

De Aragón a Letonia: exotismo, identidad y usos políticos de la jota en el Báltico (1930-1948)

Gonzalo Preciado-Azanza
Universidad de Zaragoza 

<https://dx.doi.org/10.5209/anha.100586>

Recibido: 30/01/2025. Aceptado: 17/06/2025

Resumen. La jota aragonesa fue una de las danzas españolas con mayor impacto en Letonia. Entre 1930 y 1948 se han localizado trece ballets, divertimentos y bailables que tuvieron, al menos, ochenta y una representaciones. Estos casos de estudio han sido analizados a partir de fuentes primarias visuales, documentales y hemerográficas. Tanto los ballets como los programas que presentaron los bailarines Bonifacio, Nati Morales y Manuela del Río solían culminar con el baile aragonés. En este artículo lo que se pretende es poner en valor la jota como baile en el que era reflejada la sociedad letona de la época. En 1936 el estallido de la Guerra Civil española incrementó las coreografías de temática hispana en Riga. La nueva jota, que coreografió el letón Osvalds Lēmanis en *Don Quijote*, se utilizó como una estrategia de poder blando (*soft power*) de la República de Letonia para mejorar la imagen exterior de este país por medio de las giras internacionales del Ballet Nacional de Letonia. Durante la Segunda Guerra Mundial la jota se convirtió en una herramienta de propaganda. En 1941 *Laurencia* fue el primer ballet que se presentó tras la ocupación soviética con una jota que simbolizaba la Revolución rusa, mientras que después de la invasión nazi *Don Quijote* se reestrenó con cuatro jotas diferentes ante los soldados españoles que conformaban la División Azul del ejército nazi. Por lo tanto, la jota, una danza procedente del otro extremo del continente europeo, que, inicialmente se había percibido como un otro exótico y distante en el ballet *Jota aragonesa*, terminó siendo asimilada hasta tal punto por parte de los intérpretes letones (como Marta Alberinga) que se convirtió en una de las señas de identidad de su repertorio.

Palabras clave: historia de la danza; jota; Letonia; transculturalidad; política cultural.

[EN] From Aragon to Latvia: Exoticism, Identity, and Political Uses of the jota in the Baltics (1930-1948)

Abstract. The Aragonese *jota* (a Spanish dance) had a notorious impact in Latvia. We located thirteen ballets, *divertissements*, and short choreographic works that were performed at least eighty-one times between 1930 and 1948. These case studies were analyzed based on primary visual and archival sources. The Aragonese dance not only became the climax of Spanish-themed ballets but also of the programs danced by Spanish dancers Bonifacio, Nati Morales, and Manuela del Río. This article aims at highlighting the *jota* as a dance in which Latvian society was mirrored. The outbreak of the Spanish Civil War in 1936 increased the number of Spanish-themed

choreographies in Riga. Latvian ballet master Osvalds Lēmanis choreographed a new *jota* in *Don Quixote* that turned into a soft power strategy of the Latvian Republic to improve the perception of this country abroad through the international tours of the Latvian National Ballet. The *jota* became a propaganda tool during World War II. In 1941 *Laurencia* was the first ballet premiered after the Soviet occupation. Its *jota* symbolized the Russian Revolution. After the Nazi invasion, *Don Quixote* was performed with four different *jotas*. The Blue Division (the German Army's Spanish division) was in the audience. The *jota*, initially perceived in the ballet *Jota Aragonesa* as an exotic and distant other, became assimilated to such a point by Latvian dancers (e.g. Marta Alberinga) that it evolved into a cornerstone of their repertoire.

Keywords: dance history; *jota*; Latvia; cross-culturalism; cultural policy.

1. Introducción

Este artículo analiza el papel que ha tenido la *jota aragonesa*¹ en Letonia desde la puesta en escena del ballet *Aragonas hota* (Jota aragonesa, 1930) del bailarín y coreógrafo ruso Mijaíl Fokin hasta la última gira del bailable *Aragonas hota* (Jota aragonesa, 1948) que llevó a cabo Marta Alberinga, la primera bailarina letona de danzas españolas.

España y Letonia se encuentran situadas en los puntos más alejados del continente europeo. Sin embargo, a pesar de la distancia geográfica, ambos países parecen compartir lazos culturales ya que como señalaba el diputado del Partido Republicano Liberal Rodrigo Soriano en *La bomba* (1932): “No era nueva para mí esta telegrafía misteriosa del español y el ruso porque nuestra historia y la suya son iguales: Norte brumoso, normando o céltico [...] Galicia y Riga, Córdoba y Odessa, cruz y turbante”².

Podríamos considerar que el año 1921 supuso un punto de inflexión para el diálogo cultural entre España y Letonia. El impacto que suscitó el descubrimiento de los restos mortales del escritor español Ángel Ganivet en Riga³ fue el revulsivo para que el 23 de marzo de 1921 España reconociese la independencia de Letonia⁴ y comenzasen las relaciones diplomáticas entre ambos países.

A partir de entonces, España se convirtió en ese espejo en el que podían verse reflejados los letones para poder entender su propia realidad y, por tanto, determinar el lugar que ocupaban en el contexto europeo. En otras palabras, desde la otredad España pudo haber sido utilizada como una “fachada”⁵. Joellen A. Meglin ha partido de esta premisa para analizar la influencia que han tenido las danzas españolas en la sociedad francesa. Consideramos que esta hipótesis también puede aplicarse al contexto letón.

Entre 1924 y 1941 la revista *Atpūta* publicó ciento quince referencias de España y “lo español”⁶, lo que refleja “lo estrechamente entrelazados que estaban los mundos de los jóvenes artistas

¹ Para más información acerca del impacto internacional que ha tenido la *jota aragonesa* véase Marta Vela, *La jota, aragonesa y cosmopolita. De San Petersburgo a Nueva York* (Zaragoza, Pregunta, 2022); Gonzalo Preciado-Azanza, *Breve historia de la jota aragonesa en el ballet* (Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 2023).

² Rodrigo Soriano, *La bomba* (Madrid: Libertad, 1932), 10.

³ El corresponsal de *El Imparcial* Enrique Domínguez Rodiño relató cómo creía haber localizado la tumba del escritor granadino. Enrique Domínguez Rodiño, “En los umbrales de Rusia. Historia de un viaje que no se ha llegado a realizar”, *El Imparcial*, 9 de diciembre de 1920, 1. A partir de entonces numerosas voces como las del escritor Eduardo Marquina pidieron que los restos de Ganivet regresasen a España. Eduardo Marquina, “La patria por Ganivet”, *El Sol*, 24 de enero de 1921. Archivo Manuel de Falla, 6410/27.

⁴ El embajador de España en Roma Wenceslao Ramírez de Villa Urrutia le comunicó al ministro de Estado Salvador Bermúdez de Castro y O’Lawlor que Letonia había solicitado el reconocimiento de su independencia. Ramírez de Villa Urrutia, W. Telegrama a Salvador Bermúdez de Castro y O’Lawlor, 2 de marzo de 1921. El Consejo de Ministros aprobó este reconocimiento el día 23 de este mismo mes como señalaba la *Gaceta de Madrid* el 27 de marzo de 1921. Legación de Letonia (1922-1931). Archivo Histórico Nacional, H 1637, Exp. 4.

⁵ “[F]acade”. Joellen A. Meglin, “Le Diable Boiteux: French society behind a Spanish facade”, *Dance Chronicle*, 17, 3 (1994): 269.

⁶ Gonzalo Preciado-Azanza, “Imagen e influencia de España en el arte y la sociedad letona: una mirada a través de la revista *Atpūta* (1924-1941)”, *Revista Internacional del Arte en la Sociedad*, 2, 1 (2022a): 88.

letones y españoles”⁷. Entre otros, cabría destacar al pintor Jāzeps Grosvalds que plasmó Sevilla, Córdoba, Toledo y Segovia en sus acuarelas⁸, el pintor y escultor Gustavs Šķilters que entabló amistad con el pintor y escenógrafo Oleguer Junyent⁹, el pintor Kārlis Brencēns que retrató a lápiz a sus colegas Hermenegildo Anglada Camarasa e Ignacio Zuloaga durante sus estancias en París¹⁰, así como a la pintora Aleksandra Beļcova que retrató al pastel al subdirector del Museo del Prado Roberto Fernández Balbuena mientras se encontraban en Estocolmo¹¹.

Esta fascinación se reflejó especialmente a través de las artes escénicas. El crítico letón Ēriks Tivums consideraba con gran acierto que: “Durante muchos años, el ballet letón quedó prendado de las danzas y las pasiones españolas”¹². El repertorio del Ballet Nacional de Letonia ha incluido títulos como *Pahita* (Paquita, 1923, 1929, 1974, 1989), *Jota aragonesa* (1930), *Dons Kihots* (Don Quijote, 1931, 1936, 1941, 1945, 1960, 1982, 2004), *Bolero* (1936, 1942, 1958, 1983, 2000, 2007, 2015), *Laurencija* (Laurencia, 1941, 1949), *Spāniešu rapsodija* (Rapsodia española, 1961), *Inku zelts* (El oro de los incas, 1969), *Karmena* (Carmen, 1971, 2001), *Kam skanēs zvans* (Por quién doblan las campanas, 1987), *Gernika* (Guernica, 1990) y *Dons Žuans* (Don Juan, 1997, 2017)¹³. Además, buena parte de estas coreografías¹⁴ han sido incluidas en las múltiples giras que ha realizado esta compañía en Polonia, Estonia, Lituania, Finlandia, Suecia, Noruega, Alemania, Austria, Holanda, Francia, Bélgica, Suiza, Italia, Grecia, Rusia, Egipto, Israel, Singapur, Malasia, Tailandia, Venezuela, Nicaragua, Costa Rica y México (fig. 1).

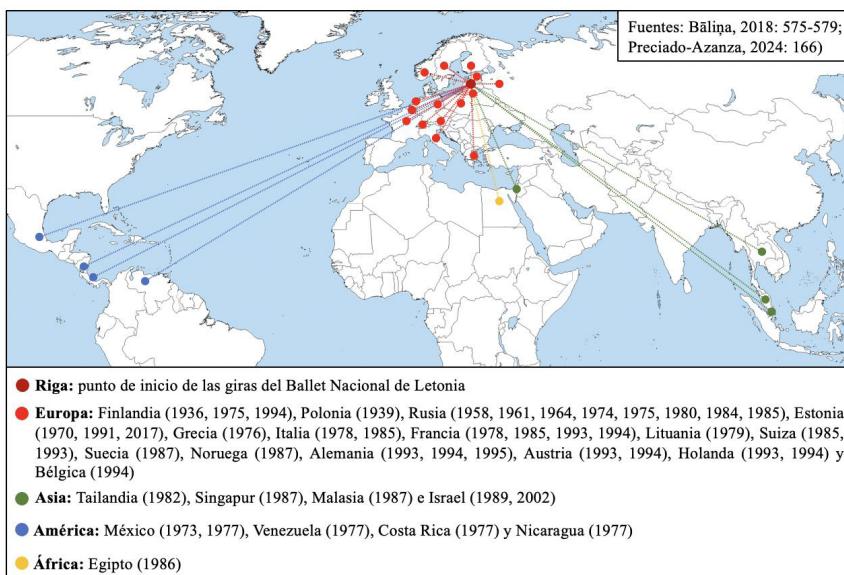


Figura 1. Elaboración propia. Cartografía de las giras de las producciones de temática hispana llevadas a cabo por el Ballet Nacional de Letonia. 1936-2017.

⁷ [C]ik cieši bija savijušās jauno latviešu un spānu mākslinieku pasaules. Aija Zandersone y leva Kalnača, “Spanish Charm. Contacts between Latvian and Spanish artists in Paris and trips to Spain in the early 20th century”, en *España Blanca y Negra. Vision of Spain from Fortuny to Picasso*, editado por Carlos Alonso Pérez-Fajardo y Aleksandra Murre (Riga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, 2024), 176.

⁸ *Ibid.*, 190-191.

⁹ *Ibid.*, 161-162, 187.

¹⁰ *Ibid.*, 165-166, 188.

¹¹ Natālija Jevsejeva, *Aleksandra Beļcova* (Riga: Neputns, 2019), 316-317.

¹² Latviešu balets uz ilgiem gadiem iemīlējas spānu dejās un spāniškās kaislībās. Ēriks Tivums, “Balets Baltā nama spoguli”, en *Latvijas Nacionālā opera*, editado por Ivs Zenne (Riga: Jumava, 2000), 194.

¹³ Gunta Bāliņa, *Latvijas Baleta un dejās enciklopēdija* (Riga: Ulma, 2018), 487-574.

¹⁴ *Paquita*, *Don Quijote*, *Bolero* y *Carmen* fueron llevados de gira. *Ibid.*, 575-579.

Por lo tanto, consideramos que existe una “comunidad imaginada”¹⁵ entre España y Letonia que se ha transmitido a través de la danza. En este artículo se introduce la perspectiva que propone Beatriz Martínez del Fresno acerca del concepto acuñado por el teórico Benedict Anderson. Si una comunidad imaginada no tiene por qué estar ligada necesariamente a un territorio que “coincida con fronteras de Estado-Nación existentes ni proyectados”¹⁶, entonces este concepto podría aplicarse a un conjunto de personas que comparten un imaginario común.

En investigaciones anteriores se han localizado cuarenta y cinco ballets, divertimentos y bailables de temática hispana que se representaron en Letonia entre 1923 y 1941¹⁷. Resulta especialmente llamativo que fuese *Paquita* –un ballet inspirado por los Sitios de Zaragoza– la que introdujese este imaginario en el Ballet Nacional de Letonia¹⁸ ya que Riga, al igual que Zaragoza, había sido sitiada en el marco de la campaña rusa de Napoleón. Este dato, de por sí sorprendente, todavía resulta más llamativo si tenemos en cuenta que en 1923 la compositora letona Paula Līcīte realizó la pieza para voz y piano *Serenāde: Par Saragosas dārziem* (Serenata: en los jardines de Zaragoza)¹⁹.

En este artículo lo que se pretende es poner en valor la jota como baile en el que era reflejada la sociedad letona de la época mediante fuentes primarias visuales, hemerográficas y documentales. En primer lugar, se analiza cómo los diseños del ballet *Jota aragonesa* (1930) ponían de manifiesto la influencia que estaban ejerciendo las vanguardias artísticas transnacionales en los creadores letones. A continuación, se traza un recorrido de las jotas aragonesas que se representaron en los escenarios letones de los años treinta. Finalmente, se realiza una primera aproximación de la trayectoria de la bailarina Marta Alberinga en cuyo repertorio de danzas españolas incluyó el bailable *Jota aragonesa* hasta, al menos, el año 1948.

2. El ballet *Jota aragonesa* de Fokin, una visión exótica de España

El 6 de noviembre de 1930 la Ópera Nacional de Letonia acogió el estreno de la reposición del ballet *Jota aragonesa* de Fokin²⁰. La bailarina y maestra rusa Aleksandra Feodorova-Fokina –su cuñada²¹ puso en escena esta coreografía en una velada en la que también se representaron *Armīdas paviljons* (El pabellón de Armida) y *Ugunsputns* (El pájaro de fuego)²². Feodorova-Fokina había tomado las riendas del Ballet Nacional de Letonia tras la marcha del anterior director Nikolai Sergeyev (Nicholas Sergeyev)²³. Entre 1925 y 1932 dirigió un total de veintidós producciones²⁴ cuyo repertorio estaba basado, sobre todo, en los ballets de Marius Petipa y

¹⁵ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993).

¹⁶ Beatriz Martínez del Fresno, “El alma rusa en el imaginario español de la Edad de Plata: resonancias musicales y coreográficas (1914-1923)”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 38 (2016): 52.

¹⁷ Gonzalo Preciado-Azanza, “Embodying Spanishness in Latvian Ballet (1923-1941): Exoticism, Identity, and Propaganda”, *Letonica*, 55 (2024): 153-156.

¹⁸ Programa de mano del Latvijas Nacionālā Opera (LNO), 22 de mayo de 1923, *Rakstniecības un mūzikas muzejs* (RMM), 227095.

¹⁹ Paula Līcīte, Canción para voz y piano *Serenāde (Par Saragosas dārziem)*, manuscrito, 4 hojas, 1923, RMM, 787993.

²⁰ Bāliņa, *Latvijas Baleta un dejas enciklopēdija*, 491. La actuación más antigua que se ha podido documentar data del 16 de noviembre de 1930. Programa de mano del LNO, 16 de noviembre de 1930, *Latvijas Nacionālā Opera un Balets arhīvs* (LNOB), 1114.

²¹ Feodorova-Fokina se había casado con Alexandre, el hermano mayor de Mijaīl. En este artículo, utilizamos el apelativo que aparecía en sus tarjetas de visita en Riga y Kaunas. New York Public Library, *MGZMD 110.

²² Jānis Zālīts, “Baleta premjera Nacionālā operā”, *Jaunākās Ziņas*, 7 de noviembre de 1930: 7.

²³ Feodorova-Fokina había bailado con el Ballet Imperial en San Petersburgo y los Ballets Russes de Diaghilev en París. Con esta compañía interpretó *El pabellón de Armida*. Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballet Russes* (Nueva York: Oxford University Press, 1989), 383-384.

²⁴ Gonzalo Preciado-Azanza, “*Don Quijote* (1931): el asentamiento del imaginario de “lo español” en el Ballet Nacional de Letonia”, en *Tras los pasos de la Sílfide. Imaginarios españoles del ballet romántico a la danza moderna*, editado por Idoia Murga Castro, Carolina Miguel Arroyo, Irene López Arnaiz y Alejandro Coello Hernández (Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2022b), 304-305.

de Fokin. Buen ejemplo de ello fue la actuación del 7 de febrero de 1929 en la que Feodorova-Fokina no solo repuso el *grand pas classique de Paquita*, sino que, además, el propio Fokin interpretó los papeles principales de dos de sus coreografías más emblemáticas: *Šopeniāna* (Chopiniana/Las sílfides) y las *Polovciešu dejas no operas Kļazs Igors* (Danzas polotvsianas de la ópera El príncipe Ígor)²⁵. Durante su estancia en Riga Fokin también presenció una actuación del *Princis Riekstodis* (Cascanueces)²⁶, lo que le permitió apreciar los avances que había experimentado el ballet letón bajo el liderazgo de Feodorova-Fokina. De acuerdo a la información que proporcionaba uno de los programas de mano de la Ópera Nacional de Letonia, Fokin manifestó ante la prensa que:

Estoy encantado con la compañía de ballet de la Ópera Nacional de Letonia. He visitado todos los grandes centros de Europa y América, y en todas partes he visto el declive del ballet clásico; por eso, me alegra mucho confirmar que el ballet clásico en Riga no sólo no está muriendo, sino que se está desarrollando de forma sorprendentemente notable y avanza hacia la última perfección [...]. Cuando acepté la invitación de venir a Riga, me pregunté, no sin gran ansiedad: ¿qué tipo de bailarines habrá allí? Porque en todas partes escasean los bailarines. Cuánto mayor fue mi alegría cuando encontré aquí, en Riga, un gran número de bailarines bien formados, plenamente capacitados para una tarea de responsabilidad. Fue un raro placer y una gran satisfacción trabajar con una compañía de ballet tan estupenda, y vuelvo a mi lugar de residencia permanente en Nueva York con los mejores recuerdos de Riga²⁷.

Estos halagos se materializaron en su correspondencia. Fokin se presentaba como maestro de ballet de los Teatros Imperiales de Petrogrado –la rebautizada San Petersburgo–, la Ópera de París, la Scala de Milán, la Ópera Real de Estocolmo, los Ballets Russes de Diaghilev, la Ópera Real de Copenhague, el Gran Teatro de Varsovia, el Teatro Colón de Buenos Aires y la Ópera Nacional de Letonia²⁸. Por lo tanto, Fokin consideraba que Riga era una de las grandes capitales del ballet de entreguerras.

Fokin había sido el artífice del éxito de las primeras temporadas del empresario ruso Sergei Diaghilev en París. El 1 de agosto de 1914 Fokin y su familia estaban a punto de coger un tren en la estación Saint-Lazare cuando estalló la Primera Guerra Mundial²⁹. Fokin tenía intención de regresar a Petrogrado para retomar su puesto de primer maestro de ballet en el Teatro Mariinski³⁰. Ante la imposibilidad de atravesar Alemania, decidieron que lo mejor sería viajar a Rusia a través de la ruta del sur por España, el norte de África, el Imperio otomano y Crimea. Sin embargo, en cuanto llegaron a la península ibérica, los turcos acababan de unirse a las potencias centrales por lo que se vieron obligados a permanecer tres meses en España. Durante este período estudiaron las danzas españolas de Madrid, Sevilla, Granada y Málaga³¹.

²⁵ Programa de mano del LNO, 7 de febrero de 1929, LNOB, 855.

²⁶ Programa once de la temporada 1928/1929 del LNO, LNOB, 856.

²⁷ Esmu sajūmināts par Latvijas Nacionālās operas baleta trupu. Esmu apmeklējis visus lielos Eiropas un Amerikas centrus un visur man ir nācies konstatēt klasiskā baleta pagrimumu; tamdēļ ar lielu prieku varu apliecināt, ka Rīgā klasiskais balets ne tikai neiet bojā, bet pārsteidzoši ievērojamā kārtā attīstās un iet preti pēdējai pilnībai [...]. Kad apņemos sekot uzaicinājumam, braukt uz Rīgu, jautāju pats sev ne bez liela nemiera: kādi gan bus tur dejotāji? Jo visur trūkst lava dejotāju personāla. Cik jo lielāks bija mans prieks, kad te Rīgā atradu piekošu skaitu labi skolotu dejotāju, kas pilnīgi izauguši atbildīgam uzdevumam. Man bija rets prieks un liels gandarījums strādāt ar tik lielisku baleta trupu, un es atgrīzos uz savu pastāvīgo dzīves vietu Nujorkā ar vispatīkamākām atmiņām par Rīgu. *Ibid.*

²⁸ Victor Dandré, Carta a Mijail Fokin, c. 1930-1934, Houghton Library, Harvard University, MS Thr 458 (13).

²⁹ Vitale Fokine, *Memoirs of a Ballet Master* (Vancouver: Little Brown, 1961), 234.

³⁰ Mariko Kitahara, "Mikhail Fokine (1880-1942). Une figure instable dans l'histoire, l'historiographie et dans l'héritage du ballet du XXe siècle" (Tesis doctoral, Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis, 2021), 212-213.

³¹ Cyril W. Beaumont, *Michel Fokine and his ballets* (Londres: Dance Books, 1935), 114.



Figura. 2. Intérpretes de la puesta en escena de *Jota aragonesa*. Negativo de vidrio. 13 x 18 cm. 1930. Rakstniecības un mūzikas muzejs, Riga.

A su regreso a Petrogrado, el 29 de enero de 1916 Fokin estrenó el ballet *Jota aragonesa* con música de Mijaíl Glinka y diseños de Alexander Golovin³². Este ballet abstracto de un solo acto condensaba todo el material que había recopilado en España. Fokin quería distanciarse de los divertimentos de Petipa ya que, en su opinión, “estaban tan distorsionad[o]s que su origen era casi irreconocible” y, por tanto, “hay que volver regularmente al estudio de las danzas originales, con el fin de verificar”³³. Los movimientos de esta coreografía incluían tanto pasos de jota como de otras muchas danzas españolas³⁴. De acuerdo a la historiadora y crítica letona Elza Siliņa, este ballet incluía panaderos, sevillanas y peteneras que habían sido interpretadas en Riga con “el temperamento, el movimiento rápido y rítmico [y] la intensa tensión [que] brilla y centellea”³⁵. En otras palabras, la *rasmia*³⁶ constituyó el hilo conductor del diálogo coreográfico entre el Báltico y el Mediterráneo. Este juego de espejos quedaba patente en la composición de una de las imágenes de la puesta en escena letona en la que se aprecia a dos bailarines enfrentados entre sí mientras se encuentran de rodillas³⁷ con los brazos en jarra (fig. 2).

³² Fokine, *Fokine: Memoirs*, 306.

³³ “[W]ere distorted so extensively that their origin was almost unrecognizable [...] one should regularly return to the study of the original dances, for purpose of verification”. Fokine, *Fokine: Memoirs*, 104.

³⁴ Beaumont, *Michel Fokine*, 119.

³⁵ Temperaments, straujais kustību ritums, piesātinātais spraigums kvēlo un dzirkst. Elza Siliņa, “Nacionālā opera”, *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1 de diciembre de 1930: 505.

³⁶ Este término se utiliza en Aragón y Navarra para describir el empuje y el tesón para acometer un reto” sustituir por “De acuerdo a un estudio reciente, este término cultural presente tanto en Aragón como en Navarra está relacionado con la motivación, la energía, el carácter, la tenacidad, la elegancia e incluso el valor para acometer un reto. M. Dolores Merino, Marta Velázquez y Tim Lomas, “An Exploration of the Spanish Cultural Term *Rasmia*: A Combination of Eagerness, Strength, Activeness, Courage, Tenacity and Gracefulness”, *Journal of Happiness Studies*, 21 (2020): 701.

³⁷ Este es uno de los gestos con los que suelen finalizar las jotas aragonesas. Matteo Vittuci y Carola Goya, *The Language of Spanish Dance* (Norman: University of Oklahoma Press, 1993), 17.

Esta fotografía también muestra el “caleidoscopio decorativo”³⁸ que proyectaba la escenografía y el figurinismo de Ludolfs Liberts³⁹, uno de los pocos artistas letones que estaban fomentando la modernidad al margen del *Rīgas mākslinieku grupa* (el movimiento vanguardista letono)⁴⁰. Liberts estaba influenciado por los miembros de *Mir iskusstva* (El mundo del arte) y especialmente por el escenógrafo ruso Léon Bakst⁴¹, lo que nos explicaría la preponderancia orientalista de sus diseños⁴². El telón de fondo refleja el estilo posimpresionista que empleaba Liberts en sus primeros años. Durante su etapa formativa en Kazan se había familiarizado con el trabajo de los artistas rusos Golovin y Konstantin Korovin⁴³. Por ello, no es de extrañar que el diario *Sociāldemokrāts* situase el trabajo de Liberts a la misma altura que Golovin, Benois y Bakst⁴⁴, tres de los máximos exponentes del grupo *Mir iskusstva* con el que, además, Liberts había llegado a exponer en 1914⁴⁵.

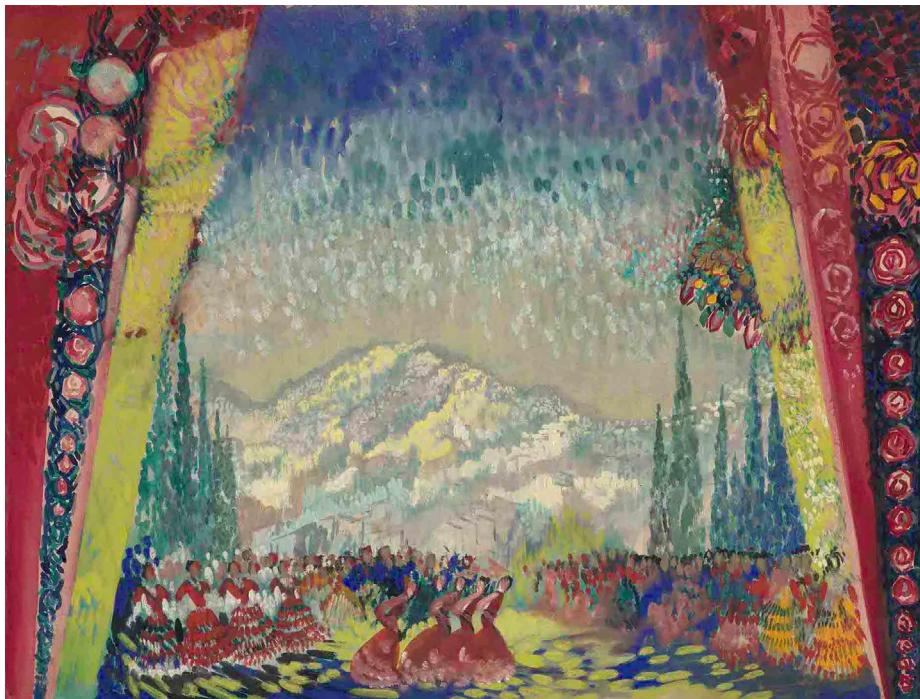


Figura. 3. Ludolfs Liberts. Telón de fondo del ballet *Jota aragonesa*. Acuarela sobre papel. 44 x 31 cm. 1930. Zuzeum, Riga.

Este telón de fondo (fig. 3) estaba protagonizado por unas flamencas bailando a los pies de las montañas –probablemente los Pirineos– que incluían numerosas viviendas cuyos muros encalados presentan reminiscencias con los pueblos andaluces. Esta percepción exótica

³⁸ [D]ekorātīvais kaleidoskops. P. Gruzna, “Tēlojošās mākslas un mūzikā”, *Domas*, 1 de septiembre de 1930: 317.

³⁹ Los decorados fueron realizados con la ayuda de Vilis Vasariņš, Jānis Rozenbergs, Pēteris Rožlapa y Hārijs Skride. Programa de mano del LNO, 16 de noviembre de 1930, LNOB, 1114.

⁴⁰ Dace Lamberga, *Classical Modernism. Early 20th Century Latvian Painting* (Riga: Neputns, 2004), 258.

⁴¹ Natālija Jevseyeva, “Ludolfs Liberts’s stage design. The hypnotic brilliance of Art Deco”, en *Ludolfs Liberts*, editado por Laima Slava (Riga: Neputns, 2024), 607.

⁴² Anita Vanaga, “Scenic Design”, en *Art History of Latvia V 1915-1940*, editado por E. Klaviņš (Riga: Neputns, 2014), 250.

⁴³ Jānis Siliņš, “Ludolfa Liberta skatuvies gleznas”, *Senatne un Māksla*, 3 (1938): 112.

⁴⁴ J. Sudrabkalns, “Trīs baleti Nacionālā operā”, *Sociāldemokrāts*, 12 de noviembre de 1930: 6.

⁴⁵ Jevseyeva, “Ludolfs Liberts’s stage design”, 606.

continuaba en el figurinismo⁴⁶. Liberts proyectó un amplio abanico de personajes estereotipados mediante la característica geometrización zigzagueante art déco (fig. 2). Este “colorido festín para los ojos”⁴⁷ estaba inspirado, principalmente, en los tópicos andaluces. El atuendo de los bandoleros estaba confeccionado a partir de la calzona (pantalones) y el sombrero cordobés del traje de corto (atuendo masculino andaluz), mientras que la vestimenta femenina plasmaba el traje de flamenca (fig. 4). Los volantes y la peineta de la bailarina Elsa Fortsmane se complementan con el característico tocado de los años veinte. Por lo tanto Liberts, que estaba considerado el máximo exponente del art déco en Letonia⁴⁸, retrató una visión de España que se situaba entre la tradición y la modernidad.



Figura. 4. Ludolfs Liberts. Figurín femenino del ballet *Jota aragonesa*. Acuarela sobre cartón. 49.3 x 64.7 cm. 1930. Zuzeum, Riga.

⁴⁶ Este imaginario seguía la estela de la imagen de España que habían proyectado los divertimentos de temática hispana de *Gulbju ezers* (El lago de los cisnes, 1926), *Kopēlija* (Coppélia, 1926), *Raimonda* (Raimonda, 1926) y el *Cascanueces* (1928). *Atpūta* publicó una imagen de Helēna Tangijeva-Birzniece ataviada con el traje de manola (persona de las clases populares de Madrid) que había diseñado Liberts. “Helena Birnieks—Tangijeva — Nacionalās operas baletdejotāja”, *Atpūta*, 27 de abril de 1928.

⁴⁷ Sudrabkalns, “Trīs baleti Nacionālā operā”, 6. La traducción del letón ha sido llevada a cabo por Vanaga, “Scenic Design”, 250.

⁴⁸ Jevseyeva, “Ludolfs Liberts’s stage design”, 606-613. En 1925 los artistas letones habían triunfado en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales de París. El escenógrafo Jānis Muncis ganó un *Grand Prix* por sus diseños para el Teatro Diales, mientras que Sigismunds Vidbergs y Romans Suta fueron premiados con tres medallas por su trabajo con el taller de artes decorativas *Baltars*. Edīte Tišheizere, “To be immersed in the world. The contexts and ideals for Ludolfs Liberts’s work for the stage”, en *Ludolfs Liberts*, editado por Laima Slava (Riga: Neputns), 601; Dace Ľaviņa (ed.), *Baltars* (Riga: Neputns, 2019), 23-30.

Esta puesta en escena del ballet *Jota aragonesa* se representó dieciséis veces⁴⁹ entre el 6 de noviembre de 1930 y, al menos, el 6 de marzo de 1931⁵⁰. Para entonces, la Ópera Nacional de Letonia había tenido que introducir cambios drásticos en su repertorio tras el impacto de la Gran Depresión ya que, como apuntaba Ija Bite, “los experimentos del ballet ya no estaban detrás de las montañas”⁵¹. A pesar del auge que tuvieron las operetas, Feodorova-Fokina pudo culminar su ciclo coreográfico de temática hispana con *Don Quijote* (1931), un ballet que, de acuerdo al diario *Aizkulises*, reutilizaba varios de los figurines de *Jota aragonesa*⁵².

3. Panorama de las jotas aragonesas en los escenarios letones de los años treinta

Durante los años treinta la jota aragonesa eclosionó en la Ópera Nacional de Letonia en buena medida gracias al impulso que supusieron las giras de los bailarines españoles en Riga. Los días 11 y 14 de mayo de 1931 el español Bonifacio y la rusa Nikol'ska finalizaron su programa ecléctico de danzas españolas, griegas, egipcias y eslavas con una pieza que se titulaba *La Jota aragonesa* (*La jota aragonesa*)⁵³. Vicente Escudero y Carmita García incluyeron el número *Jota* con música de Enrique Granados en las actuaciones que realizaron en la Ópera Nacional de Letonia el 12 y 15 de octubre de 1931⁵⁴. El día 30 de este mismo mes Feodorova-Fokina puso en escena el ballet *Don Quijote*⁵⁵. Si a esto le sumamos que el 2 de noviembre de 1931 la conocida bailarina Antonia Mercé, *la Argentina*, interpretó en este mismo escenario un recital junto al pianista aragonés Luis Galve⁵⁶, podríamos explicar por qué el oficial y escritor Edvīns Mednis se preguntó en el diario oficial del ejército letón (*Latvijas Kāreivis*): “¿Cuándo veremos ballet letón?”⁵⁷. En su artículo *Don-Kichots un spānu dejas* (*Don Quijote y las danzas españolas*) reflexionaba desde una perspectiva nacionalista acerca de la idoneidad de recurrir a imaginarios extranjeros, lo que le llevaba a señalar que:

Don Quijote también es difícil de representar, ya que a menudo requiere un estilo de baile español. Riga se conforma con plantillas españolas, a menudo equivocadas [...], porque nunca ha visto verdaderos y buenos españoles. Esperemos que [la] Argentina muestre ahora lo que es el baile español y que ayude a nuestros bailarines de ballet a deshacerse de patrones cansados⁵⁸.

Don Quijote fue la penúltima producción de Feodorova-Fokina al frente del Ballet Nacional de Letonia. En 1932 el bailarín lituano Anatolii Viltzak (Anatole Vilzak) tomó las riendas de la compañía. Su estancia tan solo duró una temporada y no tuvo mucho éxito al presentar los nuevos lenguajes coreográficos de *Petruška* (*Petruchka*), *Pulčinella* (*Pulcinella*) y *Rēbuss* (*El paso de acero*)⁵⁹. Al año siguiente, el bailarín y maestro polaco Mieczysław Pianowski se hizo cargo del ballet letón y presentó en Riga las piezas que había coreografiado Ivan Clustine para la compañía de la conocida bailarina rusa Anna Pavlova⁶⁰. En 1934 Osvalds Lēmanis se convirtió en el primer letón en dirigir

⁴⁹ Georgs Štāls, *Latviešu Balets* (Riga: J. Kadila apgāds, 1943), 51.

⁵⁰ Programa de mano del LNO, 6 de marzo de 1931, LNOB, 1119.

⁵¹ [E]ksperimenti ar baletu vairs nav aiz kalniem. Ija Bite, *Latvijas Balets* (Riga: Pētergailis, 2002), 58.

⁵² Entre ellos, Espada estaba vestido con un traje de corto. “*Don Kichots Naz. operā*”, *Aizkulises*, 6 de noviembre de 1931: 2.

⁵³ Programa de mano del LNO, 11 de mayo de 1931, RMM, 227158.

⁵⁴ Programa de mano del LNO, 12 de octubre de 1931, LNOB, 1177.

⁵⁵ Programa de mano del LNO, 30 de octubre de 1931, LNOB, Pirmskara baleta izrādes (7.2).

⁵⁶ Programa de mano del LNO, 2 de noviembre de 1931, RMM, 227156.

⁵⁷ Kad redzēsim latvju baletu? Edvīns Mednis, “*Don-Kichots un spānu dejas*”, *Latvijas Kāreivis*, 3 de noviembre de 1931: 4.

⁵⁸ *Don-Kichotu* ir iestudēt ari grūti, jo tas bieži prasa spānisku dejū stilu. Rīga iztieki ar spāniškiem trafaretiem, nereti kļūdainiem [...], jo tā vēl īstus, labus spāņus nav redzējusi. Cērēsim, ka Arhentina nu parādis, kas ir spānu dejas un tā pašādēzēs mūsu baletniekiem atbrīvoties no apnikušiem šabloniem. *Ibid.*

⁵⁹ Frente a las cuatro actuaciones que tuvieron estas producciones, *La amapola roja* –el primer ballet soviético– tuvo sesenta y cuatro. Štāls, *Latviešu Balets*, 51.

⁶⁰ Bite, *Latvijas Balets*, 95-98.

el Ballet Nacional de Letonia⁶¹. Consideramos que su nombramiento reflejaba el contexto socio-político en el que se encontraba inmerso este país. El 15 de mayo de 1934 el veterano primer ministro Kārlis Ulmanis dio al traste con la frágil democracia de Letonia. Ulmanis, valiéndose de la supuesta premisa de que el estado estaba en riesgo, instauró un régimen autoritario con un marcado prisma nacionalista⁶² que se reflejó en *Mīlas uzvara* (La victoria del amor, 1935), el primer ballet de temática letona⁶³.

En este nuevo contexto, las jotas experimentaron un auge considerable. El 23 de enero de 1936 se estrenó una nueva puesta en escena de *Don Quijote* que contaba con dos jotas coreografiadas por Lēmanis. Por un lado, en el primer acto Quiteria (Helēna Tangijeva-Birzniece) y Basilio (Lēmanis) interpretaban una *Hota* (jota) justo antes de la seguidilla⁶⁴, mientras que en el último acto, que culminaba curiosamente con el conocido pasodoble *España cañí* del compositor aragonés Pascual Marquina, Espada (Arvīds Fibigs) y Rosita (Melānija Lence) –la versión letona de Mercedes– bailaban otra *Hota* (jota) más antes del *pas de deux*⁶⁵. Esta segunda jota contaba con música de Guerrero. Lēmanis podría haber incorporado un fragmento de la zarzuela *La sombra del Pilar*, ya que esta zarzuela compuesta por Jacinto Guerrero se ambientaba en Zaragoza⁶⁶. Apenas unos meses más tarde, el 11 de mayo de 1936 la bailarina española Nati Morales actuó en la Ópera Nacional de Letonia con un programa que finalizaba con *Chota* (la jota de *La Dolores*) de Tomás Bretón⁶⁷.

A partir de entonces, mientras “el mundo entero observa[ba] con horror la terrible guerra fratricida en España”⁶⁸, en Letonia aumentaron considerablemente las coreografías de temática hispana. Consideramos que este auge, motivado por este conflicto, pudo haberse utilizado por parte de la República de Letonia como una estrategia de *soft power* (poder blando). El politólogo Joseph Nye ha enfatizado cómo los líderes políticos “han comprendido [...] el poder de las ideas atractivas o la capacidad de establecer la agenda política y determinar el marco del debate de forma que moldee a los demás”⁶⁹. En otras palabras, “lo español” no solo se convirtió en un espejo en el que los letones pudieran verse reflejados, sino que, además, este imaginario también pudo haberse integrado en las políticas culturales de la República de Letonia.

El 9 de octubre de 1936 los bailarines letones Eižens Leščevskis y Melānija Lence interpretaron la jota de Guerrero en una gira del Ballet Nacional de Letonia en Helsinki. El programa de esta representación también incluía fragmentos de *La victoria del amor*, el paso a dos de *Don Quijote* y el bailable *Ubagi* (Mendigos) con música de Manuel de Falla, que bailaron Lēmanis y Tangijeva-Birzniece⁷⁰. *Latvijas Kareivis* describía esta visita como “un nuevo triunfo del ballet letón en el extranjero”⁷¹. Paradójicamente este éxito se había valido de las coreografías de temática hispana.

⁶¹ Lēmanis estuvo al frente de la compañía durante la Segunda Guerra Mundial hasta que en 1945 le sucedió Tangijeva-Birzniece. Bāliņa, *Latvijas Baleta un dejas enciklopēdija*, 483.

⁶² Aivars Stranga, “The Authoritarian Regime of Kārlis Ulmanis (1934-1940): Politics, Ideology, Economics”, en *Latvia and Latvians* (vol. II) (Riga: Latvian Academy of Sciences, 2018), 476.

⁶³ Bāliņa, *Latvijas Baleta un dejas enciklopēdija*, 535, 767.

⁶⁴ Programa de mano del LNO, 17 de febrero de 1936, LNOB, 1678.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Esta zarzuela se había estrenado el 3 de octubre de 1924 en el Teatro Nuevo de Barcelona. Jacinto Guerrero y Federico Romero, *La sombra del Pilar: zarzuela en dos actos, el segundo dividido en tres cuadros y un intermedio* (Madrid: Industrial Gráfica, 1924).

⁶⁷ Programa de mano del LNO, 11 de mayo de 1936, RMM, 227206.

⁶⁸ Visa pasaule ar šausmām vēro briesmīgo brāļu karu Spānijā. “Don-Kichota mantinieki”, *Brivā Zeme*, 3 de septiembre de 1936: 7.

⁶⁹ [H]ave long understood the power of attractive ideas or the ability to set the political agenda and determine the framework of debate in a way that shapes others. Joseph Nye, “Soft Power”, *Foreign Policy*, 80 (1990): 166.

⁷⁰ Este programa se había estrenado el día 4 en Riga. Programa de mano del LNO, 4 de octubre de 1936, LNOB, 1805.

⁷¹ [J]aunu latvju baleta triumfu ārzemēs. “Mūsu baleta spīdošie panākumi Somijā”, *Latvijas Kareivis*, 10 de octubre de 1936: 4.

Uno de los programas de la Ópera Nacional de Letonia recogía cómo el “público supo apreciar adecuadamente [...] los divertidísimos números *Jota* y una danza folclórica letona”⁷², lo que refleja la relevancia que estaba adquiriendo el baile aragonés en el repertorio coreográfico letón.

Mientras tanto, la *jota* seguía estando muy presente en los escenarios de Letonia. La nueva puesta en escena de *Don Quijote* se interpretó quince veces⁷³ hasta, al menos, el 1 de junio de 1937, momento en el que se llevó de gira a la ciudad costera de Liepāja⁷⁴. El día 3 de este mismo mes Leščevskis y Lence volvieron a bailar la *jota* de Guerrero en una gala celebrada en la Ópera Nacional de Letonia⁷⁵, curiosamente, el mismo día en el que se estrellaba el avión del general Emilio Mola. Al día siguiente, *Jaunākās Ziņas* abría con esta noticia en portada⁷⁶, ya que el transcurso de la guerra se estaba siguiendo con detenimiento en Letonia⁷⁷. A pesar de que esta república báltica se había alineado con el Pacto de No Intervención internacional, más de cien letones se alistaron en las Brigadas Internacionales para apoyar al bando republicano⁷⁸. Entretanto, las *jotas* se seguían sucediendo en la Ópera Nacional de Letonia. El 4 de mayo de 1937 la bailarina Manuela del Río había interpretado un programa de danzas españolas que finalizaba con una *Aragoniešu hota* (*jota* aragonesa) con música de Giménez⁷⁹, que repetiría el 6 de marzo de 1938⁸⁰. Además, el 12 de diciembre de ese mismo año la bailarina bielorrusa Vera Lihačova interpretó en este teatro otra *Hota* (*jota*) que había coreografiado la maestra Dolores Moreno⁸¹, presumiblemente, en París.

Riga habría presenciado otra *jota* más si hubiese prosperado el proyecto de *El sombrero de tres picos*. El diario *Brīvā Zeme* señalaba que durante el verano de 1936 Lēmanis había estado viajando por Europa para asistir a las representaciones que se estaban programando en París, Londres y Berlín de los ballets creados por Fokin, Bronisława Niżyńska (Bronislava Nijinska), Léonide Massine, Serge Lifar y Kurt Jooss⁸². A su regreso, Lēmanis trajo consigo las partituras de varias coreografías que él mismo quería versionar. Entre ellas, figuraban *Bolero*, *Skaramušs* (*Scaramouche*) y *Fantastiskās ielēs* (*La boutique fantasque*) –estrenadas conjuntamente el 10 de diciembre de 1936–, así como *Trīsstūrainā cepure* (*El sombrero de tres picos*)⁸³. Desconocemos si los motivos de su cancelación podrían estar relacionados con la ocupación soviética. El 17 de junio de 1940 las tropas soviéticas invadieron Letonia⁸⁴. A partir de entonces, Lēmanis se vio forzado a introducir los *drambalets*, una herramienta propagandística de la ideología estalinista⁸⁵.

⁷² [P]ublika prata pienācīgi novērtēt [...] jautros numurus *Jota* un latviešu tautas deju. Programa seis de la temporada 1936/1937 del LNO, LNOB, 1814.

⁷³ Štāls, *Latviešu Balets*, 51.

⁷⁴ Programa de mano del LNO, 1 de junio de 1937, LNOB, 1922.

⁷⁵ Programa de mano del LNO, 3 de junio de 1937, LNOB, 1895.

⁷⁶ “Gen. Molas nave-smags trieciens Spānijas nācionalistiem”, *Jaunākās Zinas*, 4 de junio de 1937: 1.

⁷⁷ Atpūta publicó numerosas imágenes de la contienda. “Spānijas pilsoņu kara ainas”, Atpūta, 14 de agosto de 1936: 24.

⁷⁸ Ginta I. Bikše, “Latvijas iedzīvotājs – Spānijas pilsoņu kara (1936-1939) daļībnieks: Rakstnieka Žaņa Grīvas (Folmanu) piemērs”, *Latvijas Vēstures Institūta Žurnals*, 113 (2021): 90-92.

⁷⁹ Programa de mano del LNO, 4 de mayo de 1937, RMM, 227211.

⁸⁰ Programa de mano del LNO, 6 de marzo de 1938, LNOB, 2108.

⁸¹ Programa de mano del LNO, 12 de diciembre de 1938, LNOB, 2275.

⁸² “Joprojām dejas mākslas pamatā klasiskais balets”, *Brīvā Zeme*, 14 de agosto de 1936: 16.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Ēriks Jēkabsons, “Latvia, Lithuania, and Estonia, 1918-1940: Similarities and Differences”, en *Latvia and Latvians* (vol. II) (Riga: Latvian Academy of Sciences, 2018), 589.

⁸⁵ Elizabeth H. Stern, “Politics in Pointe Shoes: The Genesis and Afterlives of Stalinist Drambalet” (Tesis doctoral, Princeton University, 2019).



Figura. 5. Autor desconocido. Puesta en escena del ballet *Laurencia*. Papel. 8.2 x 13.2 cm. 1941. Rakstniecības un mūzikas muzejs, Riga.

El 3 de enero de 1941 *Laurencia* —la adaptación coreográfica de *Fuenteovejuna*⁸⁶— fue el primer ballet que se estrenó en Letonia tras la ocupación soviética⁸⁷. El diario *Brīvais Zemnieks* enfatizaba que la temática de este ballet se centraba en: “La lucha contra la violencia y la injusticia”⁸⁸. Sin embargo, esta producción, que se representó al menos diez veces⁸⁹, parecía una alegoría del triunfo de la Revolución rusa. El diario del Partido Comunista de Letonia (*Cīņa*) publicó una imagen en la que se mostraba a Laurencia (Mirdza Griķe) y Frondoso (Jānis Grauds) sosteniendo una bandera ante el resto de los vecinos, que acababan de abatir al comendador (Lēmanis) y sus soldados (fig. 5)⁹⁰. Esta escena se producía justo después de que los bailarines Lence y Elžens Mežulis hubiesen interpretado una jota⁹¹. Resulta llamativo que el baile aragonés se hubiese utilizado en *El sombrero de tres picos* para celebrar el final del reinado del corregidor⁹², mientras que en *Laurencia* la jota iniciaba la revolución.

Esta danza adquirió especial protagonismo tras la invasión del ejército nazi en el marco de la Operación Barbarroja⁹³. El 19 de diciembre de 1941 se reestrenó en la Rigaer Opernhaus —la

⁸⁶ Para más información véase Laura Hormigón, “Laurencia: una *Fuenteovejuna* recuperada”, *ADE Teatro*, 98 (2003): 202-207.

⁸⁷ En junio de 1940 la URSS había invadido Letonia y el resto de los países bálticos como resultado de las cláusulas secretas del Pacto Ribbentrop-Mólotov que había firmado con la Alemania nazi.

⁸⁸ [T]autas cīņa pret vardarbību un netaisnību. Juris Liesma, “Baleta Laurencija pirmizrāde”, *Brīvais Zemnieks*, 5 de enero de 1941: 5.

⁸⁹ Se ha podido documentar las actuaciones del 4 de enero, 9, 12, 20 y 23 de febrero, 8, 18 y 22 de marzo, así como del 8 de abril. LNOB, 2771, 2764, 2762, 2763, 2765, 2766, 2768, 2767 y 2773. Es muy probable que hubiese más actuaciones hasta la invasión del ejército nazi.

⁹⁰ “Šodien baleta Laurencija pirmizrāde”, *Cīņa*, 3 de enero de 1941: 8.

⁹¹ Programa de mano del LNO, 4 de enero de 1941, LNOB, 2771.

⁹² Cyril W. Beaumont, *Impressions of the Russian Ballet. The Three-Cornered Hat* (Londres: Beaumont, 1919), 16.

⁹³ En Riga se instaló un hospital para los soldados españoles de la División Azul. Durante la ocupación alemana, Lēmanis puso en escena los ballets *Don Quijote* (1941), *Boléro* (1942) y *Habanera* (1943).

renombrada Ópera de Riga— una nueva versión del ballet *Don Quijote* que contaba con cuatro jotas diferentes⁹⁴. Por un lado, el Rakstniecības un mūzikas muzejs (Museo de la Literatura y la Música) ha catalogado una fotografía inédita de la seguidilla como una *Hota* (jota). En esta imagen (fig. 6) se aprecia a las bailarinas ataviadas con un vestido de faralaes, mientras que los hombres portan las alpargatas, calzones, faja y cachirulo del traje de baturro⁹⁵. En otras palabras, la imagen de España que proyectaba este ballet se construyó a partir de arquetipos andaluces y aragoneses⁹⁶. Esta danza venía precedida por la jota de Quiteria (Griķe) y Basilio (Aleksandrs Lembergs), mientras que la jota de Guerrero estaba interpretada en esta ocasión por Lence, Leščevskis y Arvīds Fibigs⁹⁷. Además, esta producción de *Don Quijote* también incluía otra *Hota* (jota) más en los instantes finales del primer acto, que fue interpretada por los bailarines letones Marta Alberinga y Arvīds Ozoliņs⁹⁸. Esta puesta en escena se interpretó en veintiún ocasiones⁹⁹. Por lo tanto, en Riga la jota se convirtió en esa danza que, como apunta Mark Franko, “adquiere mayor visibilidad cultural [...] en circunstancias coyunturales”¹⁰⁰.



Figura. 6. Andrejs Senakols. Puesta en escena de la jota (seguidilla) del ballet *Don Quijote*. Papel. 12.5 x 17.4 cm. 1941. Rakstniecības un mūzikas muzejs, Riga.

⁹⁴ Programa de mano del LNO, 19 de diciembre de 1941, LNOB, 2727.

⁹⁵ Para más información acerca de la influencia del baturro en las artes véase Elizabeth Boone y Jesús Pedro Lorente Lorente, “Baturros imaginarios. La visión de Aragón en la pintura decimonónica extranjera”, *Pasarela. Artes Plásticas*, 10 (1999): 50.

⁹⁶ La escenografía reutilizaba los decorados de *Laurencia* creados por el artista letón Pēteris Rožlapa.

⁹⁷ Programa de mano del LNO, 19 de diciembre de 1941, LNOB, 2727.

⁹⁸ Este bailarín había estado trabajando anteriormente con el Ballet Russe de Monte Carlo. Bāliņa, *Latvijas Baleta un dejas enciklopēdija*, 307.

⁹⁹ Štāls, *Latviešu Balets*, 52.

¹⁰⁰ Mark Franko, *Danzar el modernismo/actuar la política* (Buenos Aires: Miño y Dávila, 2019), 204.

4. Las jotas aragonesas en el repertorio y las giras de Marta Alberinga

Finalizamos este recorrido con Marta Alberinga, la primera bailarina letona cuyo repertorio estaba integrado únicamente por danzas españolas. Alberinga había nacido el 27 de julio de 1909 en Valmiera¹⁰¹, una pequeña localidad situada al norte de Letonia. Entre 1929 y 1932 se formó en el estudio de Feodorova-Fokina¹⁰². Tras intentar –sin éxito– entrar en la recién creada Escuela Coreográfica de Riga, Alberinga ingresó en la escuela de rítmica y plástica de Beatrise Vīgnere¹⁰³. Esta pionera de la danza moderna letona había fundado su centro en 1923 a partir de los métodos de Émile Jacques-Dalcroze¹⁰⁴. El 1 de diciembre de 1935 la Ópera Nacional de Letonia acogió un programa de Vīgnere que incluía el divertimento *Divas spāņu impresijas* (Dos impresiones españolas). Este número estaba conformado por Cádiz con música de Isaac Albeniz y la Jota de Emmanuel Chabrier que interpretaron los bailarines Valters, Priede, Vigners, Ārvaldis-Leviss, Veitiņš, Kauliņš, Verners y Lidija Kocere¹⁰⁵. Como apuntaba el diario *Rīts*: “en Riga hemos visto a españolas bailando sus danzas nacionales con castañuelas [ahora] veremos cómo las mujeres letonas bailan sus danzas españolas con castañuelas”¹⁰⁶. Este es el caso de Alberinga que había interpretado Cádiz junto a los bailarines Šimanovičs y Fillīts¹⁰⁷.

Vīgnere no solo introdujo a Alberinga en las danzas españolas, sino que, además, también le sugirió que fuese a París para trabajar con Dolores Moreno¹⁰⁸. A finales del año 1937, Moreno le montó los bailables *Habanera*, *Sevillana* y *Jota aragonesa*. De manera paralela, Alberinga también estuvo formándose con Vicente Escudero para aprender su *Zapateado*¹⁰⁹. Al año siguiente, regresó a París para trabajar con las bailarinas Nana de Herrera y Teresina Boronat¹¹⁰, que aparentemente le transmitió su *Serenata*. En 1939 el estallido de la Segunda Guerra Mundial impidió que Alberinga pudiera regresar a París¹¹¹, por lo que decidió presentar todo este repertorio en Riga.

El 12 de febrero de 1940 la sede de la Sociedad Letona de Riga acogió su primer programa de danzas españolas en una velada en la que también participó Ozoliņs¹¹². Siliņa destacaba en *Jaunākās Ziņas* que: “El colorido exótico y la tensión rítmica de estas danzas han cautivado [...] a más de un bailarín nórdico”¹¹³. En el primer acto Alberinga interpretó *Granada* (Font), *Sevillana* (Sentis), *Bulerías* (Piervano) y *Asturiana*, mientras que en la segunda parte incluyó *Seguidillas*, *Tango* (Font), *La corrida* (Joaquín Valverde), así como la *Jota aragonesa* (Costa Nogueras). De acuerdo al diario *Segodnya*, esta jota cerraba la actuación con “una danza ardiente que nos cautivó a todos”¹¹⁴. El traje de Alberinga estaba compuesto por saya, mantón y alpargatas (fig. 7), los elementos característicos de la vestimenta femenina aragonesa. Resulta llamativo que

¹⁰¹ Māris Brancis, *Kāpt mūzas kalnā*. Marta Alberinga (Riga: Atēna, 2002), 26.

¹⁰² Bāliņa, *Latvijas Baleta un dejas enciklopēdija*, 307.

¹⁰³ Brancis, *Kāpt mūzas kalnā*, 38-43.

¹⁰⁴ Vīgnere completó su formación con Rudolf von Laban, Gret Palucca y Mary Wigman. Valda Vidzemniece, *Modernā deja Latvijā 20. Gadsimta pirmajā pusē* (Riga: Zinātne, 2024), 150-179.

¹⁰⁵ Programa de mano del LNO, 1 de diciembre de 1935, RMM, 852251.

¹⁰⁶ Rīgā esam redzējuši, ka spāniešu dejo savas nacionālās ar kastanjetēm. Rīt redzēsim, kā ar kastanjetēm spāņu dejas dejo latvietes. “Latvietes ar kastanjetēm”, *Rīts*, 30 de noviembre de 1935: 12.

¹⁰⁷ Programa de mano del LNO, 1 de diciembre de 1935, RMM, 852251.

¹⁰⁸ Brancis, *Kāpt mūzas kalnā*, 58.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 60-61.

¹¹⁰ Dos figuras habituales en los escenarios parisinos. Idoia Murga Castro, “La Quinzaine de l’art espagnol entre el exilio y la Ocupación”, *Bulletin hispanique*, 120 (2018): 298.

¹¹¹ Brancis, *Kāpt mūzas kalnā*, 68.

¹¹² Programa de mano del Rīgas Latviešu Biedrībā, 12 de febrero de 1940, Latvijas Nacionālais arhīvs (LNA), 2256/3.

¹¹³ Šo deju eksotiskais kolorits un ritmiskais spriegums dažkārt savaldzinājis ne vien bien ziemelzemu dejotāju. Elza Siliņa, “Martas Alberingas spāņu vakars”, *Jaunākās Ziņas*, 13 de febrero de 1940: 18.

¹¹⁴ [U]gunīga deja, kura mūs visus patiesi savaldzināja. Brancis, *Kāpt mūzas kalnā*, 76.

Alberinga hiciese hincapié en este calzado¹¹⁵, ya que, curiosamente, la indumentaria letona incluye unas abarcas muy similares denominadas *pastalas*¹¹⁶.



Figura. 7. R. Balodis. Marta Alberinga interpretando uno de los movimientos de *Jota aragonesa*. Papel. 13.6 x 8.6 cm. 1940. Rakstniecības un mūzikas muzejs, Riga.

La propia Alberinga consideraba que el éxito que estaba obteniendo con estos programas fue el revulsivo para que la invitasen a bailar en la Ópera Nacional de Letonia¹¹⁷. Buena parte de estas representaciones estaban dirigidas a los combatientes, de modo que, al igual que había sucedido en la Guerra Civil española, la jota aragonesa se convirtió en una de esas “danza[s] de guerra” que apunta Idoia Murga Castro¹¹⁸. El 12 de abril de 1941 el Sarkanarmijas rajona (el Comité del Ejército Rojo) organizó un concierto en el que Alberinga interpretó, entre otros, la *Jota aragonesa*¹¹⁹. Tras la ocupación alemana, los soldados españoles de la División Azul se pusieron en contacto con la bailarina letona después de haber presenciado una actuación de *Don Quijote*. A partir de entonces, Alberinga y un grupo de bailarines de la Ópera llevaron a cabo diferentes representaciones para la División Azul, que les pagaba en especie y, por tanto, como señalaba Alberinga era una retribución de gran valor en tiempos de guerra¹²⁰. Paradójicamente, años más tarde, en las actuaciones que realizaría en la Unión Soviética se le publicitaría como “la bailarina

¹¹⁵ *Ibid.*, 56-57.

¹¹⁶ Hilary Davidson e Ieva Pīgozne, “Archaeological Dress and Textile in Latvia from the Seventh to Thirteenth Centuries. Research, Results, and Reconstructions”, *Medieval Clothing and Textiles*, 6 (2010): 26.

¹¹⁷ Brancis, *Kāpt mūzas kalnā*, 101.

¹¹⁸ Idoia Murga Castro, *La danza. Cuerpos en movimiento a través de la historia* (Madrid: Cátedra, 2023), 206.

¹¹⁹ Programa de mano de una representación organizada por Sarkanarmijas rajona, 12 de febrero de 1941, RMM, 852251.

¹²⁰ Brancis, *Kāpt mūzas kalnā*, 102-103.

española Alberinga [que] huye de la España franquista”¹²¹. Si bien es cierto que excede el marco de esta investigación un análisis exhaustivo de estas connotaciones políticas, no podemos dejar de remarcar lo sorprendente que resulta que, durante su visita a España en 1996, Alberinga le manifestase al *ABC* que había aprendido el himno de *La Internacional* con la División Azul¹²².

Para terminar se presenta una cartografía de las jotas aragonesas de Alberinga que han podido ser documentadas. El 17 de marzo de 1943 Alberinga interpretó *Hota Aragonas zemnieku dejā* (Danza campesina Jota de Aragón) en el I *Kareivju Teātri* de Riga, probablemente, para los soldados alemanes. Su *partenaire* era el letón Harijs Plūcis¹²³, uno de los solistas que había interpretado el ballet *Jota aragonesa*¹²⁴. El 18 de marzo de 1944 Alberinga y Ozoliņs bailaron *Aragonas tautas dejā* (Danza folclórica de Aragón) en *Jēkabpils*¹²⁵. Creemos que, en esta ocasión, podría tratarse de la jota aragonesa de *Don Quijote*. En 1945 Alberinga fue nombrada solista del Teatro Estatal Dramático-Musical de Liepāja¹²⁶. En este teatro introdujo la jota de Costa Nogueras, al menos, desde el 17 de septiembre de 1947 cuando la interpretó junto a los bailarines Fricis Balodis y Kārlis Bubers¹²⁷. La prensa local alabó esta “animada y vivaz danza campesina”¹²⁸ que, de acuerdo a los datos aportados por *Padomju Kuldīga*¹²⁹, también se representó el 10 de octubre de 1948 en *Kuldīga*. Al año siguiente, Stalin ordenó la deportación de miles de ciudadanos de Letonia, Estonia y Lituania a Siberia (la Operación Pribói). El 3 de junio de 1949 el Teatro Académico Estatal de Ópera y Ballet de la RSS de Letonia –la renombrada Ópera de Riga– acogió el reestreno de *Laurencia*.¹³⁰ Una vez más, la represión soviética quedaba retratada en escena.

5. Conclusiones

La jota aragonesa fue una de las danzas españolas que mayor impacto tuvo en Letonia entre 1930 y 1948. Se han localizado trece ballets, divertimentos y bailables que se representaron al menos ochenta y una veces en diferentes escenarios de Riga, Liepāja, Jēkabpils y Kuldīga.

Este artículo ha cuestionado el estereotipo hegémónico que asociaba la imagen de España con el exotismo de “lo andaluz”. Los casos de estudio analizados ponen de manifiesto cómo este imaginario va más allá de la percepción que habían configurado los artistas y literatos románticos en torno a la herencia musulmana, la tauromaquia, los bandoleros y la comunidad gitana. La visión exótica que proyectó el ballet *Jota aragonesa* evolucionó hacia un imaginario más plural y diverso después de las diferentes jotas aragonesas que interpretaron Bonifacio, Nikołska, Vicente Escudero, Carmita García, Nati Morales y Manuela de Río en Riga. Buena parte de estos programas culminaban con la jota aragonesa, lo que favoreció que *Don Quijote*, *Laurencia* y los recitales de Marta Alberinga también se valiesen de la jota para alcanzar el clímax coreográfico.

La jota aragonesa eclosionó en los escenarios letones de los años treinta y terminó convirtiéndose en un baile en la que era reflejada la sociedad de esta república báltica. En 1936 el estallido de la Guerra Civil española incrementó las coreografías de temática hispana en Riga. Osvalds Lēmanis coreografió dos nuevas jotas en *Don Quijote*. La jota con música de Guerrero, además de convertirse en una miniatura habitual del repertorio de los bailarines letones, también se interpretó en una gira en Helsinki y, por tanto, podría tratarse de una estrategia de poder blando de la República de Letonia. Este lenguaje coreográfico también se utilizó a la inversa como una herramienta propagandística de la Segunda Guerra Mundial. En 1941, tras la primera ocupación

¹²¹ Spāņu dejotāja Alberinga izbēgusi no Franko Spānijas. *Ibid.*, 185.

¹²² María Guell, “Castañuelas de Letonia”, *ABC*, 18 de mayo de 1996: 16.

¹²³ Programa de mano del I *Kareivju Teātri*, 17 de marzo de 1943, LNA, 2256/3.

¹²⁴ Bāliņa, *Latvijas Baleta un dejas enciklopēdija*, 325.

¹²⁵ Programa de mano en *Jēkabpils*, 18 de marzo de 1944, LNA, 2256/3.

¹²⁶ En este teatro Alberts Kozlovskis había puesto en escena *Capriccio espagnol* el 23 de abril de 1937. Bāliņa, *Latvijas Baleta un dejas enciklopēdija*, 769.

¹²⁷ Programa de mano del *Valsts Liepājas Muzikali-Dramatiskais teatrs*, 17 de septiembre de 1947, LNA, 2256/3.

¹²⁸ [S]praigajā zemnieku dejā. Brancis, *Kāpt mūzas kalnā*, 118.

¹²⁹ A. Stars, “Marta Alberingas dejū vakars”, *Padomju Kuldīga*, 13 de octubre de 1948: 2.

¹³⁰ Bāliņa, *Latvijas Baleta un dejas enciklopēdija*, 532.

soviética, *Laurencia* fue el primer ballet que se estrenó en Letonia con una jota que simbolizaba la Revolución rusa. Ese mismo año, después de la invasión nazi, se presentó una nueva versión de *Don Quijote* con cuatro jotas diferentes ante los soldados españoles de la División Azul que se encontraban entre el público.

En definitiva, la jota, una danza procedente del otro extremo del continente europeo, que, inicialmente se había percibido como un otro exótico y distante en el ballet *Jota aragonesa*, terminó siendo asimilada hasta tal punto por parte de los intérpretes letones (como Marta Alberinga) que se convirtió en una de las señas de identidad de su repertorio.

6. Conflictos de intereses

Ninguno

7. Apoyos

Esta investigación se ha realizado gracias a una subvención del Gobierno de Aragón destinada a la contratación del personal investigador predoctoral (Convocatoria 2021-2025), las subvenciones para la movilidad del personal investigador predoctoral en formación del Gobierno de Aragón (2025), las Ayudas a proyectos de investigación sobre la provincia de Huesca IEA-DPH, 2023, las Ayudas a la Investigación 2023 de la Fundación Banco Sabadell y las becas de movilidad Erasmus + KA1 del Campus Iberus para llevar a cabo estancias de investigación en Latvijas Universitāte y Harvard University. Esta publicación se enmarca en el grupo de investigación de referencia Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado por el Gobierno de Aragón con fondos FEDER y el proyecto de I+D+I *Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad*. Proyecto PID2021-122286NB-I00 financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER, UE “Una manera de hacer Europa”.

8. Referencias bibliográficas

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Bāliņa, Gunta. *Latvijas Baleta un dejas enciklopēdija*. Riga: Ulma, 2018.

Beaumont, Cyril. W. *Michel Fokine and his ballets*. Londres: Dance Books, 1935.

Beaumont, Cyril. W. *Impressions of the Russian Ballet. The Three-Cornered Hat*. Londres: Beaumont, 1919.

Bikše, Ginta. I. “Latvijas iedzīvotājs – Spānijas pilsoņu kara (1936-1939) dalībnieks: Rakstnieka Žaņa Grīvas (Folmaņa) piemērs”. *Latvijas Vēstures Institūta Žurnals* 113 (2021): 71-92. DOI: 10.22364/lviz.113.03

Bite, Ija. *Latvijas Balets*. Riga: Pētergailis, 2002.

Boone, Elizabeth y Jesús Pedro Lorente Lorente. “Baturros imaginarios. La visión de Aragón en la pintura decimonónica extranjera”. *Pasarela. Artes Plásticas* 10 (1999): 47-56.

Brancis, Māris. *Kāpt mūzas kalnā*. Marta Alberinga. Riga: Atēna, 2002.

Davidson, Hilary y Ieva Pīgozne. “Archaeological Dress and Textile in Latvia from the Seventh to Thirteenth Centuries. Research, Results, and Reconstructions”. *Medieval Clothing and Textiles* 6 (2010): 1-35.

Fokine, Vitale. *Memoirs of a Ballet Master*. Vancouver: Little Brown, 1961.

Franko, Mark. *Danzar el modernismo/actuar la política*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2019.

Garafola, Lynn. *Diaghilev's Ballet Russes*. Nueva York: Oxford University Press, 1989.

Guerrero, Jacinto y Federico Romero. *La sombra del Pilar: zarzuela en dos actos, el segundo dividido en tres cuadros y un intermedio*. Madrid: Industrial Gráfica, 1924.

Hormigón, Laura. “Laurencia: una Fuenteovejuna recuperada”. *ADE Teatro* 98 (2003): 202-207.

Jēkabsons, Ēriks. “Latvia, Lithuania, and Estonia, 1918-1940: Similarities and Differences”. En *Latvia and Latvians* (vol. II), 558-592. Riga: Latvian Academy of Sciences, 2018.

Jevseyeva, Natālija. “Ludolfs Liberts's stage design. The hypnotic brilliance of Art Deco”. En *Ludolfs Liberts*, editado por Laima Slava, 606-623. Riga: Neputns, 2024.

Jevseyeva, Natālija. *Aleksandra Belcova*. Riga: Neputns, 2019.

Kitahara, Mariko. "Mikhail Fokine (1880-1942). Une figure instable dans l'histoire, l'historiographie et dans l'héritage du ballet du XXe siècle". Tesis doctoral, Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis, 2021.

Lamberga, Dace. *Classical Modernism. Early 20th Century Latvian Painting*. Riga: Neputns, 2004.

Ļaviņa, Dace (ed.). *Baltars*. Riga: Neputns, 2019.

Martínez del Fresno, Beatriz. "El alma rusa en el imaginario español de la Edad de Plata: resonancias musicales y coreográficas (1914-1923)", *Cuadernos de Historia Contemporánea* 38 (2016): 31-56. DOI: 10.5209/CHCO.54289

Meglin, Joellen A. "Le Diable Boiteux: French society behind a Spanish facade". *Dance Chronicle* 17/3 (1994): 263-302. DOI: 10.1080/01472529408569169

Merino, M. Dolores, Velázquez, Marta y Lomas, Tim. "An Exploration of the Spanish Cultural Term Rasmia: A Combination of Eagerness, Strength, Activeness, Courage, Tenacity and Gracefulness". *Journal of Happiness Studies*, 21 (2020): 693-707. DOI: 10.1007/s10902-019-00104-y

Murga Castro, Idoia. *La danza. Cuerpos en movimiento a través de la historia*. Madrid: Cátedra, 2023.

Murga Castro, Idoia. "La Quinzaine de l'art espagnol entre el exilio y la Ocupación". *Bulletin hispanique* 120 (2018): 291-308.

Nye, Joseph. "Soft Power". *Foreign Policy* 80 (1990): 153-171.

Preciado-Azanza, Gonzalo. "Embodying Spanishness in Latvian Ballet (1923–1941): Exoticism, Identity, and Propaganda". *Letonica* 55 (2024): 144-180. DOI: 10.35539/LTNC.2024.0055.08

Preciado-Azanza, Gonzalo. "Imagen e influencia de España en el arte y la sociedad letona: una mirada a través de la revista *Atpūta* (1924-1941)". *Revista Internacional del Arte en la Sociedad* 2/1 (2022a): 83-103. DOI: 10.18848/2770-5684/CGP/v02i01/83-103

Preciado-Azanza, Gonzalo. "Don Quijote (1931): el asentamiento del imaginario de "lo español" en el Ballet Nacional de Letonia". En *Tras los pasos de la Sílfide. Imaginarios españoles del ballet romántico a la danza moderna*, editado por Idoia Murga Castro, Carolina Miguel Arroyo, Irene López Arnaiz y Alejandro Coello Hernández, 301-320. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2022b.

Preciado-Azanza, Gonzalo. *Breve historia de la jota aragonesa en el ballet*. Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 2023.

Soriano, Rodrigo. *La bomba*. Madrid: Libertad, 1932.

Štāls, Georgs. *Latviešu Balets*. Riga: J. Kadila apgāds, 1943.

Stern, Elizabeth H. "Politics in Pointe Shoes: The Genesis and Afterlives of Stalinist Drambalet". Tesis doctoral, Princeton University, 2019.

Stranga, Aivars. "The Authoritarian Regime of Kārlis Ulmanis (1934-1940): Politics, Ideology, Economics". En *Latvia and Latvians* (vol. II), 476-511. Riga: Latvian Academy of Sciences, 2018.

Tišheizere, Edīte. "To be immersed in the world. The contexts and ideals for Ludolfs Liberts's work for the stage". En *Ludolfs Liberts*, editado por Laima Slava, 601-605. Riga: Neputns.

Tivums, Ēriks. "Balets Baltā nama spogulī". En *Latvijas Nacionālā opera*, editado por Ivs Zenne, 184-224. Riga: Jumava, 2000.

Vanaga, Anita. "Scenic Design". En *Art History of Latvia V 1915-1940*, editado por Eduards Kļaviņš, 341-398. Riga: Neputns, 2014.

Vela, Marta. *La jota, aragonesa y cosmopolita. De San Petersburgo a Nueva York*. Zaragoza: Pre-gunta, 2022.

Vidzemniece, Valda. *Modernā deja Latvijā 20. Gadsimta pirmajā pusē*. Riga: Zinātne, 2024.

Vittuci, Matteo y Goya, Carola. *The Language of Spanish Dance*. Norman: University of Oklahoma Press, 1993.

Zandersone, Aija y Ieva Kalnača. "Spanish Charm. Contacts between Latvian and Spanish artists in Paris and trips to Spain in the early 20th century". En *España Blanca y Negra. Vision of Spain from Fortuny to Picasso*, editado por Carlos Alonso Pérez-Fajardo y Aleksandra Murre, 159-179. Riga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, 2024.