



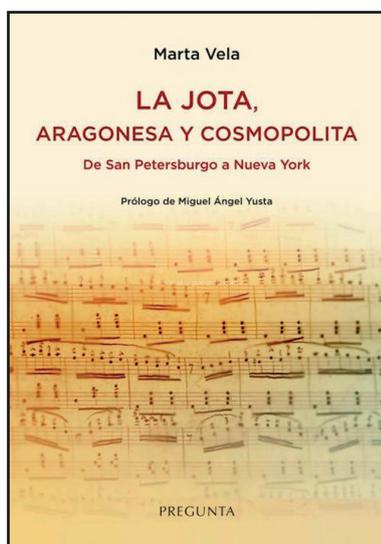
Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 28 (2022)

Marta VELA (2022), *La jota, aragonesa y cosmopolita. De San Petersburgo a Nueva York, Zaragoza, Pregunta*, 216 pp.



Una de las manifestaciones más importantes del folclore español es, sin lugar a dudas, la jota, el género de música tradicional más extendido en nuestro país, que a veces suele asociarse únicamente con las tierras de Aragón y que se identifica injustamente con una concepción demasiado conservadora de la cultura popular. Contra esa visión un tanto reduccionista, heredada en buena medida por el recuerdo de su instrumentalización durante el franquismo como forma de exaltar el espíritu nacional —véanse, en este sentido, las actividades desarrolladas por los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange— se alza este delicioso trabajo de Marta Vela (*Coslada*, Madrid, 1985), en el que, muy lejos de esa visión limitada y poco informada, se reivindica la importancia de la jota en el contexto de la música culta europea desde la época romántica.

La autora del ensayo, pianista y docente universitaria, ha desarrollado su actividad profesional en diferentes ámbitos artísticos, como la interpretación, la dirección musical, la gestión cultural, la elaboración de contenidos audiovisuales e incluso la dirección de espacios radiofónicos, como los programas «Temas de música» y «Música con estilo» de Radio Clásica. Sus líneas de investigación giran en torno a las relaciones entre la música y la literatura o el análisis de la música instrumental de los siglos XVIII, XIX y XX. Este ensayo sigue la

estela de sus trabajos anteriores —*Correspondencias entre música y palabra* (Academia del Hispanismo, 2019) y *Las nueve sinfonías de Beethoven* (Fórcola, 2020)—, en los que se combina la investigación académica con el carácter divulgativo.

Se trata, en este caso, de un ensayo muy documentado y exhaustivo, que reivindica el papel de la jota en el contexto de la música clásica internacional y, especialmente, en el ámbito de la música sinfónica. Algunas de las obras más señeras de los grandes compositores contemporáneos —Liszt, Glinka, Bizet, Chabrier, Mahler o Falla, entre otros— pueden dar buena cuenta de la influencia que las melodías populares ejercieron durante su proceso de creación. Coincide este interés por lo autóctono con el auge de los nacionalismos y con la construcción de las identidades locales durante el Romanticismo, circunstancias que contribuyeron a que la jota, como representación de la música exótica, se convirtiera en una suerte de lengua común incorporada en los grandes géneros, como la ópera, la sinfonía, la obertura orquestal, el *ballet*, la música de salón, el repertorio virtuoso, etc.

La obra está dividida en ocho capítulos que nos permiten acompañar en sus avatares biográficos y culturales a un buen número de artistas de la música que, de una forma u otra, integraron la jota en sus creaciones y establecieron una interesante red de conexiones artísticas de primer orden. En este sentido, el libro nos invita a realizar un interesante recorrido por la vieja Europa —en forma de cuaderno de bitácora, con localizaciones geográficas y fechas concretas— de la mano de los mejores compositores de mediados del siglo XIX (desde 1844) y principios del siglo XX (hasta 1919). Se va desentrañando de tal modo un apasionante mosaico de referencias cruzadas, influencias mutuas y relaciones personales e intelectuales que pueden llegar a sorprender por lo desconocido o por la relevancia de algunos encuentros o de algunas conexiones para el desarrollo de la historia cultural.

El volumen se inicia con «Dos músicos extranjeros en España», un capítulo donde se relatan de manera alterna las peripecias de Franz Liszt y de Mijaíl Glinka por tierras españolas. El primero había decidido cambiar el rumbo de su vida —tras separarse de la condesa Marie d'Agoult, en abril de 1844, por sus escauceos con la bailarina española Lola Montes— y se había encaminado a España desde el sur de Francia para continuar con una gira de conciertos. En la capital española el éxito de su recital fue clamoroso y los laureles lo acompañaron también cuando pasó por Córdoba, Sevilla y Cádiz, antes de cruzar la frontera hacia Lisboa y volver de nuevo a España (Málaga, Valencia y Barcelona). Es en tierras portuguesas donde desarrolla algunas melodías que había improvisado durante su travesía —como la *Gran fantasía de concierto sobre temas españoles*, publicada en 1887, tras la muerte del compositor, y el inacabado *Romancero espagnol*—, en las que está muy presente el recuerdo de los boleros, fandangos y jotas que probablemente había escuchado interpretar, como señala en una carta, a bandas de ciegos que tocaban por las calles madrileñas, junto a otras composiciones populares que ya se estaban empezando a utilizar en la música culta. Por su parte, Glinka esperaba en París la promesa que le había hecho el propio Liszt de estrenar sus óperas en la ciudad del Sena, aunque ese momento no llegó y en septiembre de 1845 decidió —también para huir de su propio fracaso— viajar a España, que le recordaba mucho a su Rusia natal por su exotismo periférico, para investigar los ritmos populares de nuestro país. El *Capriccio espagnol sobre la jota aragonesa*, que incluye los dos mismos temas que Liszt había integrado en su *Romancero espagnol*, es el resultado de un interés por la música española que no era totalmente novedoso, pues tanto el ruso como el húngaro habían escuchado ya acordes de jota en el salón de una joven —la *prima donna* internacional Pauline Viardot, hija de un maestro del bel canto, el sevillano Manuel García— que triunfaba en París como cantante de ópera.

La importancia de la citada dama francesa de origen peninsular se evidencia en el segundo capítulo, «*Madame Viardot-García*», donde se da buena cuenta del papel que la intérprete desempeñó en la difusión de la música española por los salones parisinos. Casada con el hispanista Louis Viardot, amiga de George Sand, colaboradora de Chopin, amante de Turguénev, la joven había viajado también a España con su esposo en mayo de 1842 para interpretar, junto con algunas canciones españolas, *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini. En Madrid escucharon la *Nueva jota aragonesa* de Florencio Lahoz —una composición ya empleada por Liszt y Glinka, que desde entonces se convertiría en paradigma inexcusable—, revisitada por ella misma en *La jota, sérénade des étudiants* (1846), con transformaciones que dieron a la pieza el rango de una canción de cámara plenamente identificada con la música culta.

En el capítulo siguiente, «*Parigi, ¡O caro...!*», se incide en el interés que muestran los franceses por nuestro país y se señala el hecho de que la música popular española se ponga de moda entre los creadores más reputados del momento. Asimismo, coincide esta efervescencia cultural con una nueva versión enriquecida de la jota de Lahoz (1848), que no deja de motivar arreglos e instrumentaciones, como la del compositor norteamericano Gottschalk, autor también de dos fantasías —*Capriccio espagnol* y *Souvenirs d'Andalousie*, ambas de 1852—, además de otra fantasía para diez pianos —*El sitio de Zaragoza*—, a la que pertenece *La jota aragonesa Op. 14*, una pieza deudora, nuevamente, de los temas utilizados por Liszt y Glinka. Gottschalk fue, además, socio del español Sebastián Iradier —responsable de otra versión de Lahoz que se adaptó en 1864 como *La fête des toreros (La jota de los toreros)*— y apoyó al violinista José White, artífice de la *Jota aragonesa Op. 5* (1863). Se alude, al fin, como ejemplo del influjo que tiene nuestra música popular, a *La traviata*, de Verdi, donde se incluye un *ballet* con un número de gitanas —el *Coro di zingarelle*— y otro de toreros en forma de seguidilla —el *Coro di mattadori spagnuoli*—, cuyas melodías evocan los ritmos de jota.

Seguidamente, en «El abate Liszt en Roma», se retoman los avatares biográficos y artísticos del pianista —instalado en Weimar, donde apadrina el estreno mundial del *Lohengrin* wagneriano (1850)—, que recibe noticias del citado *Capriccio* de Glinka, dedicado a él, poco antes de la muerte del maestro ruso en 1857, y parece recordar con cierta nostalgia los ritmos meridionales. Poco después, tras el inicio de su carrera eclesiástica en Roma, recupera definitivamente los temas que había utilizado tras su viaje por la península y compone una *Rhapsodie espagnole* (1864), nunca estrenada, en la que vuelve a sonar la jota junto a la *Folía de España*, una zarabanda del siglo XVI presente ya en la música europea desde el siglo anterior. Entretanto, en el capítulo siguiente, dedicado a «Dos óperas fracasadas», se relatan los intentos de un emergente Georges Bizet por estrenar una obra inspirada en la *Carmen* de Mérimée. El joven asiste con regularidad al salón de *madame Viardot*, donde se intensifica la influencia hispánica sobre la pieza por la incorporación de melodías populares, como la adaptación de una tonadilla de Manuel García que se convierte en una suerte de jota hispalense (*Aragonaise*). En estas páginas se pone de manifiesto la enorme labor desarrollada por Pauline como abanderada de la música exótica, pues su salón fue un lugar de encuentro de todos los músicos que venían de España, entre los que se encontraban Francisco Salas, Ruperto Chapí o el referido Sebastián Iradier, cuyas composiciones influyeron en la ópera de Bizet.

En «Los reveladores viajes del funcionario Chabrier» se añaden nuevos testimonios sobre el poder de atracción de la jota entre los músicos europeos, como en el caso de Saint-Saëns, que pudo haberse inspirado en una rondalla callejera —durante su visita a Sarasate en Pamplona, en el otoño de 1880— para componer *La jota aragonesa Op. 64*; el

propio Sarasate escribiría su propia *Jota aragonesa Op. 27* en 1882. Por su parte, el francés Emmanuel Chabrier realiza un largo viaje por tierras españolas que le inspira la creación de una fantasía instrumental, donde se recogen influencias de jotas anteriores —de nuevo Glinka y el preludio de *Carmen* como referentes—, titulada sencillamente *España* (1883). A continuación, «Una disputa y dos parodias finiseculares» completa la nómina de autores que recurren a la jota como estandarte de una visión moderna de la cultura popular a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Entre ellos se encuentran el músico francés Fauré, autor de *Le pas espagnol* (1898), la jota que cierra la *Suite Dolly*; el ruso Rimski-Korsakov, que había incorporado también un fragmento de jota en su *Capriccio espagnol* (1887); el austriaco Mahler, en cuya *Tercera sinfonía* (1896) introduce uno de los temas de la jota aragonesa interpretado por una especie de fliscorno al que contesta una pequeña orquesta de cuerda; o el también francés Ravel, creador de la *Rapsodie espagnole* (1908), a la que pertenece *Feria*, una jota aragonesa que hace de colofón de la pieza.

Culmina este viaje entretenido con «Una jota wagneriana en Londres», capítulo final en el que aparecen vinculados algunos de los artistas e intelectuales más destacados de nuestra Edad de Plata. Son los tiempos en los que Diaguilev —más tarde acompañado por Stravinski— vislumbra el proyecto de creación de una compañía de *ballet* que difunda la cultura rusa por Europa desde París con un repertorio propio. El desarrollo de esta última parada expone la manera en que la música exótica se erige todavía como posibilidad de alcanzar altas cotas artísticas, gracias a la labor de los compositores españoles que residen en Francia: Granados, Albéniz, Turina y Falla. El gaditano recurre a la jota desde sus *Cuatro canciones españolas* (1908). Años más tarde, en 1917, viaja junto a Zuloaga a Fuentetodos (Zaragoza), la patria de Goya, donde la soprano eslava Aga Lahowska interpreta otra de sus jotas. Finalmente, cuando llegan a Madrid los *ballets russes* de Diaguilev, Falla se compromete a componer uno basado en *El sombrero de tres picos*, la novela breve de Pedro Antonio de Alarcón, estrenado primero en la capital española, en 1917, y, más adelante, en el Alhambra Theatre de Londres, en 1919, como «quintaesencia del ballet cosmopolita al haberse materializado sobre el escenario con una compañía rusa, un compositor español, un director musical suizo y un decorador español, todos ellos afincados en Francia antes de la guerra, en una obra estrenada en Londres como maridaje de variopintas influencias del folclore español y la ópera wagneriana» (pp. 205-206). La obra terminaba con una jota de aires andaluces y castellanos, como no podía ser de otra manera, con toda la compañía sobre el escenario. Se trataba de un espectáculo, concluye Marta Vela, que «se saldaba con un triunfo agridulce», por la coincidencia del estreno con la muerte de la madre de Falla, de la misma forma que la guerra había terminado con «la noción de cultura cosmopolita en que ópera italiana y música exótica habían jugado un papel preeminente como lengua franca de todos los territorios europeos, de Moscú a Londres, de Lisboa a San Petersburgo» (p. 207).

Se completa este interesante trabajo con dos códigos QR que dan acceso a Spotify y a YouTube para escuchar las pistas musicales de una completísima lista de reproducción que se va conformando con llamadas a lo largo de todo el libro. El acceso a estas composiciones mientras se realiza la lectura puede ser la mejor forma de disfrutar del texto. Se incluye, finalmente, la bibliografía seleccionada, no muy extensa, donde se incluyen obras musicales, diarios y epistolarios, entre otros documentos de interés para contextualizar la época y las vidas de los compositores.

Ensayos como el que nos ocupa contribuyen, en definitiva, a dignificar con más empeño —como ya ocurriera con la película *Jota* (2016), de Carlos Saura— este género musical capaz de alcanzar cotas de estilización que trascienden lo meramente folclórico y que ofrecen una perspectiva bastante desconocida de nuestra tradición popular. Es la

jota, todavía hoy, una embajadora de primer nivel de la cultura española en el mundo, un nexo de unión para la música europea y universal, y una más que merecida candidata para integrarse en la lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco.

Javier CUESTA GUADAÑO
<https://orcid.org/0000-0003-4864-5695>

