Recuperar el ballet *Jota Aragonesa* (1930) de Mijaíl Fokin a través de la colección fotográfica del *Rakstniecības un Mūzikas Muzejs* en Riga

Recovering Mikhail Fokine's *Jota Aragonesa* through the *Rakstniecības un Mūzikas Muzejs* photographic collection in Riga

Gonzalo Preciado-Azanza
Doctorando en Historia del Arte, Universidad de Zaragoza

Resumen

La fotografía es una fuente esencial para la historia de la danza. Esta investigación analiza el caso de estudio del ballet *Jota Aragonesa* (1930) de Mijaíl Fokin. Se ha llevado a cabo una primera aproximación para recuperar cómo era gran parte del vestuario y la escenografía mediante trece instantáneas del Museo de la Literatura y la Música. Estas fotografías muestran una visión estereotipada del imaginario de «lo español», incluyendo personajes populares –como bandoleros, toreros y flamencas–, una influencia andaluza o el mito acerca de los orígenes de esta danza. *Jota Aragonesa* contribuyó a la consolidación internacional del Ballet Nacional de Letonia, así como a la construcción de una determinada imagen de Aragón en el extranjero, asociada a la jota y a los Pirineos. La documentación en Riga abre la posibilidad de rescatar del olvido este valioso patrimonio coreográfico.

Palabras Clave: Historia de la danza, Fotografía, Ballet Nacional de Letonia, *Jota Aragonesa*, Imaginario de «lo español», Patrimonio coreográfico.

Abstract

Photography is a primary source for dance history. This research focuses on Mikhail Fokine's *Jota Aragonesa* (1930) as a case study. A first approach has been carried out to recover how were its costumes and set designs through thirteen pictures preserved at the Museum of Literature and Music. Those images present a stereotypical vision of Spanishness, including popular characters –such as bandits, bullfighters and *flamencas*–, an Andalusian influence or the myth about the origins of this dance. *Jota Aragonesa* contributed to the international consolidation of the Latvian National Ballet, as well as developing a certain image of Aragon abroad, associated with jota and the Pyrenees. The documentation in Riga open the possibility of rescuing this valuable choreographic heritage.

Keywords: Dance History, Photography, Latvian National Ballet, *Jota Aragonesa*, Spanishness, Choreographic Heritage.

Introducción

La fotografía es una fuente primaria para la historia de la danza, especialmente en aquellos casos en los que no hay grabaciones audiovisuales ni se dispone de notaciones coreográfi-

cas y, por consiguiente, su estudio facilita la conservación del patrimonio coreográfico. Sin embargo, su análisis constituye un verdadero reto para los investigadores, debido a su carácter efímero que dificulta la existencia de un *corpus* completo. Por ello, se requiere de un amplio abanico de fuentes que permitan reconstruir este rompecabezas. Entre ellas, la fotografía permite capturar tanto instantes de la representación como posturas de sus intérpretes (Murga Castro, 2010: 232). No obstante, una imagen puede expresar mucho más. Tiene la capacidad de despertar la imaginación del espectador y comunicar movimiento más allá de lo que se aprecia a simple vista (Reason, 2013). Esto ha permitido reproducir con gran acierto el hecho dancístico, llegando incluso a crear obras de arte en sí mismas. Desafortunadamente, en la actualidad todavía hay numerosas coreografías que permanecen en el olvido a la espera de ser recuperadas con la ayuda de la fotografía.

Este artículo analiza el caso de estudio de *Jota Aragonesa*. El coreógrafo y bailarín ruso Mijaíl Fokin estrenó este ballet en San Petersburgo el 29 de enero de 1916, tras haber viajado intensamente por el centro y el sur de España[1]. La música corrió a cargo de Mijaíl Glinka[2], mientras que los figurines y la escenografía fueron obra de Alexander Golovin. Pese al título de esta pieza, Fokin no se limitó a utilizar únicamente pasos de jota, sino que también introdujo elementos de otras danzas españolas (Sokolov-Kaminsky, 1992: 55). Sin embargo, no se ha podido preservar al no disponer de su notación coreográfica y se desconoce quiénes fueron sus bailarines[3]. Plasmó todo lo que había aprendido durante su breve estancia en la península. Tras analizar nuestras danzas, se percató de que todo lo que se había interpretado anteriormente en los teatros imperiales distaba mucho de la realidad. Este *divertissement* se convirtió en la puesta en escena «más cercana al auténtico baile español que jamás haya realizado el Ballet Mariinski» (Fokin, 1961: 236), siendo reestrenada en 1930 en Riga.

En las primeras décadas del siglo XX, la capital báltica se encontraba en su apogeo como se puede apreciar en sus abundantes edificios *art nouveau*. Desde la segunda mitad del siglo XIX, Riga vivió una época de expansión sin precedentes hasta alcanzar medio millón de habitantes en 1913 y convertirse en el tercer centro industrial y cultural del Imperio Ruso (Ščerbinskis, 2018). Sin embargo, su desaparición tras la Revolución bolchevique y la transformación del panorama europeo tras la Gran Guerra, unido a un auge identitario de la «comunidad imaginada» letona (Anderson, 1993: 128), propiciaron su independencia en 1918. En este contexto, surgió el Ballet Nacional de Letonia como un instrumento de la política cultural de este país para conseguir su reconocimiento *de iure* y afianzarse como una potencia cultural en la Europa de entreguerras. *Jota Aragonesa* y otros ballets de «lo español» influyeron notablemente en sus inicios al representar una quinta parte del repertorio de esta compañía entre 1922 y 1934 (Preciado-Azanza, 2020: 109).

Objetivos

Este estudio tiene como objetivo trazar una primera aproximación para recuperar la puesta en escena en Riga del ballet *Jota Aragonesa* (Fedorova-Fokine, 1930) a partir de la colección fotográfica del Museo de la Literatura y la Música –*Rakstniecības un Mūzikas Muzejs* en letón–. Con ello, se pretende aportar datos relevantes acerca de la coreografía original de Fokin, que

1 Fokin y su familia se quedaron varados durante tres meses tras el estallido de la Primera Guerra Mundial. Analizó las diversas vertientes de la danza española en Madrid, Sevilla, Granada y Málaga (Beaumont, 1935: 114). Plasmaría todo este conocimiento en *Ole Toro*, *Panaderas*, *Bolero* y, por supuesto, *Jota Aragonesa*.

2 En 1845 compuso *Capricho brillante sobre la Jota aragonesa* poco después de haber llegado a España.

3 Aunque se cree que Tamara Karsavina pudo ser una de sus intérpretes.

permitan su reconstrucción en futuras investigaciones, así como determinar cómo eran los figurines y la escenografía creados por Ludolfs Liberts para esta producción, al compararlos con los bocetos que nos han llegado hasta la actualidad.

Metodología

Esta investigación se sustenta en el análisis de fuentes bibliográficas, artísticas y documentales desde diferentes perspectivas, que combinan el análisis histórico, social y cultural, incluyendo material inédito de instituciones letonas, entre otros: el Archivo de la Ópera Nacional de Letonia o la Colección Zuzāns en Riga. El estudio se ha focalizado en las trece fotografías del Museo de la Literatura y la Música, combinando diferentes planteamientos metodológicos, entre los cuales destacan el iconográfico e iconológico, el sociológico o la estética, pero también los diversos y novedosos enfoques que componen los *Dance Studies*[4] (Dodds, 2019). Todo ello se complementa con las críticas y escritos publicados en los influyentes periódicos *Jaunākas Zinas* y *Sociāldemokrāts* así como la revista *Atpūta Zurnāls*[5], en cuyas páginas se reprodujeron un amplio abanico de fotografías de esta producción (FIG. 1).

Jota Aragonesa (1930), una *española exótica* en la capital báltica

Jota Aragonesa[6] se estrenó en la Ópera Nacional de Letonia el 6 de noviembre de 1930 (Balina, 2018: 491), junto a otros dos ballets de un acto –*Le Pavillon d'Armide* y *El pájaro de fuego*– también coreografiados por Fokin. Su cuñada,[7] y directora de la compañía entonces, Alexandra Fedorova-Fokine repuso esta coreografía, continuando con su ciclo de «lo español» iniciado en 1929 con *Paquita*. Se retomó la música de Glinka y para ello, se contó con el reconocido director Otto Karl al frente de la orquesta. Mientras que los figurines y la escenografía corrieron a cargo de Liberts, el máximo exponente del *art déco* en Letonia (Vanaga, 2014: 350). El programa de mano nos muestra cómo esta pieza estuvo interpretada por treinta y seis bailarines (FIG. 2), incluyendo a los grandes solistas de la época y futuros directores del ballet letón Helena Tangijeva-Birzniece y Osvalds Lēmanis.

Este ballet se representó en dieciséis ocasiones (Štāls, 1943: 51), recibiendo numerosos elogios. Tras su estreno, Jānis Zālits escribió una crítica muy halagadora en *Jaunākas Zinas,* recalcando cómo este ballet fue el colofón de una velada que rendía pleitesía al ballet ruso, en donde «la música brillaba con las peculiaridades y ritmos españoles» (Zālits, 1930: 7). Sin embargo, el profundo impacto de la Gran Depresión obligó a hacer cambios drásticos en el repertorio de la Ópera Nacional de Letonia (Vanaga, 2014: 352), incrementando notablemente el número de operetas. Aunque el temperamento de la danza fogosa de Fokin atrajo a numerosos espectadores, «lamentablemente los experimentos del ballet ya no estaban detrás de las montañas…[y] la crisis también estaba azotando a los bailarines» (Bite, 2002: 58). No obstante, pese a la delicada situación económica, Fedorova-Fokine continuó su ciclo de «lo español» y estrenaría *Don Quijote* en 1931.

En cambio, *Jota Aragonesa* no ha vuelto a formar parte del repertorio del Ballet Nacional de Letonia desde entonces. Al no disponer de su notación coreográfica, la obra de Fokin no se ha

4 Esta disciplina todavía tiene un largo camino que recorrer en el ámbito académico español.

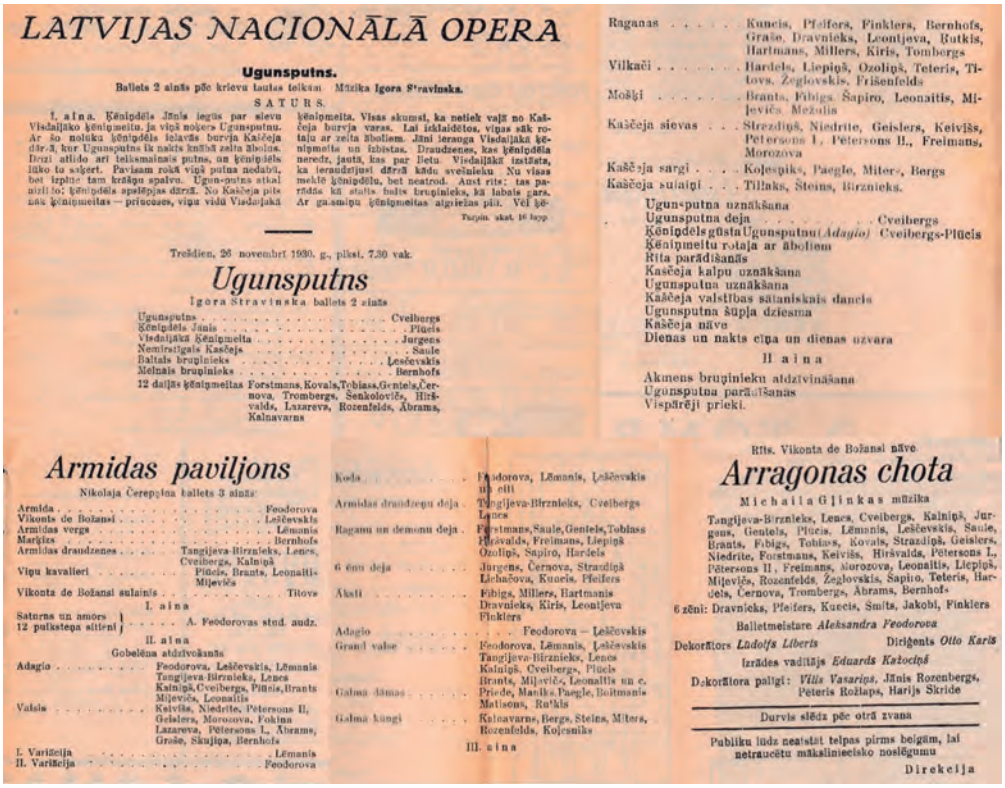
5 La revista artístico-literaria de referencia en Letonia entre 1924 y 1941.

6 También conocida en letón como *Arragonas chota*.

7 Contrajo matrimonio con su hermano mayor Alexander Fokin.

FIG. 1. Autor desconocido. Diferentes fotografías de los ballets *Jota Aragonesa, Le Pavillon d'Armide y El pájaro de fuego.* 1930. Reproducido en «Tris jauni baleti Nazionalā operā» (1930), *Atpūta Zurnāls,* 18 de noviembre, p. 7.

podido preservar para las siguientes generaciones (Sokolov-Kaminsky, 1992: 55). De hecho, la puesta en escena en Riga es la primera reposición[8] de este ballet de la que se tiene constancia, pudiendo llevar a cabo una primera aproximación para recuperar ciertos aspectos de esta puesta en escena a partir de las imágenes que han llegado hasta nuestros días.

8 En 1937, los Ballets Russes de Montecarlo llevarían a cabo otra puesta en escena, que contaría con escenografía y figurinismo de Mariano Andreu.

LATVIJAS NACIONĀLĀ OPERA

Ugunsputns.

Ballets 2 ainās pēc krievu tautas teikuma. Mūzika Igora Stravinska.

SATURS.

I. aina. Ķēniņdēls Jānis iegūst par sievu Visdaiļāko ķēniņmeitu, ja viņš noķers Ugunsputnu. Ar šo noluku ķēniņdēls ielavās burvja Kaščeja dārzā, kur Ugunsputns tik naktīs knābā zeltā ābelītes. Drīzi atlido arī lielskaņainais putns, un ķēniņdēls līkloču saķeras. Pavisam rokā viņš putna nedabūj, bet izplūc tam krāšņu spalvu. Ugunsputns atkal mizlīdz; ķēniņdēls apslēpjas dārzā. No Kaščeja pils nāc ķēniņmeitas — princeses, viņu vidū Visdaiļākā ķēniņmeita. Visas skumst, ka netiek vaļā no Kaščeja burvja varas. Lai iekšlaidētos, viņas sāk rotaļu ar zelta ābolīšiem. Jāni ierauga Visdaiļākā ķēniņmeita un ļūstas. Draudzenes, kas ķēniņdēla neredz, jauta, kas par lietu. Visdaiļākā izstāsta, ka ieraudzījusi dārzā kādu svešinieku. Nu visas meklē ķēniņdēlu, bet neatrod. Aust rīts: tas parādās kā stalts bultu bruņinieks, kā labais gars. Ar gaisminu ķēniņmeitas atgriežas pilī. Vēl ķē-

Turpin. skat. 16 lpp.

Trešdien, 26 novembrī 1930. g., plkst. 7.30 vak.

Ugunsputns

Igora Stravinska ballets 2 ainās

Ugunsputns	Cveibergs
Ķēniņdēls Jānis	Plūcis
Visdaiļākā ķēniņmeita	Jurgens
Nemirstīgais Kaščejs	Saule
Baltais bruņinieks	Leščevskis
Melnais bruņinieks	Bernhofs

12 daiļās ķēniņmeitas Forstmans, Kovals, Tobiass, Gentels, Černova, Trombergs, Semkolovičs, Hiršvalds, Lazareva, Rozenfelds, Ābrams, Kalnavarns

Raganas	Kuncis, Pfeifers, Finklers, Bernhofs, Graše, Dravnieks, Leontjeva, Rutkis, Hartmans, Millers, Kiris, Tombergs
Vilkači	Hardelis, Liepiņš, Ozoliņš, Teteris, Titovs, Žeglovskis, Frišenfelds
Mošķi	Brants, Fibigs, Šapiro, Leonaitis, Mijeviča, Mežulis
Kaščeja sievas	Strazdiņš, Niedrīte, Geislers, Keiviņš, Pētersons I., Pētersons II., Freimans, Morozova
Kaščeja sargi	Kojeņiks, Paegle, Miters, Bergs
Kaščeja sulaiņi	Tillaks, Šteins, Birznieks.

Ugunsputna uznākšana
Ugunsputna deja . . . . . Cveibergs
Ķēniņdēls gūsta Ugunsputnu *(Adagio)* Cveibergs-Plūcis
Ķēniņmeitu rotaļa ar ābolīšiem
Rita parādīšanās
Kaščeja kalpu uznākšana
Ugunsputna uznākšana
Kaščeja valstības sātaniskais dancis
Ugunsputna šūpļa dziesma
Kaščeja nāve
Dienas un nakts cīņa un dienas uzvara

II aina

Akmens bruņinieku atdzīvināšana
Ugunsputna parādīšanās
Vispārēji prieki.

Armidas paviljons

Nikolaja Čerepņina ballets 3 ainās

Armida	Feodorova
Vikonts de Boženi	Leščevskis
Armidas vergs	Lēmanis
Marijīzs	Bernhofs
Armidas draudzenes	Tangijeva-Birznieka, Lenca, Cveiberga, Kalniņā
Viņu kavalieri	Plūcis, Brants, Leonaitis-Mijeviča
Vikonta de Boženi sulainis	Titovs

I aina

Satverna un amors
12 pulkstepa sitieni } A. Feodorovas stud. audz.

II aina

Gobelēna atdzīvošanās

Adagio	Feodorova, Leščevskis, Lēmanis Tangijeva-Birznieka, Lenca Kalniņā, Cveiberga, Plūcis, Brants Mijeviča, Leonaitis
Valsis	Keiviņš, Niedrīte, Pētersons II, Geislers, Morozova, Fokina Lazareva, Pētersons I., Ābrams, Graše, Skujiņa, Bernhofs
I. Variācija	Lēmanis
II. Variācija	Feodorova

Koda	Feodorova, Lēmanis, Leščevskis un citi
Armidas draudzeņu deja	Tangijeva-Birznieka, Cveiberga Lenca
Raganu un demonu deja	Forstmans, Saule, Gentels, Tobiass Hiršvalds, Freimans, Liepiņš Ozoliņš, Šapiro, Hardelis
6 ēnu deja	Jurgens, Černova, Strazdiņš Ločanova, Kuncis, Pfeifers
Akšī	Fibigs, Millers, Hartmanis Dravnieks, Kiris, Leonaitjeva Finklers
Adagio	Feodorova — Leščevskis
Grand valse	Feodorova, Lēmanis, Leščevskis Tangijeva-Birznieka, Lenca Kalniņš, Cveibergs, Plūcis Brants, Mijeviča, Leonaitis un c.
Galma dāmas	Priede, Mantiņš, Paegle, Boitmanis Matisons, Rutkis
Galma kungi	Kalnavarns, Bergs, Šteins, Miters, Rozenfelds, Kojeņiks

III aina

Rīts. Vikonta de Boženi nāve

Arragonas chota

Michaila Glinkas mūzika

Tangijeva-Birznieks, Lenca, Cveibergs, Kalniņš, Jurgens, Gentels, Plūcis, Lēmanis, Leščevskis, Saule, Brants, Fibigs, Tobiass, Kovals, Strazdiņš, Geislers, Niedrīte, Forstmans, Keiviņš, Hiršvalds, Pētersons I., Pētersons II., Freimans, Morozova, Leonaitis, Liepiņš, Mijeviča, Rozenfelds, Žeglovskis, Šapiro, Teteris, Hardelis, Černova, Trombergs, Ābrams, Bernhofs.

6 zēni: Dravnieks, Pfeifers, Kuncis, Šmits, Jakobi, Finklers

Balletmeistare *Aleksandra Feodorova*

Dekorācijas *Lūdolfs Liberts* Diriģents *Oto Karls*

Izrādes vadītājs *Eduards Kažociņš*

Dekorātora palīgi: *Vilis Vasariņš*, Jānis Rozenbergs, Pēteris Rožlaps, Harijs Skride

Durvis slēdz pēc otrā zvana

Publiku lūdz neatstāt telpas pirms beigām, lai netraucētu mākslinieciskio noslēgumu

Direkcija

FIG. 2. Programa de mano del ballet *Jota Aragonesa*. 1930. Archivo de la Ópera Nacional de Letonia.

Recuperar el ballet *Jota Aragonesa* (1930) a través de la colección fotográfica del *Rakstniecības un Mūzikas Muzejs*

El Museo de la Literatura y la Música custodia un valioso material fotográfico del ballet *Jota Aragonesa*, que refleja instantes de su representación en Riga, proporciona datos de sus intérpretes y, sobre todo, es una fuente primaria para conocer los diseños de Liberts. Pero lejos de ser meros testigos para la posteridad, estas trece instantáneas se convierten en obras de arte en sí mismas y demuestran el incipiente interés que estaba suscitando la danza entre los fotógrafos letones[9] de los años veinte y treinta (Teivāne-Korpa, 2014: 462-463). Se han dividido las imágenes en torno a dos bloques –fotografías positivadas y negativos– y se han denominado de acuerdo al número de inventario original del museo.

Fotografías positivadas

En primer lugar, la instantánea 777902 nos presenta a Eižens Leščevskis, uno de los solistas de este ballet. Este retrato en papel mate de escasas dimensiones –13,9 x 8,4 cm– está firmado por el conocido estudio fotográfico Jirgensons[10]. Plasma una percepción muy particular del tra-

9 Destacó especialmente Vilis Rīdzenieks en su búsqueda de la expresividad del movimiento.

10 Situado en las céntricas calles Elizabetes y Baznicas. Estuvo en funcionamiento al menos hasta 1940.

je regional de baturro. Si bien es cierto que incluye gran parte de sus elementos característicos –faja, medias, camisa, pantalones, chaleco y pañuelo–, también incorpora otros elementos decorativos erróneos. Las lentejuelas de las hombreras, unido al excesivo maquillaje, proporcionan un aspecto afeminado y exótico poco acorde con la temática de este ballet. Asimismo, las florituras del chaleco tampoco ayudan a mejorar esta percepción. Si prestamos atención a su rostro, lo primero que llama la atención es el desproporcionado pendiente en forma de aro en su oído derecho. Aunque podríamos pensar que se trata de una influencia del traje de flamenca, si nos percatamos en sus patillas exageradas, así como en el pañuelo negro que cubre su cabellera, no cabe duda de que se trata de un bandolero. Esto nos recuerda el amplio abanico de personajes populares que han alimentando la amalgama de estereotipos de «lo español» desde el Romanticismo (Álvarez Cañibano, 1999: 82).

A continuación, las fotografías en papel mate 216419, 216420 y 216435 plasman tres poses diferentes –aunque de igual medida, 13,5 x 8,5 cm– de la bailarina Elvīra Rone. La primera se trata de un retrato, en la segunda se encuentra en posición sedente, mientras que en la tercera está *sur les pointes*. Todas ellas son obra del conocido fotógrafo y director de cine ruso-letón Mārtinš Lapinš[11]. Sin embargo, en ninguna de ellas se aprecia ni un atisbo del traje regional aragonés y, casi tan siquiera, de la influencia hispana. Los encajes y pasamanerías de la falda, además del corpiño, la peluca y el tocado, evocan en cierto modo a la vestimenta de la aristocracia española de mediados del siglo XVIII y comienzos del XIX, que tanto plasmó Goya en sus tapices y retratos. Sin embargo, las más que notables diferencias respecto al resto de figurines de Liberts, unido al hecho de que Rone no aparece en el programa (FIG. 2) parece indicar que estas imágenes corresponderían a otra producción. En tal caso, esta hipótesis rebatiría la catalogación del Museo de la Literatura y la Música.

Pero sobre todo, hay que resaltar la imagen en papel satinado *777536* (FIG. 3a) realizada por Andrejs Senakols, que nos muestra uno de los telones de fondo de Liberts. El conocido escenógrafo plasmó un pequeño pueblo sobre la ladera de una colina, que bien podría hacer referencia a los Pirineos. A diferencia del otro telón (FIG. 3b), en donde se aprecia una escena llena de vida, alegría y color mediante sus numerosos intérpretes, en esta ocasión el paisaje montañoso es el verdadero protagonista. Hay que resaltar cómo Liberts omite cualquier referencia humana centrándose únicamente en las abruptas irregularidades del terreno[12] y en su particular percepción de sus hogares, que poco tiene que ver con la característica casa altoaragonesa. De hecho, los colores claros de sus muros recuerdan más a los llamativos encalados de los pueblos andaluces. Aunque por su estructura también podría haberse inspirado en las icónicas casas colgantes de Cuenca. Todo ello proporcionaba «un colorido festín para los ojos» (Sudrabkalns, 1930: 6) como elogió la crítica. Por último, hay que destacar las vistosas bambalinas con reminiscencias del *art déco*, que resaltan aún más este paisaje.

Negativos

El negativo p91512 (FIG. 4a) nos presenta una de las protagonistas de este ballet, a la que veremos también en varios de los negativos grupales –de autoría desconocida y elaborados con placas de vidrio–, así como en el único figurín de Liberts que se ha podido localizar (FIG. 4b). Podemos apreciar su pincelada sutil y sofisticada, haciendo hincapié en el característico uso del

11 En 1906 abrió su propio estudio en la calle Grizinkalns. Por desgracia, tanto su estudio como su archivo fueron víctima de la Segunda Guerra Mundial.

12 No olvidemos que en los círculos extranjeros de la danza existía el mito de que la jota era un baile que provenía de la gente que bajaba dando saltos de las montañas.

dorado amarillento y elementos geométricos. No obstante, este traje presenta una visión estereotipada que poco tiene que ver con el traje regional aragonés. En primer lugar, nos llama la atención los prominentes volantes del vestido, que recuerdan inmediatamente al característico traje de flamenca. Liberts hace uso de tan solo dos colores: dorado amarillento y negro, aunque no se lleguen a discernir con claridad en este negativo. Sin embargo, crea formas muy sugerentes, con reminiscencias del *art déco*, tanto en la parte central del vestido como en las curvas del corpiño. Si apreciamos su rostro, nos percatamos de los rizos exagerados en su frente y en su mejilla, que unido a la característica peineta, le otorga el exotismo que demandaba el público local. Aunque Liberts también incluyó el icónico tocado de los años veinte, finalmente se deshechó la idea en favor de un peinado más balletístico. En cualquier caso, esta flamenca se encuentra entre la tradición y la modernidad, poniendo de manifiesto la influencia que ejercieron los diseños de Bakst para los Ballets Russes.

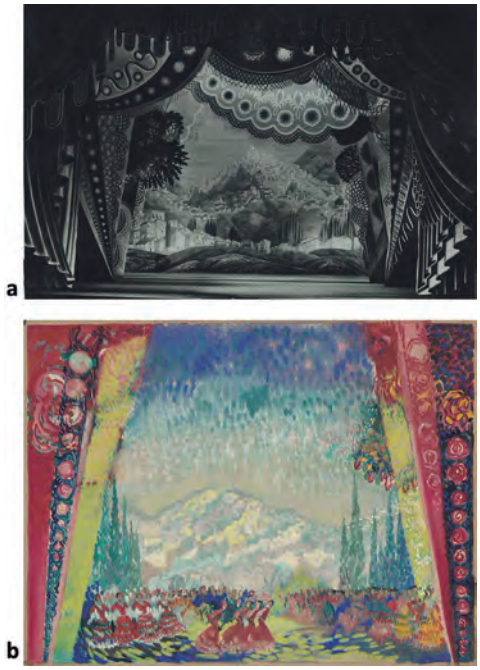


FIG. 3. En la parte superior (a); Andrejs Senakols. Telón de fondo del ballet *Jota Aragonesa* con un pueblo al fondo. 1930. Museo de la Literatura y la Música, sign. 777536. En la parte inferior (b); Ludolfs Liberts. Telón de fondo del ballet *Jota Aragonesa* con una montaña al fondo. 1930. Colección Zuzans, Riga.

Mientras que en el negativo p91511 podemos apreciar en el centro a una bailarina, que pese a estar vestida con un traje diferente a la FIG. 4, presenta ciertas similitudes en cuanto a la visión de los estereotipos provenientes de Andalucía. También se observa una peineta, el rizo en la frente, así como el característico vestido de flamenca. A su lado, hay dos bailarines de rodillas, cuya indumentaria parece inspirada en un traje de torero, aunque Liberts ha incluido un pañuelo en vez de una montera. A su alrededor, se encuentran cinco bailarinas vestidas con unos atuendos, que podrían parecerse más al traje regional aragonés, incluyendo faja, medias, pantalones y pañuelo –que recuerda a un cachirulo–. Sin embargo, esta es la indumentaria masculina, no la femenina. Por lo tanto, llama la atención que Liberts haya querido que las bailarinas porten, deliberada o fortuitamente, este atuendo, siendo que ningún traje regional español femenino incluye pantalones. ¿O se trata de un guiño hacia la modernidad? ¿O simplemente una falta de intérpretes masculinos? Al igual que el telón de fondo, los trajes de esta producción continúan siendo una fiesta de las indumentarias de todas las regiones de España, convirtiéndola en una «españolada exótica» (Estévez Ortega, 1926: 19).

El negativo p91513 es un retrato colectivo de los intérpretes junto al equipo creativo tomado después del estreno, mientras que el p91515 (FIG. 5) corresponde a un instante de esta puesta en escena. Ambas imágenes son una fuente de gran valor para conocer más datos acerca del número de intérpretes de esta producción. Si bien es cierto que el programa indica que hubo treinta y seis bailarines (FIG. 2), en la primera instantánea hay treinta y uno, mientras que en la segunda se aprecian únicamente veintinueve. Se requerirán futuras investigaciones que permitan averiguar el número de intérpretes que hubo en el estreno absoluto de San Petersburgo.

FIG. 4. A la izquierda (a); Autor desconocido. Una de las protagonistas del ballet *Jota Aragonesa*. 1930. Museo de la Literatura y la Música, sign. p. 91512. A la derecha (b); Ludolfs Liberts. Figurín del ballet *Jota Aragonesa*. 1930, Colección Zuzans, Riga.

FIG. 5. Autor desconocido. Instantes de la puesta en escena del ballet *Jota Aragonesa*. 1930. Museo de la Literatura y la Música, sign. p. 91515.

Asimismo, la segunda imagen nos permite intuir algunos movimientos de la coreografía original de Fokin. Se aprecia un uso importante del *épaulement* con especial énfasis en la quinta y cuarta posición de brazos, muy presentes en la danza española y especialmente en la escuela bolera[13]. Aunque también recuerdan al característico braceo flamenco e incluso a la propia jota aragonesa al interpretar los vistosos punteados de punta y talón.

A continuación, el negativo p91516 presenta otro retrato de la misma bailarina de la FIG. 4, portando un traje diferente, en donde llama especialmente la atención su peineta poco convencional. Esta reafirma la idea de Liberts de plasmar elementos tradicionales –aunque provenientes de otras regiones españolas– con un toque moderno al incluir elementos geométricos característicos del *art déco*. Por el contrario, los negativos p91514 y p91517 muestran una estética completamente diferente al igual que las fotografías anteriores de Rone. Ni los trajes, ni las pelucas de las bailarinas tienen nada de que ver con el exotismo visto en el resto de las imágenes. De hecho, al estudiar el material fotográfico de los otros ballets que se interpretaron esa misma noche, hemos podido apreciar cómo esta indumentaria fue utilizada por las bailarinas del cuerpo de baile de *Le Pavillon d'Armide,* que aparecen retratadas entre bambalinas en estos negativos. De este modo, se corroboraría la hipótesis de que podría haberse tratado de una confusión en su catalogación.

Finalmente, el negativo p91518 (FIG. 6) refleja la esencia de esta producción al plasmar la amalgama que constituye el imaginario de «lo español». Aunque en esta instantánea se aprecia una notable influencia de los estereotipos andaluces, algo poco sorprendente si tenemos en cuenta su contribución a la imagen de España en el extranjero (Llano, 2012: 192-235). En el

FIG. 6. Autor desconocido. Diferentes intérpretes del ballet *Jota Aragonesa*. 1930. Museo de la Literatura y la Música, sign. p. 91518.

13 Estilo que proviene de la danza española, aunque también presenta características procedentes de la danza clásica. Se consolidó durante el siglo XVIII y también fue conocido como baile español a lo largo del siglo XIX.

centro, vemos una vez más a la flamenca de la FIG. 4 acompañada por cuatro bailarines –incluyendo una mujer travestida que podría indicar una escasez de intérpretes masculinos– y cuatro bailarinas. Mientras que los trajes femeninos presentan reminiscencias respecto al figurín de Liberts, los varones aparecen vestidos con una indumentaria inspirada en el traje de faena andaluz –camisa blanca, chaquetilla corta y el típico sombrero cordobés–. Este aspecto podría aportar más datos acerca de cuáles han sido sus influencias coreográficas, decantándose probablemente en favor del braceo flamenco.

Conclusiones

Las trece instantáneas del ballet *Jota Aragonesa* (1930), que custodia el Museo de la Literatura y la Música, ponen de manifiesto la importancia de la fotografía como fuente para la historia de la danza y la recuperación del patrimonio coreográfico. Pero una imagen tiene la capacidad de expresar mucho más, llegando incluso a comunicar movimiento. Son obras de arte en sí mismas que despiertan la imaginación del espectador. Se ha realizado una primera aproximación que ha permitido rescatar cómo era gran parte del vestuario y la escenografía de Liberts. En total, se han localizado diecinueve figurines y dos telones de fondo que presentan una visión estereotipada, convirtiendo a esta producción en una «españolada exótica».

Se aprecia una notable influencia andaluza, inspirándose en sus característicos trajes de faena y de flamenca, así como en sus pueblos encalados. También se incluyen personajes populares tan llamativos como bandoleros o toreros. El uso de elementos aragoneses se ve reducido a los telones de fondo, protagonizados por un paisaje montañoso que recuerda a los Pirineos, además de incluir ciertos aspectos de la indumentaria tradicional masculina aragonesa en algunos trajes femeninos. Tras contrastar otras fuentes, se sugiere que ha habido una confusión en la catalogación de cinco imágenes, que no presentan ningún tipo de influencia aragonesa ni hispana. Se observa un notable uso del *épaulement* en las posiciones de los brazos de la coreografía de Fokin. Aunque parece indicar que proviene del braceo flamenco, también está presente en la escuela bolera y la jota aragonesa.

En definitiva, *Jota Aragonesa* –concebida bajo la influencia wagneriana de obra de arte total– contribuyó tanto a la consolidación internacional de la compañía como a la construcción de una determinada imagen de Aragón en el extranjero, gestada durante el Regeneracionismo (Castán Chocarro, 2016: pp. 96-108). Asimismo, sería interesante rescatar la gama cromática de los diseños de Liberts en estas instantáneas, mediante la incorporación de nuevas tecnologías. Aunque esta producción no ha vuelto a formar parte del repertorio del Ballet Nacional de Letonia, sí pudo influir en otras coreografías inspiradas en la jota aragonesa. Esta línea de investigación ayudará a conocer si podrían tratarse de adaptaciones o nuevas versiones de este ballet, lo que unido al trabajo de documentación en Riga nos permitiría recuperar la coreografía original de Fokin en futuras investigaciones.

Referencias bibliográficas

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (1999), «El viaje de Glinka por España», Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO (comp.), *Relaciones musicales entre España y Rusia*, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza/Ministerio de Educación y Cultura, pp. 79-100.

ANDERSON, Benedict (1993), *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.

BALINA, Gunta (2018), *Latvijas Baleta un dejas enciklopedija*, Riga: Ulma.

BEAUMONT, Cyril (1935), *Michel Fokine and his ballets*, Londres: Dance Books.

BITE, Ilja (2002), *Latvijas Balets*, Riga: Pētergailis.

CASTÁN CHOCARRO, Alberto (2016), *Señas de identidad. Pintura y regionalismo en Aragón (1898-1939)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

DODDS, Sherrill (2019), *The Bloomsbury Companion to Dance Studies*, Londres: Bloomsbury.

ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique (1926), «Hacia el «ballet» español», *La Esfera*, 18 de febrero, p. 19.

FOKIN, Mijaíl (1961), *Memoirs of a Ballet Master*, Vancouver: Little Brown.

LLANO, Samuel (2012), *Whose Spain? Negotiating Spanish Music in Paris. 1908-1929*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press.

MURGA CASTRO, Idoia (2010), «Artistas y metodologías en danza: una aproximación al estudio de la escenografía española de entreguerras», *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, pp. 223-238.

PRECIADO-AZANZA, Gonzalo (2020), «Paquita: el imaginario de «lo español» en los inicios del Ballet Nacional de Letonia», Inma ÁLVAREZ PUENTE *et al* (comp.), *La Investigación en Danza 2020*, Valencia: Mahali, pp. 105-110.

REASON, Matthew (2013), «Still Moving: The Revelation or Representation of Dance in Still Photography», *Dance Research Journal,* 35 (2), pp. 43-67.

SOKOLOV-KAMINSKY, Arkady (1992), «Mikhail Fokine in St. Petersburg 1912-1918», *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research,* 10 (1), pp. 53-58.

ŠČERBINSKIS, Valters (2018), *Nacionala enciklopēdija*. Riga: Latvijas Nacionālā Bibliotēka.

ŠTĀLS, Georgs (1943), *Latviešu Balets*, Riga: J. Kadila apgāds.

SUDRABKALNS, Jānis (1930), «Trīs baleti Nacionālā operā», *Sociāldemokrāts*, 12 de noviembre, p. 6.

- (1930), «Tris jauni baleti Nazionalā operā», *Atpūta Zurnāls*, 18 de noviembre, p. 7.

TEIVĀNE-KORPA, Katrīna (2014), «Photographic art» en Eduards KLAVINŠ (comp.), *Art History of Latvia V 1915-1940*, Riga: LMA MVI, pp. 435-470.

VANAGA, Anita (2014), «Scenic Design» en Eduards KLAVINŠ (comp.), *Art History of Latvia V 1915-1940*, Riga: LMA MVI, pp. 341-398.

ZĀLITS, Jānis (1930), «Baleta premjera Nazionalā operā», *Jaunakas Zinas*, 7 de noviembre, p. 7.