



LA INVESTIGACIÓN EN DANZA
MADRIDONLINE 2020

 **mahali**
ediciones

© De los escritos: los autores/as

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

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

Noviembre de 2020

Edición: Mahali

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

Maquetación: David Peyró

Fotografía de portada: Muriel Romero

Reservados todos los derechos

ISBN: 978-84-946632-4-6

Depósito Legal: V-2495-2020

Imprime: Byprint

Impreso en España



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

ediciones



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

011 Investigar la danza en una nueva realidad

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

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

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

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

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

COMUNICACIONES ORALES

029 Área de Historia de la danza

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

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

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

Comunicación de: **Sara Arribas Colmenar**

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

Comunicación de: **José Gabriel Guaita Gabaldón**

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

Comunicación de: **Blanca Gómez Cifuentes**

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

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

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

Comunicación de: **Alejandro Coello Hernández**

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

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

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

Comunicación de: **María Isabel Díez Torres**

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

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

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

Comunicación de: **Ana Calonge Conde**

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

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

- 325** La situación de la danza en la Comunidad Foral de Navarra: consecuencias de la política cultural y educativa
Comunicación de: **María Begoña Garayalde Buey**
- 331** La danza contemporánea en la programación de los festivales de la Región de Murcia (1970-2019). Una aproximación documental
Comunicación de: **Tania Herrero Martínez**
- 337** El bailarín y su reconocimiento. Una aproximación al reconocimiento profesional del bailarín clásico y las políticas culturales públicas de la danza en Venezuela: 1960-2017
Comunicación de: **Emilio Piñango**
- 345** Convertirse en bailarín profesional en Senegal: de las calles a los escenarios
Comunicación de: **Dra. Aurélie Doignon**
- 349** **Área de danza en pantalla, tecnología y redes sociales**
- 351** *Graphic.Dan/IcesD.01* como herramienta de análisis de la puesta en escena de la danza
Ponencia de: **Dra. Carmen Giménez-Morte, Dra. Nuria Lloret Romero**
- 361** Las redes sociales y su influencia en la educación de los jóvenes bailarines
Comunicación de: **Inés Turmo Moreno**
- 367** Facebook como herramienta didáctica en la materia de Composición de Danza
Comunicación de: **Raquel Vidal Sabater, Santiago de la Fuente Frutos**
- 373** Como en Occidente no se baila en ningún sitio. El exilio de bailarines hacia Occidente en tres películas de danza
Ponencia de: **Dra. Begoña Olabarria Smith**
- 379** *4 en presente continuo*. Cuarteto unipersonal para dispositivo móvil
Comunicación de: **Dra. Ana Lucía Piñán Elizondo**
- 385** Videodanza como herramienta pedagógica: divulgación científica en la pieza *Aún más breve*
Comunicación audiovisual de: **Alfredo Miralles Benito**
- 387** **Área de creación escénica**
- 389** *¡A morir se ha dicho!*, danza-teatro basada en *Futuros difuntos* de La Zaranda
Ponencia de: **Dra. María Jesús Barrios Peralbo**
- 397** La paradoja del intérprete: emoción y acción en el sistema de Stanislavski. El cuerpo del actor que danza
Comunicación de: **Virginia Soprano Manzo**
- 403** Cuando el gesto deviene materia. Caso de estudio: *Aggregate*, de Alexandra Pirici (Neuer Berliner Kunstverein, 2017)
Comunicación de: **Blanca Pascual Ortigosa**
- 407** *Maialen*
Comunicación de: **Marta Ortega Jiménez**
- 415** **Área de metodología de la investigación y documentación en danza**
- 417** Identificación, tratamiento y estatus de la investigación en danza en la Universidad española (1983-2019)
Comunicación de: **Dra. Adriana María Bustos Valle**
- 423** Investigación performativa en doctorados en danza en España
Comunicación de: **Dra. Marta Botana Martín-Abril, Dra. Inma Álvarez Puente**

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

PÓSTERES CIENTÍFICOS

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

Paquita: el imaginario de “lo español” en los inicios del Ballet Nacional de Letonia

Comunicación de:
**GONZALO
PRECIADO-AZANZA**

Ballet Nacional de Letonia
preciadoazanza@gmail.com

Esta investigación analiza el papel que ha tenido el imaginario de “lo español” en los inicios del Ballet Nacional de Letonia, tomando como casos de estudio las dos producciones del ballet *Paquita*. La puesta en escena de Nicholas Sergeyev (1923) fue pionera en la introducción de este estereotipo, mientras que la producción de Alexandra Feodorova-Fokin (1929) contribuyó a su consolidación internacional. Ambas fueron concebidas bajo la influencia wagneriana de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), muy presente en el movimiento vanguardista letón. Riga, desde la periferia, contribuyó a establecer un valioso nexo de unión entre el ballet ruso y europeo. *Paquita* inició el camino para que otras producciones de “lo español” se introdujesen en su repertorio, evidenciando la cercanía cultural en la gran diagonal europea de Ortega y Gasset.

Palabras clave: historia de la danza, Ballet Nacional de Letonia, imaginario de “lo español”, estereotipo, *Paquita*

This research focuses on the role of Spanishness at the beginning of the Latvian National Ballet, using the two productions of the ballet *Paquita* as case studies. Nicholas Sergeyev's staging (1923) pioneered the introduction of this stereotype, while Alexandra Feodorova-Fokin's production (1929) contributed to its consolidation on the international scene. Both productions were conceived under Wagner's conception of Gesamtkunstwerk (total art work), present in the Latvian avant-garde movement. Riga, from the periphery, contributed to establish a valuable connection between Russian and European ballet. *Paquita* initiated the path for other Spanishness productions to be introduced in its repertoire, manifesting the cultural proximity within the great European diagonal of Ortega y Gasset.

Key words: dance history, Latvian National Ballet, spanishness, stereotype, *Paquita*

Introducción

El Ballet Nacional de Letonia (BNL), con sede en la Ópera de Riga, se fundó en 1922 (Bite, 2002), cuando el bailarín y director de escena Nicholas Sergeyev estrenó *La fille mal gardée*. Pero se puede considerar a Alexandra Feodorova-Fokin –prima ballerina del Ballet Mariinski y cuñada de Mijaíl Fokin– como “la verdadera fundadora del ballet letón” (Tivums, 2000, p. 265). Tomó las riendas en 1925 y puso en escena una veintena de producciones provenientes tanto de San Petersburgo como de París. El estreno de *La bella durmiente* en 1929 y la visita ese mismo año de Fokin supusieron un punto de inflexión que posicionó a la compañía entre las más relevantes del panorama internacional (Tivums, 2000). En 1932, recogió el testigo Anatole Vilzak, bailarín principal de los Ballets Russes de Diaghilev, la compañía de ballet más influyente del siglo XX (Garafola, 1989) que produjo innumerables obras maestras concebidas bajo la influencia wagneriana de obra de arte total. Riga se situaría como un centro de la vanguardia del ballet europeo al representarlas poco después.

Paquita es un ballet romántico ambientado en la sitiada ciudad de Zaragoza durante las guerras napoleónicas. Su estreno tuvo lugar en París el 1 de abril de 1846 (Abad Carles, 2004). Joseph Mazilier hizo la coreografía, Édouard Deldevez la música, Paul Foucher y el propio Mazilier el argumento y la escenografía corrió a cargo de Philastre, Cambon, Diéterle, Séchan y Despléchin. Sobre el escenario estuvieron la etérea Carlotta Grisi en el papel de Paquita y el primer bailarín Lucien Petipa como su *partenaire*. Un año después Marius Petipa, su hermano, reestrenó esta producción en San Petersburgo el 26 septiembre de 1847 (Hormigón, 2010), siendo su primer ballet en Rusia. Décadas más tarde, pidió a Ludwig Minkus que le proporcionara nueva música para el *pas de trois* y el conocido *grand pas classique* (Cohen, 1998). En 1881 repuso este ballet, siendo la versión de referencia cuando se estrenó en el BNL en 1923 (Tivums, 2000).

El imaginario de “lo español” ha estado muy presente en las raíces del ballet clásico desde que Marius Petipa estrenó *Don Quijote* (1869). Este coreógrafo francés y ruso de adopción “había pasado una larga temporada en España” (Abad Carles, 2004, p. 118), concretamente los tres años anteriores a su llegada a Rusia en 1847 (Hormigón, 2010). La Primera Guerra Mundial trajo numerosas compañías extranjeras que encontraron “trabajo y paz en la España neutral” (Murga-Castro, 2017, p. 69), entre ellas los Ballet Russes. Tras su llegada en 1916, Diaghilev supo ver en “lo español” una potente fuente de inspiración (Cañibano & Nomick, 2000) que culminaría en *El sombrero de tres picos* (1919). Se ha estudiado su influencia en la escena española. Pero ¿qué sucede a la inversa? ¿Cuál fue el impacto del imaginario de “lo español” en el ballet ruso?, un estereotipo (Imagen 1) ampliamente extendido por todo el territorio europeo (Bergasa *et al.*, 2009). Su presencia en los inicios del BNL podría ser vista como un nexo de unión entre el ballet ruso y europeo.



Imagen 1. Cartel publicitario Radio A. Apsitis un F. Zukovskis (1941). Riga: Hermana Usslebera. Biblioteca Nacional de Letonia.

Objetivos

Esta investigación pretende analizar qué papel ha tenido el imaginario de “lo español” en los inicios del BNL. Este estudio se inicia tomando como casos de estudio los dos producciones de *Paquita* (Sergeyev, 1923 y Feodorova-Fokin, 1929). También se pretende establecer un marco contextual socio-cultural¹ de Riga, capital de la recién establecida nación de Letonia y heredera de un copioso patrimonio artístico-cultural del desaparecido Imperio Ruso.

Metodología

Se han analizado cualitativamente cuarenta piezas coreográficas estrenadas entre 1922 y 1934 (Tabla 1) para establecer el marco contextual de ambas producciones de *Paquita*. La investigación se sustenta en el análisis de fuentes bibliográficas, artísticas y documentales desde diferentes perspectivas. Para ello, se combina el análisis histórico-social y cultural incluyendo material inédito de instituciones letonas, españolas e internacionales, entre otros: Archivo de la Ópera Nacional de Letonia, la Biblioteca Nacional de Letonia, Centro de Documentación y Museo de las Artes Escénicas del Institut del Teatre de Barcelona y la Biblioteca Gottfried Wilhelm Leibniz de Hannover.

¹ Este estudio se ha apoyado en el análisis de *Aspūta žurnāls* editado por Emīlija Benjamina, la revista artístico-literaria de referencia en Letonia entre 1924 y 1941.

Obra	Coreógrafo	Director de escena	Fecha de estreno
<i>La fille mal gardée</i>	Jean Dauberval, Lev Ivanov y Marius Petipa	Nicholas Sergeyev	1 de diciembre de 1922
<i>Paquita</i>	Marius Petipa	Nicholas Sergeyev	22 de mayo de 1923
<i>La Bayadère: el reino de las sombras</i>	Marius Petipa	Nicholas Sergeyev	29 de mayo de 1923
<i>La flauta mágica</i>	Lev Ivanov	Nicholas Sergeyev	28 de noviembre de 1923
<i>Chopiniana</i>	Mijaíl Fokine	Alexandra Feodorova-Fokin	8 de noviembre de 1925
<i>El juicio de Danis</i>	Marius Petipa	Alexandra Feodorova-Fokin	8 de noviembre de 1925
<i>El lago de los cisnes</i>	Marius Petipa y Lev Ivanov	Alexandra Feodorova-Fokin	30 de marzo de 1926
<i>Coppélia</i>	Arthur Saint-León y Marius Petipa	Alexandra Feodorova-Fokin	20 de mayo de 1926
<i>Raymonda</i>	Marius Petipa	Alexandra Feodorova-Fokin	30 de noviembre de 1926
<i>Harlequinade</i>	Marius Petipa	Alexandra Feodorova-Fokin	5 de abril de 1927
<i>Después del carnaval</i>	Alexandra Feodorova-Fokin	Alexandra Feodorova-Fokin	4 de abril de 1928
<i>Cascanueces</i>	Lev Ivanov	Alexandra Feodorova-Fokin	4 de abril de 1928
<i>Chopiniana</i>	Mijaíl Fokine	Mijaíl Fokine	7 de febrero de 1929
<i>Danzas Polovtsianas del Príncipe Igor</i>	Mijaíl Fokine	Mijaíl Fokine	7 de febrero de 1929
<i>Paquita</i>	Jean Dauberval y Lev Ivanov	Alexandra Feodorova-Fokin	7 de febrero de 1929
<i>La bella durmiente</i>	Marius Petipa	Alexandra Feodorova-Fokin	11 de abril de 1929
<i>La leyenda de José</i>	Max Semmler	Max Semmler	10 de septiembre de 1929
<i>El pequeño caballo jorobado</i>	Alexandra Feodorova-Fokin	Helena Tangijeva-Birzniece	16 de abril de 1930
<i>Scheherazade</i>	Leonid Zuhov	Leonid Zuhov	26 de mayo de 1930
<i>El pájaro de fuego</i>	Mijaíl Fokine	Alexandra Feodorova-Fokin	6 de noviembre de 1930
<i>Le Pavillon d'Armide</i>	Mijaíl Fokine	Alexandra Feodorova-Fokin	6 de noviembre de 1930
<i>Jota Aragonesa</i>	Mijaíl Fokine	Alexandra Feodorova-Fokin	6 de noviembre de 1930
<i>Sylvia</i>	Lev Ivanov y Pavel Gerdt	Alexandra Feodorova-Fokin	10 de mayo de 1931
<i>Carnaval</i>	Mijaíl Fokine	Alexandra Feodorova-Fokin	21 de mayo de 1931
<i>Don Quijote</i>	Marius Petipa & Alexander Gorsky	Alexandra Feodorova-Fokin	30 octubre de 1931
<i>Giselle</i>	Jean Coralli, Jules Perrot y Marius Petipa	Alexandra Feodorova-Fokin	21 de abril de 1932
<i>Carnaval</i>	Mijaíl Fokine	Anatol Vitzak	25 de noviembre de 1932
<i>Eros</i>	Mijaíl Fokine	Anatol Vitzak	25 de noviembre de 1932
<i>Un sueño</i>	Anatol Vitzak	Anatol Vitzak	25 de noviembre de 1932
<i>La amapola roja</i>	Lev Laschiline y Vasily Tikhomirov	Vasily Tikhomirov	19 de enero de 1933
<i>Petrushka</i>	Mijaíl Fokine	Anatol Vitzak	27 de abril de 1933
<i>Pulcinella</i>	Léonide Massine	Anatol Vitzak	27 de abril de 1933
<i>El paso de enero</i>	Léonide Massine	Anatol Vitzak	27 de abril de 1933
<i>La boda en Ojocóv</i>	Mieczyslaw Pianowski	Mieczyslaw Pianowski	13 de septiembre de 1933
<i>Amarilla</i>	Ivan Clustine	Mieczyslaw Pianowski	13 de septiembre de 1933
<i>Invitación a la danza</i>	Piotr Zajlich	Mieczyslaw Pianowski	24 de noviembre de 1933
<i>El romance de la momia</i>	Ivan Clustine	Mieczyslaw Pianowski	24 de noviembre de 1933
<i>Cascanueces: el vals de los copos de nieve</i>	Ivan Clustine	Mieczyslaw Pianowski	23 de marzo de 1934
<i>El despertar de Flora</i>	Ivan Clustine	Mieczyslaw Pianowski	23 de marzo de 1934
<i>El lago de los cisnes</i>	Marius Petipa, Lev Ivanov y Osvalds Lēmanis	Osvālds Lēmanis	3 de noviembre de 1934

Tabla 1. Producciones del BNL (1922-1934). Elaboración propia (a partir de Tivums, 2000; Bite, 2002; Balina, 2018).

Resultados

El Ballet Nacional de Letonia, una encrucijada artístico-cultural

El origen del BNL se enmarca dentro del contexto del movimiento vanguardista letón (*Riga Artists Group*)², uno de los más notables de toda Europa (Lamberga, 2016). En la segunda mitad del siglo XIX, Riga, la ciudad más grande y cosmopolita de las repúblicas bálticas con influencia rusa, alemana y sueca, estaba en pleno ascenso. Su edad de oro coincidió con el despertar nacionalista letón, impulsado para contrarrestar las políticas de rusificación (Braslina, 2008). Su población se cuadruplicó hasta convertirse en el tercer centro industrial y cultural del Imperio Ruso (Braslina, 2008). A principios del siglo XX, la denominación *País del Norte* por el escritor británico Graham Greene se encontraba en su mayor esplendor palpable por la moderna arquitectura *art nouveau* de Mijaíl Eisenstein. La desaparición del Imperio Ruso tras la Revolución de 1917 y la Primera Guerra Mundial dibujaron un panorama completamente nuevo en Europa. Todo ello, unido a la búsqueda de la identidad nacional de la comunidad imaginaria letona (Anderson, 1993), favoreció la independencia de Letonia en 1918. En este contexto surgió el BNL.

Composición de pintores y escultores letones. Sus miembros crearon numerosas escenografías y vestuarios para el BNL.

El fin del Imperio Ruso acabó con su Edad de Plata entre 1918 y 1917.

Su fundación estuvo estrechamente vinculada con la política cultural letona para conseguir su reconocimiento *de iure* internacional (1921), posterior a su independencia. El cambio social de los *locos años veinte* tomó fuerza en las artes escénicas de Riga, en donde "la vibrante escena teatral les dio a los artistas la oportunidad de probar suerte en la escenografía" (Braslina, 2008, p. 75). Además, Feodorova-Fokin muestra cómo la mujer irrumpió con fuerza en la vida política y socio-cultural en la capital letona. Sus primeras producciones son reflejo de una encrucijada artístico-cultural (Imagen 2) que dio lugar al "arte total tan representativo del siglo XX" (Häger, p. 7).

Paquita (1923): pionera en la introducción del imaginario de "lo español" en el Ballet Nacional de Letonia

La primera producción de *Paquita* se estrenó en la Ópera Nacional de Letonia el 22 de mayo de 1923 (Bite, 2002). Sergeyev reconstruyó la versión completa de Petipa (1881) mediante la notación Stepanov (Tivums, 2000), que él mismo realizó junto al coreógrafo francés en la capital de los zares (Abad Carles, 2004). Sergeyev retomó la música de Deldevez y Minkus. Para ello contó con Bernhard Valle, reconocido compositor y director letón, al frente de la orquesta. La partitura original anotada (Imagen 3) se conserva en el Archivo de la Ópera Nacional de Letonia. La escenografía corrió a cargo del consagrado pintor Eduard Vitols. Su argumento narra la historia de amor entre Lucien d'Hervilly, un oficial francés, y Paquita, una gitana española. Tras salvarle la vida, se revela que es de alta



Imagen 2. Estrenos del BNL. Reproducidos en *Atpūta žurnals*, Riga, nº 231, 232, 390, 423, 427 y 443.

alcurnia, por lo que ambos pueden casarse (Cohen, 1998) al finalizar el segundo acto. Jelena Lukoma (Paquita) conquistó al público local mientras que Boriss Savrov (Lucien d'Hervilly) pasó casi desapercibido (Brusubārda, 1923). Ambos provenían de San Petersburgo, representando la nueva estética postimperial (Tivums, 2000). El propio Sergeyev (Íñigo) bailó, repitiendo el mismo elenco de artistas que bailaron en *La fille mal gardée* (1922).

Paquita fue la segunda producción de Sergeyev en Riga (Balina, 2018) y se representó tan solo en dos ocasiones. Durante sus tres temporadas al frente del BNL hubo veintisiete actuaciones (Tivums, 2000), aproximadamente una vez al mes. Esto indica la falta de interés por parte de sus directores hacia el ballet, considerado aún como un arte secundario. Tras su estreno, Ernests Brusubārda escribió una crítica poco halagüeña en el periódico local *Jaunākas Zinas*. Reprochaba lo anticuado que se había quedado este ballet y denotaba la elección de Sergeyev al bajo nivel de la compañía. No obstante, también resaltó

cómo su trabajo “da esperanza de que las actuaciones alcanzan una perfección aún mayor algún día” (Brusubārda, 1923, p. 5). Pese a estas críticas y aunque solo representó una décima parte del total de actuaciones del BNL (Tabla 1), hay que destacar que, con *Paquita*, Sergeyev fue pionero en introducir “lo español” en la búsqueda de la excelencia del ballet clásico en Riga.

Paquita (1929): la contribución de “lo español” en la noche de Mijaíl Fokin en Riga

Paquita tiene el arquetipo más conocido de un *pas classique*. Durante el siglo XX, fue conocido por su suite, interpretada por separado de la narrativa del ballet (Cohen, 1998). Probablemente, la puesta en escena por Alexandra Feodorova-Fokin en 1929 fue una de sus primeras representaciones. No obstante, fue Anna Pavlova interpretando este icónico pasaje junto a su compañero quien la introdujo en Europa occidental. Años más tarde, George Balanchine y Rudolph Nureyev realizaron sus propias puestas en escena. Actualmente, esta suite que todos conocemos (Hormigón, 2010) está considerada como un modelo de la coreografía imperial rusa (Cohen, 1998).

Esta versión reducida se estrenó el 7 de febrero de 1929 (Bite, 2002) durante la noche de Mijaíl Fokin en Riga. El bailarín y coreógrafo ruso puso en escena *Chopiniana* y las *Danzas Polovtsianas del Príncipe Igor*. Mientras que el último acto de *Paquita* fue un intermezzo (Cálm, 2002) entre los otros dos ballets. Feodorova-Fokin recuperó la coreografía de Petipa, sin olvidarse de la versión original de Dauberval (Balina, 2018). Se recuperó la escenografía de Vitols y Otto Karl dirigió la música de Deldevez y Mijail. *Paquita* fue interpretada por Feodorova-Fokin y Lazarev, su marido Lev Lvov. También destacaron Melanija Jurgense, Sira Jurgense, Natalija Cveiberga y Helena Tangierová en sus respectivas variaciones solistas (Cálm, 2002).

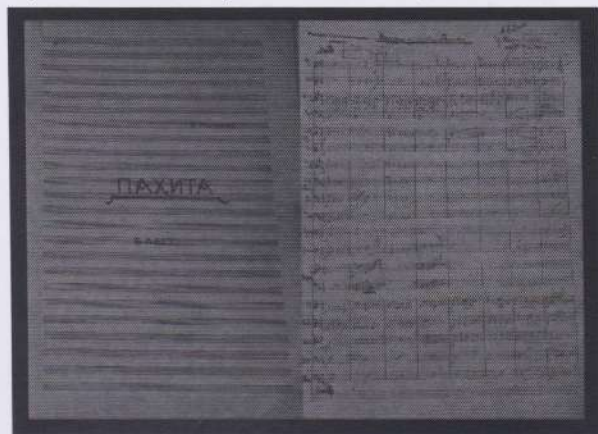


Imagen 3. Partitura de *Paquita* (1923). Archivo de la Ópera Nacional de Letonia.



Escenografía de *Paquita* (1923). Reproducido en *Jaunākas Zinas*, Riga, 23 de mayo de 1923.

El programa de la temporada recoge que Fokin se lamentaba por haber tenido "el gran placer de trabajar con una compañía tan flamante" (LNB, 1928/1929, p. 11). El florecimiento del ballet letón era obvio. Riga se convirtió en una excepción en contraste con el declive del ballet en casi toda Europa. Las catorce actuaciones de *Paquita* (Scaife, 1943) iniciaron un ciclo de "lo español" que continuaba el trabajo de Feodorova-Fokin tras haber alcanzado la excelencia del BNL, interpretando los ba-

llets de *Don Quijote* (Imagen 6) por Feodorova-Fokin en 1931 supuso el asentamiento de este estereotipo. Vino acompañada de las actuaciones de Antonia Mercé la Argentina y Vicente Escudero en la Ópera Nacional de Letonia.

Esta fascinación se reflejó en el exotismo de las primeras producciones del ballet en Riga, alimentando el imaginario del pueblo letón. Se observa en *Paquita* (1923, 1929), *Jota Aragonesa* (1930) o *Don Quijote* (1931), pero también de forma secundaria en las danzas de *El lago de los cisnes* (1926, 1934), *Coppélia* y *Raymonda* (ambas en 1926), además del *Cascanueces* (1928). En total, una quinta parte del repertorio del BNL entre 1922 y 1934 (Tabla 1) estuvo relacionado con el imaginario de "lo español". Esto demuestra un claro interés del público letón hacia estas obras, ampliando la "comunidad imaginaria compartida por ambos pueblos" (Martínez del Fresno, 2016, p. 50), ruso y español.

Imaginario de "lo español" en Riga

El imaginario de "lo español" ha sido percibido en términos de los tópicos que tan sesgadamente nos han acostumbrado en Europa, desde el exotismo hasta la tauromachia, pasando por nuestra pasión desbordante. Este imaginario no son más que "verdades cansadas" (Bergasa, 2009, p. 11) de una realidad que "vacila entre lo que permanece en su lugar, ya conocido, y algo que debe ser percibido como 'nuevamente' (Bhabha, 2002, p. 91), hasta empujando nuestro copioso folklore. Pese a ello, Petipa concibió España en un referente internacional (Hormigón, 2000) con sus icónicas coreografías inspiradas en temas españoles.

Desde el siglo XVI, Riga ha formado parte del circuito de artistas que viajaban por toda Europa (Bite, 2002), con artistas españoles, mostrando las últimas tendencias en el mundo del báltico. A comienzos del siglo XIX, la pasión por "lo español" se extendió internacionalmente cautamente a bailarinas de ballet de la talla de Fanny Elssler y Carlotta Grisi. Pero también tuvo como consecuencia que se elevara el estatus de las bailarinas folclóricas. Entre ellas, Lola Montez que se detuvo en Riga durante su viaje de regreso a San Petersburgo, deleitando al público letón con su extravagancia (Tivums, 2000). La puesta en escena

M. Petipa baleta

„PACHITA“

pēdējais cēliens. — Daldēvica un Minkusa mūzika.

Grand Pas A. Feodorova, Lvovs, Tangļeva-Birznieks, Lencs, Cveiberģa, Kalniņš, Kevičs, Niedriņš, Petersons I., Petersons II., Freimans, Gentels, Jurgens, Kovals, Tobliss, Černovs, Forstmans, Strazdiņš.

Variācija I. Lenca.

„ II. Jurgens,

„ III. Cveiberģa.

„ IV. Tangļeva-Birznieks.

„ V. A. Feodorova.

Coda A. Feodorova un pīrējie.

Dirigents: Otto Karls

Baletmeistars: Aleksandra Feodorova

Dekorātors: Eduards Vītols

I. koncertmeistars: Alberts Bērziņš

Imagen 5. Programa del ballet *Paquita* (1929). Reproducido en *Latvijas Nacionālā Opera 1928-1929 Sesona*, Riga, nº 10.



Imagen 6. Helēna Tangijeva-Birzniece y Harijs Plūcis en *Don Quijote* (1931). Archivo de la Ópera Nacional de Letonia.

Referencias bibliográficas

- Abad Carlés, A. (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: FCE.
- Balina, G. (2018). *Latvijas Baleta un dejas enciklopēdija*. Riga: Ulma.
- Bergasa, V.; Cabañas, M.; Lucena, M. & Murga-Castro, I. (eds.) (2009) *¿Verdades Cansadas? Imágenes y Estereotipos acerca del mundo hispánico en Europa*. Madrid: CSIC.
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bite, I. (2002). *Latvijas Balets*. Riga: Pētergailis.
- Brasliņa, A. (2008). Conscripts of the Age. Eyewitnesses and Creators. En Brasliņa, A. et al (eds). *The Birth of Latvia: from the facto to de iure. Art and the Age* (pp. 155-198). Riga: Neputns.
- Brusubārda, E. (23 de mayo de 1923). Pahita Nacionālajā operā. *Jaunākas Zinas*, pp. 4-5.
- Cālitis, J. (8 de febrero de 1929). Baleta izrāde ar M. Fokina piedalīšanos. *Jaunākas Zinas*, p. 7.
- Cohen, S. J. (ed.) (1998). *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press.
- Garafola, L. (1989). *Diaghilev's Ballet Russes*. Nueva York: Da Capo Press.
- Häger, B. (1989). *Ballets Suédois*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- Hormigón, L. (2011). *Marius Petipa en España 1844-1847*. Madrid: Danzarte Ballet.
- Lamberga, D. (2016). *Klasikais modernisms: Latvijas glezniecība 20. Gadsimta sakuma*. Riga: Neptuns. Latvijas Nacionālā Opera. 1928-1929 Sesona.
- Martínez del Fresno, B. (2016). El alma rusa en el imaginario español de la Edad de Plata: resonancias musicales y coreográficas (1914-1923). *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 38, pp. 31-56.
- Murga-Castro, I. (2017). *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid: CSIC.
- Nomick, Y.; Álvarez Cañibano, A. (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada/Madrid: Archivo Manuel de Falla/Centro de Documentación de Música y Danza.
- Ščerbinskis, V. (2018). *Nacionālā enciklopēdija*. Riga: Latvijas Nacionālā Bibliotēka.
- Štāls, G. (1943). *Latviešu Balets*. Riga: J. Kadila apgāds.
- Ortega y Gasset, J. (1921). *España Invertebrada*. Madrid: Revista de Occidente.
- Tivums, E. (2000). The Ballet in the Mirror of the White House. En I. Zenne (ed.): *Latvian National Opera* (pp. 262- 273). Riga: Jumava.

Conclusiones

El ballet *Paquita* fue una de las primeras producciones del BNL. Se concibió bajo la influencia wagneriana de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), muy presente en el movimiento vanguardista letón (*Riga Artists Group*). Si la puesta en escena de Sergejev (1923) fue pionera en introducir el imaginario de “lo español”, la de Feodorova-Fokin (1929) contribuyó a la consolidación internacional del BNL: “una compañía de primera clase y bien preparada” (LNB, 1928/1929, p. 12) en palabras de Fokin. Desde la periferia, la encrucijada de culturas de Riga contribuyó a establecer un valioso nexo de unión entre el ballet ruso-europeo, evidenciando “la gran diagonal europea” (Ortega y Gasset, 1921, p. 39).

Paquita inició el camino para que otras producciones de “lo español” se introdujesen en el repertorio de la compañía. Sin embargo, tuvo que esperar sesenta años para que el *grand pas classique* se repusiera en Riga. Las penurias de esta gitana zaragozana inspiraron a varias generaciones de coreógrafos letones. Durante años, la danza española estuvo fuertemente arraigada en el ballet letón (Tivums, 2000). Sería interesante conocer, mediante futuras investigaciones, cuántos estereotipos de “lo español” presentes en *Paquita* se reconocen en producciones posteriores y cuál ha sido su evolución.