torre del homenaje y el portón de entrada de la muralla como elementos centrales, al que se le añade el exotismo de estas palmeras. También hay que resaltar la alfombra de la escalera de color negro, blanco y rojo. En su centro, destaca un diseño que se asemeja a una cruz trebolada que podría hacer referencia al «catolicismo reaccionario y oscurantista» (Álvarez Cañibano, 1999: 82) de la Inquisición, que tantas veces ha estado presente en la percepción de los estereotipos hispanos fuera de nuestras fronteras. Aunque se aprecian ciertas influencias de Picasso —véase su «vuelta al orden» expresada en el telón de boca de *El sombrero de tres picos* (Murga Castro, 2017b: 46)—, es evidente que la composición escénica es muy similar al primer acto de *La bella durmiente*, en donde los bocetos de Liberts probablemente le influenciaron. En la segunda versión [fig. 16], el artista utiliza un pabellón en tonos fríos. Llama la atención cómo Suta ha mantenido el diseño central de la alfombra, en contraposición con el orientalismo de los arcos morados rosáceos y las celosías azul cobalto. Pero sobre todo, hay que destacar el color rosa pastel de la alfombra y de la exótica vegetación. Si bien es cierto que no es un tono muy habitual, Suta podría haberse inspirado en las características medias de los toreros, haciendo así una referencia más a este imaginario.

Es evidente que tanto Vidbergs como Suta reciben una gran influencia de los diseños de Bakst, Picasso y Chanel para los Ballets Russes, dado que se perciben similitudes en las formas y la estética elegida. También sería interesante poder comparar este trabajo con el de otras versiones anteriores de *Don Quijote*, como el que realizó Alexander Korovin para la puesta en escena de 1902 en San Petersburgo. Pese a las diferencias que se aprecian tanto en la pincelada como en la gama cromática, todavía no se



Figura 16. Romans Suta, Telón de fondo para el sueño de Don Quijote con un pabellón al fondo para el ballet Don Quijote, 1931. Riga, Museo Romans Suta y Aleksandra Belcova (LNMM SB).

puede aportar ningún dato concluyente debido a la escasez de bocetos que se han podido visualizar³³. Sin embargo, Morrison (2016: 196) indica cómo los diseños de Korovin y Golovine de 1900 «saturaron el escenario del Bolshoi con color, transportando al personaje principal... a un reino más fresco de verde, azul y rosa pastel». Este último tono sí que está presente tanto en los telones de Suta [véanse figs. 15 y 16] como en uno de los figurines de Vidbergs [véase fig. 10]. Por ello, se requerirán futuras investigaciones que permitan conocer si estos diseños influyeron en el trabajo de estos artistas letones.

El impacto de «lo español» en Riga, la rivalidad entre feodorovistas y tangijivistas y el auge del nacionalismo letón

Don Quijote supuso un punto de inflexión en la lucha por el puesto de *prima ballerina* en el Ballet Nacional de Letonia. Esta puesta en escena fue la primera producción importante que no estuvo protagonizada por Fedorova-Fokine, sino por Tāngijeva-Birzniece, «una de las muchas [bailarinas] que desde hace tiempo necesitaban interpretar los papeles principales no solo por su preparación técnica, sino también por su juventud y encanto»³⁴. La rivalidad entre *feodorovistas* y *tangijivistas* se decantó finalmente en favor de la segunda —pese a la experiencia y destreza técnica de la directora—. No olvidemos que había una diferencia de edad de veintitrés años entre ambas y que el público masculino sentía predilección por

³³ Como se aprecia en el boceto escenográfico de la página web dedicada a la vida y obra del artista ruso Alexander Korovin. Disponible en: <<http://kkorovin.ru/teatr/korovin16.php>>. [Consulta: 10 de noviembre de 2021].

³⁴ *Latvis* [L], «Spoza jaunu maksliņieku parade Don Kihota», 31 de octubre de 1931, p. 10.

Tangijeva-Birzniece³⁵. Esta bailarina rusa brilló en su «noche de gloria» tras haberse preparado a fondo junto a su maestra Agripina Vaganova en San Petersburgo³⁶. Sus resultados fueron más que evidentes con «una técnica valiente y una perfecta precisión de ejecución» (Bite, 2002: 62), presente en las variaciones del último acto, que provocaron efusivos aplausos de acuerdo con Jānis Zālīts³⁷.

Las andanzas de Alonso Quijano se representaron en diecinueve ocasiones (Štāls, 1943: 51). Aunque *Don Quijote* fue el ballet del ciclo de «lo español» con mayor número de actuaciones³⁸, también supuso el último gran éxito de Fedorova-Fokine en Riga, en donde destacaron especialmente la danza de los toreros en el primer acto y el sueño de Don Quijote en el segundo³⁹. Estos cambios de aires también obedecían al complejo contexto socio-político tras la profunda recesión económica, que fue el caldo de cultivo perfecto para que empezasen a surgir voces nacionalistas en la prensa local. De hecho, el constante interés por los estereotipos hispanos que vivió Riga a lo largo de 1931, provocó que el oficial y escritor Edvīns Mednis se preguntase en el periódico del ejército letón *Latvijas Kareivis*⁴⁰, «¿Cuándo veremos ballet letón?»⁴¹. En su artículo *Don Quijote y las danzas españolas*, Mednis reflexionaba acerca de la idoneidad de recurrir a imaginarios extranjeros, en vez de que fueran letones⁴², pero además resaltaba cómo:

Don Quijote también es difícil de configurar, ya que a menudo requiere un estilo de baile español. Riga vive de estereotipos españoles, muchas veces erróneos...porque no ha visto buenos españoles. Esperemos que Argentina ahora muestre lo que es el baile español y ayude a nuestros bailarines a deshacerse de los estereotipos cansados⁴³.

Las actuaciones que llevaron a cabo los bailarines españoles en la Ópera Nacional de Letonia pusieron de manifiesto esta falta de autenticidad repleta de una amalgama de estereotipos —ya presentes en los artistas románticos—. En primer lugar, Bonifacio interpretó un programa ecléctico el 11 y 14 de mayo junto a Elizabeth Nikolska y su *partenaire* habitual Drozdova⁴⁴. Meses después, Escudero bailó el 12 y 15 de octubre junto a su pareja Carmita García y Amelina Torres⁴⁵. Mientras que Antonia Mercé dio un recital junto al conocido pianista aragonés Luis Galve el 2 noviembre, apenas tres días después del estreno de *Don Quijote*⁴⁶. La Argentina expresó su agradecimiento por haber creado esta producción en Riga. Pudo disfrutar con las representaciones de los jóvenes bailarines letones, que ya habían alcanzado «una gran preparación técnica y sus actuaciones podían atraer a una especialista» en la materia como ella, cómo indicó el periódico *Jaunākās Ziņas*⁴⁷. Estas representaciones demuestran el gran interés que hubo en 1931 hacia las danzas españolas.

Conclusiones

³⁵ Solo les importaba observar a una mujer joven, guapa y sonriente sobre el escenario, sin tener en cuenta el resto de aspectos que conforman este arte.

³⁶ LK, 3 de noviembre de 1931, p. 4.

³⁷ JK, «Baleta Don Kichota pirmizrāde Naz. operā», 2 de noviembre de 1931, p. 5. Disponible en: <http://data.lnb.lv/nba01/JaunakasZinas/1931/p_001_jazi1931n246.pdf>. [Consulta: 11 de noviembre de 2021].

³⁸ *Paquita* tuvo catorce, mientras que *Jota Aragonesa* se representó dieciséis veces.

³⁹ JK, 2 de noviembre de 1931, p. 5.

⁴⁰ Aunque llama la atención que este tema tuviera cabida en un diario que solía tratar temas militares y políticos, no hay que olvidar que Tangijeva-Birzniece estaba casada con el diplomático letón Aleksandrs Birznieks.

⁴¹ LK, 3 de noviembre de 1931, p. 4.

⁴² Tres años más tarde, Lēmanis crearía el primer ballet letón *La victoria del amor* (1934), en el mismo año que Ulmanis ejecutaría un golpe de estado.

⁴³ LK, 3 de noviembre de 1931, p. 4.

⁴⁴ JK, «Nikolskas, Drozdova un Bonifazio baletvakars Nacionālā operā», 12 de mayo de 1931, p. 5. Disponible en: <http://data.lnb.lv/nba01/JaunakasZinas/1931/p_001_jazi1931n104.pdf>. [Consulta: 15 de noviembre de 2021].

⁴⁵ JK, «Spāņu dejotāju trijotne Nacionālā operā», 13 de octubre de 1931, p. 7. Disponible en: <http://data.lnb.lv/nba01/JaunakasZinas/1931/p_001_jazi1931n230.pdf>. [Consulta: 15 de noviembre de 2021].

⁴⁶ JK, «Argentinas Spanu dejas vakars», 3 de noviembre de 1931, p. 6. Disponible en: <http://data.lnb.lv/nba01/JaunakasZinas/1931/p_001_jazi1931n247.pdf>. [Consulta: 15 de noviembre de 2021].

⁴⁷ JK, «Māksla», 3 de noviembre de 1931, p. 6. Disponible en: <http://data.lnb.lv/nba01/JaunakasZinas/1931/p_001_jazi1931n247.pdf>. [Consulta: 15 de noviembre de 2021].

Don Quijote asentó el imaginario de «lo español» en el ballet letón. Esta puesta en escena, concebida bajo la influencia wagneriana de obra de arte total, contribuyó a la consolidación internacional del Ballet Nacional de Letonia junto al resto de ballets que conformaron un ciclo de «lo español» entre 1929 y 1931. Fue una de las primeras reposiciones basadas en el binomio Petipa-Gorsky y la penúltima producción de Fedorova-Fokine en Riga, que dirigió veintidós producciones entre 1925 y 1932. Tangijeva-Birzniece se alzó con su primer papel protagonista y con el puesto de *prima ballerina*. Sin embargo, la presencia constante de estereotipos hispanos y la crisis económica en la que se encontraba la Ópera, provocó que ciertas voces nacionalistas reclamasen en la prensa local un ballet de «lo letón».

La contribución artística de Sigismunds Vidbergs fue más que notable. Este perspicaz artista buscó en todo momento la esencia de los imaginarios nacionales yendo a la fuente literaria original de Cervantes, inspirándose en las visitas de artistas españoles y, cómo no, valiéndose de su propia imaginación. Esta búsqueda incesante de la autenticidad huyendo de la «españolada» y del casticismo enfatizaba de algún modo los aires de modernidad. Sus figurines se mantuvieron en las subsiguientes puestas en escena de este ballet hasta 1960, mientras que la escenografía se mantuvo hasta 1941. Pueden ser visualizados en el documental *Ballet de la Ópera Nacional* (1943-1944), la grabación más antigua que se conserva de este ballet en Riga.

Don Quijote ha estado muy ligado a la historia del Ballet Nacional de Letonia, siendo la producción coreográfica de «lo español» más representada en Riga con un total de seis reposiciones —1936, 1941, 1945, 1960, 1982 y 2004— desde que supuso el último gran éxito de Fedorova-Fokine. En este ballet, se puede apreciar una crítica social de la alta sociedad mediante la caricaturización del personaje de Camacho. Si la producción original Petipa podría estar aludiendo a los zares, en Riga esta apreciación iría contra la boyante burguesía letona de comienzos del siglo xx. En cambio, la puesta en escena más reciente, casi surrealista, muestra unos personajes esperpénticos. Se requerirán futuras investigaciones para determinar la evolución de estos estereotipos hispanos en las diferentes producciones de *Don Quijote*, cuyo éxito pone de manifiesto cómo la difusión de este imaginario permitió crear vínculos entre el Báltico y España. Riga, desde la periferia, contribuyó a establecer un valioso nexo de unión entre el ballet ruso y el de Europa occidental.

Agradecimientos

Esta investigación se ha realizado en el marco de la ayuda al personal investigador predoctoral en formación del Gobierno de Aragón. El autor agradece a los conservadores del Museo de la Literatura y la Música, el Museo Romans Suta y Aleksandra Belcova, los directores de las Galerías Art Embassy y Antonija, el musicólogo y las archivistas de la Ópera Nacional de Letonia, así como el personal de la Biblioteca Pública de Nueva York por las facilidades en la obtención del material. A la doctora Edīte Tiškeizere por la supervisión de la estancia llevada a cabo en el Departamento de Artes del Instituto de Literatura, Folklore y Arte de la Universidad de Letonia. A los doctores Idoia Murga Castro, Jesús Pedro Lorente Lorente, Cristina Giménez Navarro, Mónica Vázquez Astorga, Anita Vanaga y Mikus Čeže por sus valiosos comentarios que han contribuido a la mejora de esta investigación.

Bibliografía

- ALONSO, A. (2020): *Diálogos con la danza*. Madrid: Cumbres.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, A. (1999): «El viaje de Glinka por España», *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Edición de A. Álvarez Cañibano, P. V. Gutiérrez Dorado y C. Marco Patiño. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza/Ministerio de Educación y Cultura, pp. 79-100.
- ANDERSON, B. (1993): *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- BALINA, G. (2018): *Latvijas Baleta un dejas enciklopedija*. Riga: Ulma.
- BHABHA, H. K. (2002): *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

- BĒRZINA, M. (2015): *Sigismunds Vidbergs*. Riga: Neputns.
- BITE, I. (2002): *Latvijas Balets*. Riga: Pētergailis.
- BOURNE, S. (2021): «Portrayals of Black people from the African diaspora in Western narrative ballets», *(Re-) claiming ballet*. Edición de A. Akinleye. Bristol/Chicago: Intellect, pp. 68-88.
- CIMDINA, A. (2006): *En Nombre de la Libertad*. Riga: Jumava.
- DEBRA, C. y MACKRELL, J. (ed.) (2010): *The Oxford Dictionary of Dance*. 2.^a ed. Nueva York/Oxford: Oxford University Press.
- FOKIN, M. (1961): *Memoirs of a Ballet Master*. Vancouver: Little Brown.
- GANIVET, A. (1897): *Idearium español*. Granada: Litografía Viua e Hijos de Sabatel.
- GARAFOLA, L. (1989): *Diaghilev's Ballet Russes*. Nueva York: Da Capo Press.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, F. (2003): *Los mitos de la Historia de España*. Barcelona: Planeta.
- HORMIGÓN, L. (2011): *Marius Petipa en España 1844-1847*. Madrid: Danzarte Ballet.
- (2016): «Don Quijote y La gitanilla. Dos novelas de Cervantes llevadas al ballet», *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 161, pp. 38-48.
- HOROSKO, M. y FEDOROVA, A. (1971): «In the Shadow of Russian Tradition: A Series on Russian Teachers in America», *Dance Magazine*, 45, pp. 24-28.
- JEVSEJEVA, N. (2016): «The scenography and interior design», *Romans Suta*. Edición de L. Slava. Riga: Neputns, pp. 416-421.
- KAMEN, H. (2007): *The Disinherited. The exiles who created Spanish Culture*. Londres: Penguin.
- LAVINA, D. (ed.) (2019): *Baltars*. Riga: Neputns.
- MACHADO, A. (2012): *Campos de Castilla*. En línea: Literanda clásicos.
- MAINER, J. C. (1975): *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. (2012): «Don Quijote, un ballet de George Balanchine y Nicolas Nabokov», *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Edición de E. Martínez Mata y M. Fernández Ferreiro. Oviedo: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, pp. 736-749.
- (2016): «El alma rusa en el imaginario español de la Edad de Plata: resonancias musicales y coreográficas (1914-1923)», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 38, pp. 31-56. Disponible en: <<https://doi.org/10.5209/CHCO.54289>>. [Consulta: 15 de noviembre de 2021].
- MORRISON, S. (2016): *Bolsboi Confidential: secrets of the Russian ballet from the rule of the tsars to today*. Nueva York: Harper Collins.
- MURGA CASTRO, I. (2012): *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2017a): «La danza en el imaginario de lo español: estereotipo, representación e institucionalización», *Imaginarios en conflicto: Lo español en los siglos XIX y XX*. Edición de M. Cabañas y W. Rincón. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 443-460.
- (2017b): *Escenografía de la Danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. 2.^a ed. corregida y aumentada. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- NOMMICK, Y. y ÁLVAREZ CAÑIBANO, A. (ed.) (2000): *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada/Madrid: Archivo Manuel de Falla/Centro de Documentación de Música y Danza.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1921): *España Invertebrada*. Madrid: Revista de Occidente.
- PRECIADO-AZANZA, G. (2020): «Paquita: el imaginario de “lo español” en los inicios del Ballet Nacional de Letonia», *La Investigación en Danza 2020, Madrid/Online*. Edición de I. Álvarez Puente, C. Giménez-Morte, R. López Rodríguez, M. Martínez Costa y V. Soprano Manzo. Valencia: Mahali, pp. 105-110.
- SAID, E. (2002): *Orientalismo*. Barcelona: Debate.
- ŠČERBINSKIS, V. (ed.) (2018): *Nacionālā enciklopēdija*. Riga: Latvijas Nacionālā Bibliotēka.
- SLAVA, L. (ed.) (2016): *Romans Suta*. Riga: Neputns.
- SOURITZ, E. (1990): *Soviet Choreographers in the 1920s*. Durham: Duke University Press.
- ŠTĀLS, G. (1943): *Latviešu Balets*. Riga: J. Kadila apgāds.

- SUQUET, A. (2012): *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*. París: Centre national de la danse.
- TIVUMS, E. (2000): «The Ballet in the Mirror of the White House», *Latvijas Nacionālā opera/Latvian National Opera*. Edición de I. Zenne. Riga: Jumava, pp. 262-273.
- VANAGA, A. (2014): «Scenic Design», *Art History of Latvia V 1915-1940*. Edición de E. Klavinš. Riga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, pp. 341-398.
- VIERA, M. (2020): *El imaginario español en las exposiciones universales del siglo XIX. Exotismo y modernidad*. Madrid: Cátedra.
- YBAÑEZ RUBIO, I. y KORCHAGIN, Y. (ed.) (2018): *España y Rusia: diplomacia y diálogo de culturas*. Moscú: Indrik.
- ZVIRGZDINŠ, K. (2018): «Hronika/Chronicle», *No skices līdz izrādei/From Concept to Stage*. Edición de M. Čeže, A. Ancāne y A. Vanaga. Riga: Latvijas Nacionālā opera un balets, pp. 338-361.