



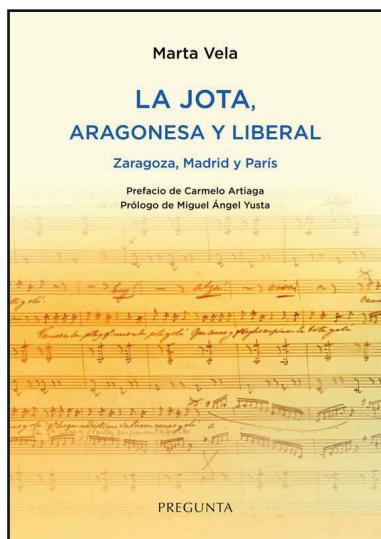
Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 31 (2025)

Marta VELA (2024), *La jota, aragonesa y liberal. Zaragoza, Madrid y París*, Zaragoza, Pregunta, 240 pp.



La reivindicación de la jota como santo y seña de nuestro patrimonio musical ha contado en los últimos tiempos con un decidido y justificado reconocimiento por parte de todas las instituciones; no en vano, la candidatura para que este estilo tan característico del folclore español se convierta en Patrimonio Inmaterial de la Humanidad está a punto de ser reconocida por la UNESCO. También las más recientes investigaciones sobre Musicología han intensificado el interés científico hacia esta manifestación cultural que cada vez se estudia y se difunde con menos prejuicios sociales o ideológicos. Entre los trabajos que han abordado el asunto desde una perspectiva académica —con Aragón como centro neurálgico de su influencia en otras latitudes— se encuentran las aproximaciones de la madrileña Marta Vela, pianista, escritora y profesora universitaria, dedicada no solo a la interpretación o la divulgación musical en los medios de comunicación (como Radio Clásica), sino a indagar en las relaciones entre el pentagrama y la literatura (*Correspondencias entre música y palabra*, Academia del Hispanismo, 2019) o a desentrañar las claves de *Las nueve sinfonías de Beethoven* (Fórcola, 2020), entre otros temas dignos de estudio.

Hace ahora tres años se publicó el volumen *La jota, aragonesa y cosmopolita. De San Petersburgo a Nueva York* (Zaragoza, Pregunta, 2022), reseñado en el número 28

de esta misma revista, en el que la investigadora nos ofrecía un interesante relato, casi novelesco, sobre la dimensión internacional que adquirió la jota aragonesa durante el siglo XIX —en buena medida por el interés de los viajeros románticos que visitaron nuestro país—, hasta el punto de trasladar este género popular a los salones aristocráticos europeos y, especialmente, a los grandes teatros de música sinfónica o de ópera con las melodías de Glinka, Liszt, Saint-Saëns, Chaikovski, Mahler o Falla; tal proyecto editorial se ha complementado después con un documental, con el disco *Jotas cosmopolitas de Aragón* (2024) y con un espectáculo estrenado en el Teatro Principal de Zaragoza. En esta nueva entrega, continuadora del libro anterior, se analiza el papel de la jota como ariete contra los estertores del Antiguo Régimen representado inicialmente por el carlismo y por quienes, con el paso del tiempo, parecen empeñados en poner palos en las ruedas de una incipiente democracia liberal. A través de ciertos personajes a los que ya conocíamos por su aparición en la primera parte de esta apasionante aventura —el organista alagonés Florencio Lahoz, el compositor alavés Sebastián de Iradier y la mezzosoprano Pauline Viardot-García—, se va entretejiendo una peripecia biográfica y musical en la cual se reconstruye la intrahistoria del liberalismo decimonónico con la jota como emblema que indirectamente se asocia —como ocurría con la ópera italiana— con los ideales revolucionarios. En el ensayo, organizado en ocho capítulos, se intercalan formas discursivas muy variadas, como la exposición histórica, la narración de las andanzas por Europa de los citados personajes, las memorias, las cartas, los testimonios, las noticias de prensa y, por supuesto, las letras de jota y las partituras musicales, con la intención de comprender una suerte de rompecabezas posmoderno de referencias cruzadas —relacionadas de forma inevitable y a veces un tanto reiterativa, aunque con perspectivas novedosas, con la primera investigación— que indirectamente establecen un punto de conexión entre la jota y el liberalismo europeo del siglo XIX.

La historia comienza el 5 de marzo de 1838, cuando las tropas carlistas, dirigidas por el general Cabañero, intentan infructuosamente ocupar Zaragoza y son derrotados por el pueblo de la «Siempre Heroica» ciudad que ya había demostrado su arrojo contra los franceses en los famosos Sitios. Es esa imagen valerosa y romántica de la urbe la que de nuevo se impone como «el triunfo de la causa liberal en aquella cincomarzada que se celebraría ya, año tras año, como uno de los primeros festivos laicos de España, en memoria de la épica respuesta popular contra el carlismo» (p. 32). Este episodio tan significativo de la primera guerra carlista coincide con la crónica del accidentado viaje a Mallorca, entre noviembre de 1838 y febrero de 1839, de la escritora George Sand, acompañada de su amante —el compositor polaco Frédéric Chopin, afectado por graves problemas respiratorios—, que se marchan escaldados de la isla por el maltrato que ella afirma (véase *Un hiver à Majorque*) haber recibido de los españoles.

En el segundo capítulo del libro asistimos al estreno madrileño de *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez, el 1 de marzo de 1836, una pieza cuyo trasfondo histórico «se correspondía con la España del momento, dividida por la guerra civil entre partidarios de Isabel II y de Carlos V» (p. 35), y cuyo protagonista —inspirado quizás por los propios avatares de su creador, que había llegado a Madrid desde Cádiz y se había enrolado en la lucha contra los carlistas antes de triunfar en el teatro— bien podía identificarse con las ansias de libertad de la burguesía urbana. Son los mismos deseos que alberga Sebastián de Iradier cuando emprende en 1833 —como hicieron otros liberales del norte— un viaje hacia la Villa y Corte; allí se escuchan coplas libertarias que anhelan la Constitución de Cádiz, defienden después la nueva Carta Magna de 1837 o expresan el anticlericalismo derivado del apoyo de la Iglesia a las facciones carlistas en las zonas rurales. Sobre la base del célebre «Himno de Riego» compone Iradier un «Himno a Navarra» que defiende la

causa isabelina y que le empieza a abrir las puertas de los círculos artísticos de la capital (como el Liceo Artístico y Literario) y le permite ganarse la vida con transcripciones de óperas italianas, canciones populares propias o musicalización de versos de Zorrilla.

El tercer capítulo se centra en la figura de un personaje femenino fundamental para entender ese parentesco y para analizar los trasvases que se producen entre la cultura española y la europea. Se trata de Pauline Viardot-García o *Madame García* de Viardot, una cantante de ópera de origen español —hija del sevillano Manuel García y hermana pequeña de la belcantista María Malibrán— que viaja a Madrid en mayo de 1842 y ofrece en el palacio de Villahermosa —donde tiene sede el Liceo Artístico y Literario— una representación de *Il barbiere di Siviglia*, que Rossini había compuesto para su padre, con Sebastián de Iradier como testigo de excepción en tan extraordinaria velada. La joven estaba casada con el hispanista Louis Viardot, era amiga de la mencionada George Sand —con quien intercambia una jugosa correspondencia donde abundan las opiniones sobre España— y de Chopin, y después se convertiría, durante sus giras por la Rusia de los zares, en amante de Iván Turguénev. Estos hilos que se van trenzando de manera fragmentaria introducen, además, a un nuevo protagonista, Florencio Lahoz, el primer autor de una jota académica en España, la denominada *Nueva jota aragonesa*, que cosechó un éxito sin precedentes desde su publicación en 1840. El propio Iradier se inspira en ella para escribir la conocida *Jota de las avellanas*, que ni de lejos consiguió los laureles de la creada por Lahoz, pero que se suma a ese creciente interés por la jota aragonesa que, ya desde la época de Fernando VII (con el estreno de *La pata de cabra*, de Juan de Grimaldi, en 1829, ambientado en la Zaragoza del siglo xv), se había puesto de moda a orillas del Manzanares. Señala Marta Vela que, a partir de ese momento, «gracias a su éxito entre el público, dentro y fuera de la península, la música popular española se erigía en defensora del ideario liberal» (p. 70), de modo que se comienza a reconocer su «naturaleza libertaria [...] y, por ende, su lucha contra el oscurantismo» (p. 71). La jota de Lahoz se quedó también en la mente de Pauline Viardot-García, que volvió a París en 1842 con el recuerdo de una melodía transformada años más tarde por ella misma en la canción de cámara *La jota, sérénade des étudiants* (1846).

El cuarto («Entre el Retiro y las Tullerías») y el quinto capítulo («De Vicálvaro a La Habana») ofrecen una doble visión sobre el papel de la música —sobre todo de la ópera italiana que triunfa en París— como estandarte de las transformaciones sociales y políticas que se están produciendo en el viejo continente. La llegada de Franz Liszt a Madrid en 1844 supone un auténtico espaldarazo para la música popular, pues el pianista interpreta unas improvisaciones sobre temas de jota aragonesa —luego incluidas en un desconocido *Romancero espagnol* recuperado en 2009— que hacen las delicias de la reina recién proclamada. Las melodías aragonesas vuelven a convertirse en banda sonora de los nuevos tiempos con la pujanza de la citada *Jota de las avellanas* (1845) de Iradier, la interpretación de la *Nueva jota aragonesa* de Lahoz en los salones aristocráticos, y la visita a España en 1847 del músico ruso Mijaíl Glinka, artífice de una fantasía orquestal, el *Capriccio espagnol*, cuyos temas principales refunden las dos jotas anteriores. Al mismo tiempo, en la capital del Sena se desarrolla el gusto por las canciones españolas y es precisamente la Viardot-García su mejor embajadora con piezas de creación propia, como la mencionada *Jota de los estudiantes*, y con otras ajenas, como *La calesera*, de Iradier. También estimula la vitalidad de la jota el matrimonio concertado de Isabel II con su primo Francisco de Asís en 1846, pues el acontecimiento se celebra con diversas composiciones —como la *Jota aragonesa* de Iradier, amén de otras muestras de Louis Moreau Gottschalk y José White— que homenajean a los novios y de algún modo convierten al género «en estandarte de la orgullosa monarquía constitucional» y en representación «del ideario

liberal que habría de colmar el ansia de libertad de un pueblo a salvo de las tinieblas del oscurantismo en una suerte de religión artística plena» (p. 111). Por otra parte, los ecos de la revolución de 1848 resuenan en Madrid y se recurre a la exaltación patriótica con el estreno de *El Sitio de Zaragoza* de Cristóbal Oudrid, que coincide, sorpresivamente, con una versión cantada de la *Nueva jota aragonesa* de Lahoz, partitura refundida, imitada y hasta plagiada descaradamente por muchos músicos.

El sexto capítulo («Jotas en Londres y arreglitos en París») nos informa de los triunfos que sigue cosechando Florencio Lahoz y de la relevancia que adquiere Barbieri —enamorado con el primero por el uso de una versión musical que reclamaba— como creador de zarzuelas y como seguidor de la moda imperante con la *Jota del regateo*, sobre una pugna marítima del norte, y con la *Jota de los estudiantes*, heredera de las muestras que ya han sido mencionadas. Se destaca igualmente el triunfo de *La jota de los toreros* de Iradier en Londres durante la temporada operística de 1856, interpretada por Pauline y por el propio autor, un tandem artístico de primer orden que explota la simbiosis de la jota aragonesa con la ópera italiana. La efervescencia creativa se interrumpe, en 1865, con la muerte de Iradier y, en 1868, con la de Lahoz, meses antes de «la Gloriosa» que finiquita el reinado de Isabel II. Esta convulsa situación española —motivo del capítulo séptimo («Guerra y revolución»)— se repite en Europa con la guerra franco-prusiana de 1870, un conflicto que tiene, como no podía ser de otro modo, su proyección en el mundo de la música, pues Francia necesita reafirmar su identidad cultural frente a la preeminencia germánica y, una vez más, recurre a las melodías populares españolas (también a las rusas) como revulsivo. Los dos volúmenes del recopilatorio *Échos d'Espagne* (1872), en los que se incluyen hasta siete números de jota procedentes de Lahoz, así como los himnos que cantaban durante la primera guerra carlista los dos bandos contendientes, son buena prueba de esa necesidad de utilizar la tradición española como vía de escape y como motivo de inspiración; estos «ecos» son, además, el resorte que Georges Bizet necesita para componer *Carmen* (1875), la más popular de las óperas francesas, pero con ascendencia española. Asimismo, el violinista Pablo de Sarasate, convertido ya en uno de los grandes músicos españoles de todos los tiempos, se suma «al irresistible encanto de la música popular española con composiciones de su autoría, encabezadas por la jota aragonesa» (p. 194), y hasta en la boda de Alfonso XII con María de las Mercedes, celebrada en 1878, se escuchan jotas que parecen legitimar el periodo de la Restauración y «la unión entre el ideario liberal y el orgulloso catolicismo de la monarquía borbónica» (p. 199). Años después, cuando el compositor Tomás Bretón estrena, con notoriedad clamorosa, la ópera de *La Dolores* (1895), en un momento en el que ya se reciben malas noticias de ultramar, la famosa jota aragonesa inserta en la obra se concibe como una llamada de atención a España sobre «sus eternos talismanes espirituales, forjados al calor de la memoria del pasado, a saber, el orgullo de lo hispánico, la Virgen del Pilar o la democracia liberal encarnada en el corrupto sistema del turnismo» (p. 208), aun cuando se trata de una pieza que «parece desandar el camino recorrido por la jota aragonesa en Madrid desde Lahoz, en esta ocasión de lo culto a lo popular» (p. 209).

En el último capítulo («Dos jotas parisinas ante el abismo»), el París de *fin de siècle* impone una estética impresionista y «de profundo aliento lírico» que se evidencia en la *Jota de Pablo* para violín y piano escrita por Sarasate en 1906. El prestigio de Aragón ya se ha consolidado como un símbolo de la valentía del pueblo deseoso de libertad y esa idea depende en buena medida de los valores transmitidos por la jota. Chabrier, Debussy, Ravel o Satie se sienten también atraídos por ese poder evocador de las melodías populares y formulan interesantes ejercicios de estilización, y Manuel de Falla, que reside en la capital francesa desde 1907, se propone «partir de las fuentes naturales vivas» —como

había hecho ya en las jotas incorporadas a su *Quatre pièces espagnoles* (1909) o en *La vida breve* (1913)— para elaborar un producto artístico plenamente contemporáneo. Cuando estalla la Primera Guerra Mundial, el gaditano decide volver a Madrid con «una nueva jota aragonesa de sofisticado aroma de vanguardia, [...] a partir de un acervo popular, enraizado con la tradición, pero capaz de hablar a la humanidad entera en vísperas de la debacle» (p. 231). Son esas «jotas parisinas» de Sarasate y de Falla, con idéntico lenguaje universal, las que cierran este volumen y esta etapa de desarrollo hacia la democracia liberal que el siglo xx se empeñaría en hacer retroceder.

Como hemos señalado, Marta Vela recoge los resultados de una investigación que justifica ese carácter liberal de la jota y lo hace mediante testimonios del compromiso que los protagonistas del relato mostraron con el auge liberal durante la España isabelina hasta la revolución de 1868 o con los fracasados intentos de insurrección en Francia hasta la caída del imperio de Napoleón III y Eugenia de Montijo en 1870. Sebastián de Iradier, por ejemplo, decidió abandonar su Vitoria natal durante la primera guerra carlista para buscar en Madrid un refugio profesional que le permitiera también una mayor libertad; Florencio Lahoz, partidario como muchos otros jóvenes que recalcan en la capital de las ideas liberales, compuso un himno dedicado a las víctimas de la «Vicalvarada» de 1854; y la propia Pauline, casada con Louis Viardot, perteneció a los círculos republicanos parisinos que conspiraban contra la monarquía y padeció, por este motivo, la marginación de la Ópera de París. Son tan solo algunos ejemplos que demuestran hasta qué punto estos grandes defensores de la jota respaldan la necesidad de un régimen liberal en España, y lo hacen precisamente a través de un ritmo asociado con los grandes acontecimientos públicos, con el heroísmo demostrado por el pueblo de Zaragoza a lo largo de su historia, e incluso con la capacidad expresiva de levantar el ánimo de los soldados que luchan en el frente de batalla. ¿O es que no provoca emoción sincera la jota de *La Dolores*?

Hay que señalar, en último término, un detalle que permite una más que enriquecedora interacción con la letra impresa. En esta ocasión, como ya apuntábamos a propósito del libro sobre el cosmopolitismo joterío, se incluyen dos códigos QR que permiten escuchar gratuitamente en YouTube y en Spotify las pistas musicales que aparecen numeradas entre corchetes. Se trata sin duda del mejor complemento para interpretar adecuadamente el espíritu libertario que implícita o explícitamente contienen las jotas seleccionadas, así que no debería perder el lector la oportunidad de escucharlas durante la lectura mientras siente que se le van los pies.

Después de los dos volúmenes con los que Marta Vela ha contribuido a dignificar el valor de la jota en relación con la historia de la música y con la cultura española del ochocientos, quizás haya llegado el momento de adentrarse en el siglo xx para analizar su importancia durante la Edad de Plata o durante la Guerra Civil y su instrumentalización política durante el franquismo. Estamos seguros de que así se podría completar esta interesante y bien documentada aproximación a un género que ha conseguido conciliar lo culto y lo popular, lo más propio de nuestro folclore y el cosmopolitismo, y, como demuestra este libro, el culto bien entendido hacia la tradición y el desarrollo del espíritu liberal.

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

