

MUSICOLOGÍA Y TICs

**ICONOGRAFÍA DE LA JOTA ARAGONESA EN LA
PINTURA DE GÉNERO (Ca. 1875 — Ca. 1930).
PROPUESTA DIDÁCTICA**

ICONOGRAPHY OF THE ARAGONESE JOTA IN GENRE PAINTING (Ca. 1875 – Ca. 1930). A
DIDACTIC PROPOSAL

**Guillermo Juberías Gracia
Carmen M. Zavala Arnal**



RESUMEN

La jota aragonesa es uno de los principales géneros populares hispanos, lo que quedó reflejado en la pintura española de las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX. El conocimiento de la construcción de las identidades culturales es fundamental para entender los procesos de formación de los géneros musicales y artísticos, contenidos clave en la educación patrimonial, material e inmaterial. Tras una contextualización artística y musical, y un análisis de la jota como tema artístico, se expone un conjunto de obras pictóricas en las que se identifican, describen y analizan las iconografías de este género musical. Esto conforma *per se* un material de gran utilidad en la educación musical y artística, más aún si se vincula con determinados repertorios de jota aragonesa, lo que colabora a su conservación y difusión.

PALABRAS CLAVE

Jota aragonesa, Pintura de género, Música popular, Educación

ABSTRACT

The Aragonese jota is one of the main popular Hispanic genres, which was reflected in Spanish painting in the last decades of the 19th century and the beginning of the 20th. Knowledge of the construction of cultural identities is essential to understand the formation processes of musical and artistic genres, key contents in material and immaterial heritage education. After an artistic and musical contextualization, and an analysis of the jota as an artistic theme, a group of pictorial works is exposed in which the iconographies of this musical genre are identified, described and analyzed. This conforms a very useful material in musical and artistic education, even more so if it is linked to certain Aragonese jota repertoires, which contributes to its conservation and dissemination.

KEYWORDS

Aragonese jota, Genre Painting, Traditional music, Education

VÍNCULOS ENTRE PINTURA, DANZA Y MÚSICA EN LA GÉNESIS DE IDENTIDADES CULTURALES

En las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX, España vivió una encrucijada identitaria entre la representación de los rasgos propios de cada región y la búsqueda de unos valores culturales de la nación en su conjunto (Pena López, 1996, pp. 185-201). En esta época de auge del nacionalismo cultural español, manifestaciones creativas tan diferentes como la pintura, la música, la literatura o las artes del espectáculo discurrieron por caminos a menudo entrecruzados. Por este motivo, fue bastante habitual la representación de diversos géneros musicales en la pintura, al igual que algunos pintores colaboraron con compositores y dramaturgos en el diseño de decorados para óperas, zarzuelas o números musicales (García Guatas, 2013, pp. 313-359).

En este contexto de abundantes planteamientos identitarios, las dos formas folclóricas de mayor éxito en la pintura de finales del siglo XIX fueron el flamenco y la representación de las costumbres madrileñas. En una peligrosa sinécdoque, la identidad cultural española se vio frecuentemente reducida a los fenómenos del andalucismo y del madrileñismo, constatable en los pabellones y en la programación cultural ideada por España para su participación en exposiciones universales como las de París (Sazatornil Ruiz y Lasheras Peña, 2005, pp. 265-290). Por este motivo, la representación pictórica del flamenco —en el caso andaluz— y de las verbenas y el folclore madrileño fue mucho más frecuente que la de otras manifestaciones culturales como la jota aragonesa, el caso aquí analizado.

En todos estos procesos de construcción de una identidad cultural localizamos una dicotomía entre las representaciones de lo propio y la puesta en valor y descubrimiento de la alteridad. Así, podemos distinguir las imágenes creadas por autores que representan las tradiciones y costumbres del territorio del que proceden o en el que habitan, y aquellas imaginadas o reproducidas por creadores fascinados por el folclore de regiones españolas distintas a las suyas. En el caso del flamenco apreciamos esta dualidad al comparar las imágenes de autores andaluces como Julio Romero de Torres con creadores de otras regiones españolas como Ignacio Zuloaga o extranjeros como John Singer Sargent.

Estas mismas diferencias entre las imágenes producidas por autores locales y las generadas por artistas procedentes de otras regiones o países también la apreciamos en las representaciones pictóricas de la jota, objeto de estudio del presente trabajo.

CONTEXTO MUSICAL Y ARTÍSTICO

Si el andalucismo y su epígono musical el “flamenguismo” gozaron de una amplia fortuna entre las clases medias y altas, su equivalente aragonés, el “baturrismo”, fue denostado por ciertos sectores de la sociedad que, entrado el siglo XX, asociaban la jota con un mundo rural al que no deseaban vincularse (Barreiro, 2013, p. 15).

A pesar de su origen incierto, común a muchos otros géneros musicales de raíz popular, la expansión de la jota por la geografía española fue un fenómeno decimonónico. Por este motivo, las primeras imágenes pictóricas, gráficas y fotográficas de la jota corresponden precisamente al siglo XIX, siendo más frecuentes en la segunda mitad de la centuria. Fue en esta época cuando, según Demetrio Galán Bergua, la jota aragonesa llegó a su máximo apogeo con el establecimiento de conjuntos a base de canto, baile, rondas y rondallas (1966, pp. 103-104). En esta época el baile quedó configurado como la parte sustancial de la jota, aspecto que dará lugar a que las representaciones pictóricas de este género musical recojan con mayor frecuencia pasajes bailados que momentos de canto. También será frecuente que los artistas centren su atención en el acompañamiento musical de la jota. En sus orígenes debió de incluir instrumentos de percusión y de viento, sin embargo, con las rondallas —documentadas a partir de 1870— fueron eliminados los instrumentos de viento (Barreiro, 2013, pp. 96-97). Así, los instrumentos que suelen integrar la rondalla son la guitarra (que aparece en las representaciones más antiguas), el laúd y la bandurria (integrados en la segunda mitad del siglo XIX), el guitarrico, el requinto, los hierros, las castañuelas y la pandereta.

Un momento clave en la institucionalización de la jota aragonesa fue la aparición del Certamen Oficial de Jota en 1886, siendo el más prestigioso y antiguo de este género musical, todavía vigente en nuestros días. Al comienzo, el Certamen estaba destinado a las rondallas y hubo que esperar hasta 1894 para que se incluyesen premios de canto. Todo ello da idea

de la importancia que tenían las rondallas a finales del siglo XIX. A ello hay que sumar la presencia de la jota en exitosas óperas como *La Dolores* de Tomás Bretón —según el drama lírico de Feliú y Codina y estrenada en marzo de 1895 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid— y zarzuelas como *Gigantes y cabezudos* del maestro Manuel Fernández Caballero —con libreto de Miguel Echegaray Eizaguirre, estrenada también en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en noviembre de 1898—.

La culminación de todo este proceso de encumbramiento de la jota como género musical se vivió en abril de 1911, momento en el que el compositor bordelés Raoul Laparra (1876-1943) llevó a los escenarios de la Opéra Comique de París su drama lírico *La jota*, en la que abordó cuestiones clave sobre la identidad nacional y la jota aragonesa como contexto interpretativo para analizar el tipo “español” (Llano, 2013, pp. 99-110). Gracias a las representaciones de esta ópera, llegaron a la capital francesa los tipos y trajes tan característicos del valle de Ansó, pocos años antes de que Sorolla eligiese la jota ansotana como motivo para la representación de Aragón en su célebre serie *Visiones de España* para la Hispanic Society de Nueva York (Bernués Sanz, 2011).

Esta época de esplendor de la jota como género musical coincidió con una tendencia estética muy presente en la plástica española de comienzos del siglo XX: el regionalismo pictórico. Entre los últimos años del siglo XIX y el estallido de la Guerra Civil, fue desarrollándose en diferentes zonas de España una pintura orientada a la construcción de una imagen regional basada en la idiosincrasia de cada territorio. En el caso aragonés, tal y como ha investigado el profesor Alberto Castán (2016), este regionalismo tuvo un corte fundamentalmente españolista, y fue desarrollado por artistas nacidos en Aragón o que realizaron una parte importante de sus carreras en esta región. El regionalismo pictórico aragonés tuvo unas bases intelectuales fuertemente asentadas en la corriente regeneracionista que tanto ímpetu cobró en Aragón con Joaquín Costa, compartiendo muchas inquietudes noventayochistas de búsqueda de alternativas frente al fuerte centralismo de la Restauración y la intención de renovar las anquilosadas estructuras estatales, también desde el ámbito de las Bellas Artes (Castán, 2016, pp. 42-47). Por lo tanto, a pesar de que estéticamente las formulaciones del

regionalismo pictórico aragonés no puedan situarse a la vanguardia del arte del momento, sí apreciamos en muchos de sus artistas una clara voluntad de renovación formal, constatable en algunas de las representaciones de la jota que estudiaremos más adelante.

El tipo de mayor fortuna iconográfica en la pintura de asuntos aragoneses fue el baturro. El término aparece ya en algunos diccionarios decimonónicos como el *Diccionario enciclopédico de la lengua española* editado por Gaspar y Roig (1853, p. 6), todavía sin connotación regionalista aragonesa: “dícese de los jornaleros del campo y personas poco acomodadas”. Mayor sentido despectivo posee la misma voz en el *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana* compilado por Elías Zerolo (1895, p. 352): “diminutivo despectivo de *Bato*, que significa bobo, rústico, bobalicón”. Sin embargo, en la segunda década del siglo XX termina institucionalizándose una acepción más asociada con la región: “aragonés rústico” (Rodríguez Navas y Carrasco, 1918, p. 255), si bien desde finales del XIX fue muy habitual esta asimilación del término baturro al campesino aragonés en la prensa y en la literatura.

El baturro se convirtió en la personificación de la región aragonesa, que, por ende, vio reducida su imagen a la identificación con un modelo popular de raíz rural en el que difícilmente encajaba la compleja realidad social del Aragón de comienzos del siglo XX: un territorio eminentemente rural, pero con una incipiente industrialización centrada en la capital, una modesta burguesía y una clase obrera cada vez más numerosa. Por este motivo, muchos de los encargos artísticos llevados a cabo por instituciones públicas y privadas aragonesas fueron de asuntos baturros y, los artistas asentados en Aragón, practicaron con frecuencia estas imágenes con independencia de que luego fuesen adquiridas por una burguesía urbana absolutamente alejada del contexto rural.

Desde un punto de vista artístico, debemos situar las representaciones pictóricas de asuntos baturros entre dos corrientes estéticas muy relacionadas entre sí: la del costumbrismo de raíz decimonónica y la del citado regionalismo (García Guatas, 2002, p. 40). La brecha cronológica existente entre ambas tendencias nos permite hablar de un primer grupo de autores veteranos, formados en el academicismo decimonónico y practicantes de un tipo de pintura de costumbres que verá su decadencia a co-

mienzos del siglo XX. Entre ellos podemos destacar a Nicolás Ruiz de Valdivia, León Abadías, Marcelino de Unceta, Manuel Yus o Baltasar González. En sus pinturas apreciamos una imagen de Aragón más manida, basada en tópicos y arquetipos sobre lo aragonés que en muchas ocasiones tenían un origen madrileño y que se servían de códigos utilizados desde la capital para la representación del resto de regiones españolas. Es el caso de las imágenes de los tipos regionales, individualizados a modo de retratos anónimos o en actitudes o labores asociadas al territorio del que procedían. Algunas representaciones icónicas de personajes aragoneses ejecutadas por estos autores serían: *El ramo o la madrugada en Zaragoza*, de Nicolás Ruíz de Valdivia (1872); *Un aragonés*, de León Abadías (ca. 1861); *Baturro de guardia durante los Sitios de Zaragoza*, de Marcelino de Unceta (1902); *Aragonés vendedor de melocotones*, de Manuel Yus (ca. 1884) o *La jota*, de Baltasar González (1894), que más adelante analizaremos. Al corresponder a autores asentados en Aragón, estas imágenes resultan más fidedignas que las creadas por pintores de otras regiones españolas o del extranjero, interesados por los paisajes y las costumbres aragonesas, pero más imprecisas e idealizadas (García Guatas, 1999, p. 115).

El siguiente grupo de autores aragoneses o asentados en Aragón corresponde a las generaciones que iniciaron sus carreras pictóricas en el cambio de siglo, viviendo de lleno la crisis de 1898. Son los pintores del regionalismo aragonés, entre los que las representaciones de la jota fueron aún más frecuentes, debido al momento de esplendor de este género musical, tal y como veremos a continuación. Muchos de ellos cultivaron con ímpetu los asuntos aragoneses mientras estuvieron asentados en esta región, pero se ocuparon de otras temáticas cuando tuvieron que buscar su vida en otras zonas de España, generalmente en Madrid.

En muchas de sus imágenes de asuntos aragoneses, estos autores abordaron la jota como vehículo de expresión de la identidad regional. En el siguiente apartado destacamos las representaciones pictóricas más importantes de este género musical.

LA JOTA ARAGONESA COMO MOTIVO PICTÓRICO: ALGUNAS OBRAS SELECCIONADAS

La jota aragonesa fue, desde mediados del siglo XIX, objeto de abundantes representaciones pictóricas. Diferentes viajeros románticos que transitaron España en esta época destacaron la jota como la principal manifestación folclórica de Aragón. Fue el caso de los franceses Charles Davillier (1823-1883) y Gustave Doré (1832-1883), escritor y artista, quienes recorrieron la península ibérica a comienzos de los años 60 del siglo XIX. Su experiencia quedó recogida en el libro de Davillier *Voyage en Espagne*, editado en París en 1874 y acompañado de preciosas ilustraciones de Doré. A la jota aragonesa dedica una extensa descripción, en la que incluyó algunas coplas sueltas a modo de ejemplos.

Además de las elocuentes descripciones del barón Davillier, la obra posee un alto valor artístico gracias a los grabados de Doré, gran especialista en la captación de tipos y costumbres. Así, al representar una escena de jota aragonesa al comienzo del capítulo XV, dedicado por completo a diferentes danzas españolas (Davillier, 1875, p. 399). Se trata de una representación bastante esbozada y sencilla de un momento de danza, sin embargo, el dinamismo de los trazos de Doré la convierten en una imagen inequívoca del género musical aragonés. Al igual que sucederá en las pinturas de autores más modernos, la atención del artista se concentra sobre el baile de la pareja de baturros, hombre y mujer, con los brazos en alto, portando castañuelas. Acompañan a los danzantes dos músicos: uno tañe una guitarra y otro una pandereta, apareciendo ambos en actitud de cantar. Contempla la escena una muchedumbre que aparece apenas esbozada y que acompaña en el canto a los músicos del primer plano. A pesar de lo esquemático de la composición, sí apreciamos en ella una cierta exactitud en la representación de una jota, con todos los elementos anteriormente señalados. Y es que, al contrario que otros viajeros románticos, el relato de Davillier ilustrado por Doré resulta bastante fidedigno (Palacios Bernal, 2008, pp. 815-816), pues juntos recorrieron prácticamente todas las regiones españolas, incluyendo Aragón, donde visitaron Zaragoza, Ricla, Cariñena, Calatayud y Teruel, tal y como describe Davillier en el capítulo XXVII.



Ilustración 1. *La jota aragonesa*, Gustave Doré (1875). Bibliothèque Nationale de France.

Muy vinculadas a la visión tardorromántica de los viajeros extranjeros estuvieron las representaciones de los pintores costumbristas locales. La principal diferencia fue el mejor conocimiento, por parte de los segundos, de los paisajes urbanos y naturales aragoneses. Así, tenemos constancia de la existencia de un cuadro dedicado a la jota por el pintor zaragozano Manuel Yus y Colás (1846-1905), especializado en la pintura costumbrista de asuntos aragoneses. De hecho, el escritor y periodista Pascual Millán, en su libro *Caireles de oro. Toros e historia* (1899, p. 118), que narra algunas anécdotas vividas con Manuel Yus relacionadas con la jota.

Sobre este tema versaron tres de los cuatro cuadros que presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878, uno de los cuales llevó por título *Un baile en Aragón*. Conocemos esta obra, actualmente en paradero desconocido, gracias a la reproducción fotográfica ejecutada por Jean Laurent, conservada en la Fototeca del Patrimonio Histórico del Ministerio de Cultura. El lienzo de dimensiones medianas (98 x 80 cm) representaba a una muchedumbre en actitud festiva, todos ellos ataviados con trajes propios del campesinado zaragozano de esta época. En un primer plano apreciamos a una pareja bailando, castañuela en mano. En un plano intermedio el artista representó al acompañamiento musical: un muchacho y un hombre de edad más avanzada, tocando una guitarra y una bandurria, respectivamente. Ambos se encuentran apoyados en un peirón —la palabra aragonesa que se utiliza para de-

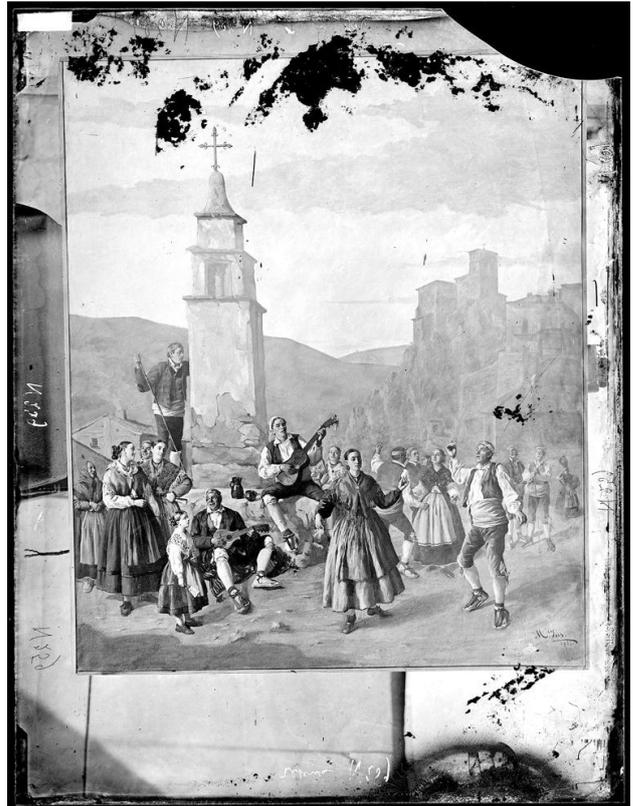


Ilustración 2. *Un baile en Aragón*, Manuel Yus (1878). Fototeca del Patrimonio Histórico, VN-02786.

signar a los humilladeros— y parecen cantar a la vez que tocan los instrumentos. Junto a ellos contempla la escena un grupo de personajes de diferentes edades y, en un último plano, el pintor representó esbozadamente otro grupo de campesinos bailando. A diferencia de otras pinturas costumbristas de localización indefinida en esta es posible adivinar la silueta de la iglesia de San Julián de Nuévalos, pueblo natal del autor.

Otro lienzo del que conocemos con exactitud la localización de la escena es un cuadro del pintor borjano Baltasar González Ferrández (1861-1936) titulado *La jota en el santuario de la Misericordia*, fechado en 1894 y perteneciente a la colección del Museo de Zaragoza. Este pintor que ha merecido estudios recientemente (Martínez Calahorra, 2010) trabajó la pintura de costumbres, en muchos casos de asuntos aragoneses. Dedicado a la política durante periodos de tiempo intermitentes, fue un asiduo participante en exposiciones nacionales y locales de Bellas Artes. La obra que aquí analizamos es, posiblemente, uno de sus lienzos más conocidos, y fue presentada a la



Ilustración 3. *La jota en el santuario de la Misericordia*, Baltasar González Ferrández (1894). Museo de Zaragoza.

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895 junto a otras cuatro obras. La jota en el santuario de la misericordia es un lienzo de grandes dimensiones (90 x 160 cm) en el que el autor representó a un grupo de jotos frente a la fuente de Los Canales del santuario de la Misericordia en la localidad de Borja. Pueden verse representados abundantes personajes ataviados con indumentaria campesina, asistiendo a la representación musical. La escena posee un fuerte carácter festivo y popular y Baltasar González supo dotarla de dinamismo, tanto en la captación del movimiento del baile, como en la representación de los diferentes grupos de personajes en conversación. Por otra parte, tal y como es habitual en la pintura de género, pueden apreciarse diversas actitudes en los diferentes grupos de personajes, desde los que atienden a la representación musical —entre los que cabe destacar un hombre, dos mujeres y una niña elegantemente vestidos—, hasta los campesinos que aparecen cocinando migas en un fogón bajo los árboles. La obra fue reproducida en la célebre revista catalana *La Ilustración Artística* (1894, p. 666).



Ilustración 4. Aragón. *La jota*, Joaquín Sorolla (principios del siglo XX). Hispanic Society of America, Nueva York, nº de inventario: A1803.

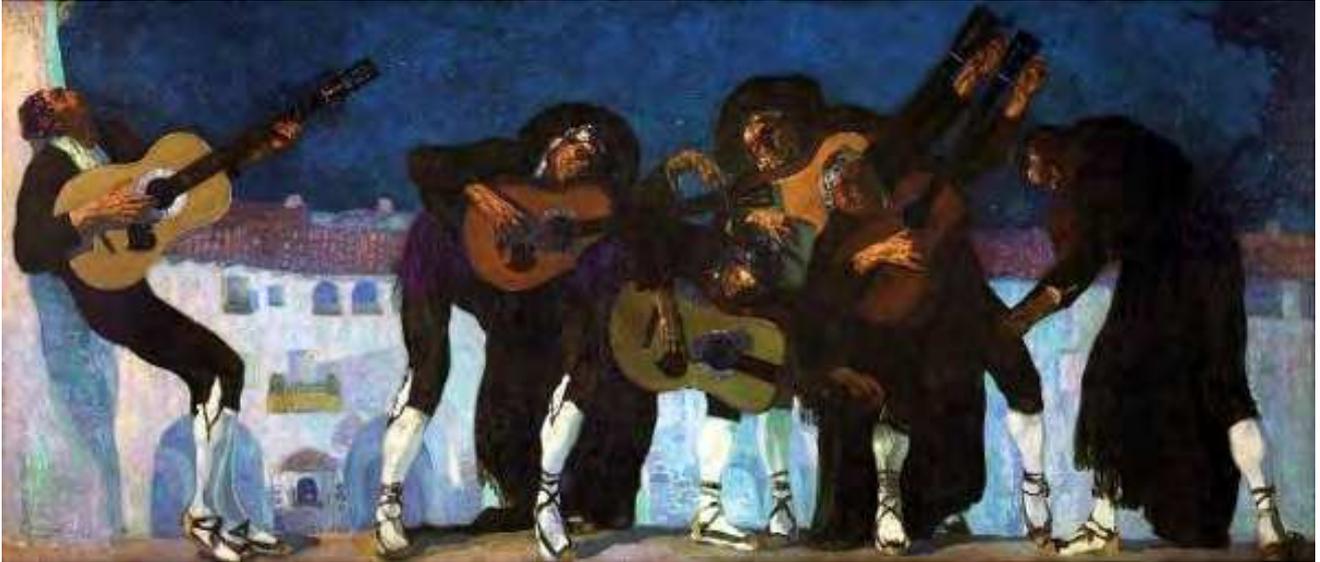


Ilustración 5. *Los enamorados de Jaca o La rondalla de Jaca*, Hermenegildo Anglada Camarasa (Ca. 1910). Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú, nº de inventario: 2430.

Posiblemente, la imagen pictórica más célebre de una jota aragonesa sea *Aragón. La jota*, ejecutada por Joaquín Sorolla (1863-1923) para su serie *Visión de España*, un encargo del fundador de la Hispanic Society Archer Milton Huntington en 1911 para decorar una de las salas de la institución. Sorolla escogió como escena representativa de Aragón el baile de una jota en el valle de Ansó (Huesca). Para llevar a cabo un estudio lo más aproximado posible, el artista valenciano visitó el Pirineo occidental aragonés en 1912, regresando dos años más tarde a Jaca con su familia para completar la obra (Lenaghan, 2017, pp. 61-83). Por lo tanto, el proceso creador del lienzo fue bastante largo y laborioso, teniendo en cuenta además sus enormes dimensiones (485 x 349 cm). Las figuras representadas portan el característico traje ansotano de ceremonia, uno de los más singulares del Alto Aragón, un atuendo que en el caso femenino se caracteriza por las ricas basquiñas, las mangas anchas de color blanco, los elegantes tocados y el aderezo con joyas y escapularios. Los hombres llevan alpargatas de cáñamo, calzón, camisas de lino y sombrero. La escena se encuentra ambientada en un paisaje pirenaico esquemáticamente representado, pudiendo distinguirse en un plano medio los pastos característicos de la alta montaña y en la parte superior las cumbres todavía nevadas, sin poder diferenciar ninguna cima en concreto que permita identificar el paraje en el que Sorolla ambientó su escena. A diferencia de las obras antes analizadas, el

interés del artista no se centra en la representación de una jota en un lugar real, reconocible para el artista y para sus convecinos, sino en una muestra genérica del folclore altoaragonés, con un paisaje de alta montaña al fondo, esquemáticamente figurado. Desde un punto de vista musical, nos encontramos ante una composición en la que todo el protagonismo lo cobra el baile puesto en escena por el grupo de personajes masculinos y femeninos de la derecha. Su agitado movimiento deja entrever al fondo a dos hombres tocando unas guitarras, siendo estas, junto con las castañuelas de los danzantes, los únicos instrumentos que aparecen en la escena.

Por aquellos mismos años, Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959), uno de los máximos representantes del modernismo pictórico en Cataluña, ejecutaba otra interesante pintura de gran formato (186 x 432 cm) en la que se representaba una escena musical en el Alto Aragón. Con el título de *Los enamorados de Jaca o La rondalla de Jaca* (1910) el artista representó una rondalla tocando sus instrumentos en un pueblo del Alto Aragón, pues realmente la fisonomía de las construcciones no permite identificar el fondo con la ciudad de Jaca, localidad que posiblemente no fue visitada por el pintor. En un primer plano contemplamos a seis jóvenes tocados con pañuelos, algunos de ellos con sombreros. Portan calzones negros y alpargatas blancas de esparto. Cromáticamente la obra destaca por su tonalidad oscura, generando un marcado



Ilustración 6. *Una copla alusiva*, Juan José Gárate Clavero (1903). En depósito del Museo de Zaragoza, Museo Nacional del Prado, nº de inventario: P006801.

contraste entre los colores claros de las casas, el cielo estrellado de un intenso color azul oscuro y los ropajes negros de los rondadores. Los únicos instrumentos que portan son guitarras, a las que acompañarían con el canto. Sobresale la capacidad del artista para representar los contorsionados cuerpos de los músicos, transmitiendo su apasionado movimiento y llegando a una estética casi expresionista, similar a la de algunas de sus representaciones de danzas andaluzas. Esta pintura inspiró al director teatral ruso Vsevolod Meyerhold para idear una pantomima que tituló *Los enamorados*, con música del compositor francés Claude Debussy, y que estrenó de forma privada en enero de 1912 en San Petersburgo (García Guatas, 2005, p. 387).

Las propuestas pictóricas de Sorolla y de Anglada Camarasa reúnen las visiones más modernas existentes de la jota aragonesa a comienzos del siglo XX. Sin embargo, las representaciones más fidedignas de tipos y luga-

res las localizamos en la pintura regionalista aragonesa. Así lo apreciamos en la obra del turolense Juan José Gárate Clavero (1869-1939). Tras su estancia en Roma, practicó una pintura costumbrista de gran fortuna comercial entre la burguesía local. Aunó las labores de docente y conservador del Museo de Zaragoza y se trasladó a Madrid en 1912 para continuar con su carrera de retratista, manteniendo una buena conexión con el ambiente artístico aragonés.

La música popular aragonesa aparece con frecuencia en la obra de Gárate, tal y como apreciamos en el que posiblemente sea su cuadro más conocido: *Una copla alusiva* (1903), perteneciente a la colección del Museo del Prado y depositado en el Museo de Zaragoza. De nuevo nos encontramos ante una pintura de grandes dimensiones (191 x 274 cm) las cuales contribuyen a sublimar un tema aparentemente trivial: un grupo de tres muchachos canta una copla a una joven pareja a su paso por el puente sobre el río Martín en Albalate



Ilustración 7. *Baile de la jota*, Juan José Gárate Clavero (1924). Museo de Zaragoza, nº de inventario: 51126.

del Arzobispo, localidad natal del artista. Sin embargo, el cuadro encierra un significado más profundo, el de la puesta en cuestión de la virtud de la joven a través de la copla que canta el personaje que aparece sentado en el medio (Val Lisa, 2019, p. 54).

Gárate da muestra de su talento para la captación de actitudes distintas en el lienzo. De la preocupación de la muchacha, que baja la mirada avergonzada, al porte altanero de su acompañante que se agarra con fuerza la faja, tensión que queda reflejada en las marcadas venas del brazo. Las actitudes de los tres muchachos son también variadas: el de la izquierda ríe, el personaje central aparece cantando y el de la derecha tiene la mirada perdida, quizás por efecto del vino que aparece representado a los pies del puente. Más que una representación arquetípica de la jota, como hemos visto en los cuadros anteriores, nos encontramos ante una manifestación musical espontánea de este género —siendo la guitarra que tañe el personaje central el único instrumento representado—, que da muestra del contenido burlón y mordaz de muchas de

las coplas aragonesas. Como en las representaciones de la jota ejecutadas por los pintores costumbristas, las nuevas generaciones afines al regionalismo también apostarán por el retrato de lugares y personajes reales. De hecho, Gárate fue también autor del retrato del célebre cantador de jota Pedro Nadal Auré (1844-1905), más conocido como “El Royo del Rabal” (Oliván Bayle, 1983:23; Solsona, 1978, p. 34), un intérprete “único e incomparable” en palabras de Galán Bergua (Barreiro, 2013, pp. 123-124).

En la obra de Gárate el poso del costumbrismo pintoresquista perdura hasta el final de sus días. Por eso no es extraño localizar pinturas alusivas a la jota, realizadas en los años 20 empleando una estética que resulta algo retardataria para este periodo. La explicación es la buena salida que estas obras tenían en el mercado burgués. Así, en 1924 presentó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid su obra *Baile de la jota*, de formato mediano (58 x 94). Gárate tomó como referencia una fotografía de su hermano Ricardo publicada en la revista madrileña *Instantánea* en 1899, con el título

de *Una boda en Aragón*. En ella aparece representado un grupo de personajes ataviados con la indumentaria tradicional aragonesa, reunidos en un paraje natural con abundantes árboles. A la izquierda unos hombres sentados interpretan música instrumental —podemos distinguir una guitarra portada por el personaje central— mientras varias parejas bailan al son de la misma, haciendo sonar las castañuelas. En el lado derecho, en una zona de umbría, otras parejas aparecen en conversación, surgiendo algunas actitudes de galanteo entre hombres y mujeres. El cuadro sería positivamente referenciado como modelo de lo aragonés por el crítico José Francés a propósito de la exposición de Gárate en el Círculo de Bellas Artes (Val Lisa, 2019, p. 91).



Ilustración 8. *Copla heroica*, Juan José Gárate Clavero (1925-1928). Colección municipal del Ayuntamiento de Zaragoza, nº de inventario: IGB 01-0186.

Esta misma línea debemos situar *Copla heroica* (1925-1928), de nuevo un cuadro de gran tamaño (149 x 221 cm) en el que el artista representó a un grupo de personajes asistiendo a la interpretación de una jota por parte de dos músicos que tañen una guitarra y una bandurria respectivamente. Todos ellos portan la indumentaria tradicional aragonesa y la escena aparece ambientada en un espacio abierto, con una marcada línea del horizonte bajo el cielo encapotado, de forma muy similar a la de su célebre *Vista de Zaragoza* (1908). Alberto Castán (2013, p. 24) situó esta escena en el zaragozano Cabezo de Buenavista, en el

momento del atardecer, recogiendo la crítica de Silvio Lago, quien vio a través de esta obra cómo “el ímpetu energético de la raza se transmite de unas generaciones a otras”.

En definitiva, de todos los autores de la pintura regionalista aragonesa, Gárate fue el que con mayor frecuencia incluyó la jota en sus representaciones. Los propios títulos que el artista dio a sus obras hacen explícito el contenido musical de las escenas, en las que la jota se convierte en un ingrediente —tan importante como la indumentaria o la localización— para la génesis de la identidad regional aragonesa, aunando los conceptos de raza, carácter y tradición, fundamentales en los discursos identitarios de la época.



Ilustración 9. *Alegoría del baile*, Ramón Acín Aquillué (1932). Museo de Huesca, nº de inventario: 05042.

Los miembros más jóvenes de la pintura regionalista aragonesa desarrollaron propuestas más alejadas de la estética del costumbrismo decimonónico. Fue el caso del oscense Ramón Acín Aquillué (1888-1936), polifacético artista que siguió una formación alternativa a los círculos académicos. Su célebre obra *Alegoría del baile*, cuya escena central posee un gran formato (460 x 515 cm), formaría un tríptico con dos otras pinturas conservadas en el Museo de Huesca: *Paisaje con un pueblo* y *Campos y canal de trigo*, tal y como se aprecia en un boceto del conjunto también conservado en el Museo de Huesca. La composición apa-



Ilustración 10. *La jota*, Francisco Marín Bagüés (1932). Museo de Zaragoza, nº de inventario: 10234.

rece presidida a la izquierda por la figura de una muchacha desnuda tocando una guitarra, sobre lo alto de un promontorio que se eleva sobre el paisaje. Al fondo, el artista representa unos campos con personajes bailando jotas, directamente reducidos a manchas de color muy esquemáticas, casi abstractas. Aun así, podemos apreciar como todos ellos van vestidos con el atuendo tradicional aragonés y aparecen representados en distintas actitudes, sobresaliendo el grupo que aparece en el primer plano en el que podemos distinguir a dos parejas mixtas bailando una jota, una representación muy habitual que ya hemos constatado en autores anteriores. La pincelada expresionista, la luz contrastada y los vivos colores son los protagonistas de esta moderna composición en la que se pretende ensalzar la jota aragonesa a través de esta feliz alegoría. A este respecto, es importante señalar la profun-

da defensa que de este género musical realizó Ramón Acín a lo largo de su vida. Sirva como ejemplo la carta que envía desde Madrid al escritor oscense Luis López Allué junto a unas coplas, que pone a disposición de la Junta de Festejos del consistorio de Huesca para que las edite y venda en la Fiesta de la Jota con el fin de donar lo recaudado a los necesitados de la ciudad. Como no se dispuso de recursos para su edición, estas fueron publicadas en *El Diario de Huesca* el 12 de agosto de 1915, durante las fiestas patronales. Años después, a tenor del éxito que cosechó el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922 (entre cuyos promotores se encontraba el pintor Ignacio Zuloaga, los compositores Manuel de Falla y Joaquín Turina, y el poeta García Lorca, entre otros), Acín pedía que se organizara un evento similar protagonizado por la jota aragonesa (Mainer, 2015).

El último ejemplo que aquí analizamos es la pintura *La jota* (1932) de Francisco Marín Bagüés (1879-1961). A través de sus viajes y estancias en Europa, entró en contacto con movimientos artísticos como el simbolismo, el modernismo o el futurismo italiano. Tras una carrera marcada por los vaivenes de su salud, Marín Bagüés retomó con ímpetu la pintura en los años 30, sin demasiada fortuna crítica. Fue entonces cuando ejecutó *La jota*, una de sus más célebres composiciones. En ella representa a un grupo formado por dos parejas bailando jota, abstraídas y concentradas en su baile, mientras dos muchachas asisten cabizbajas al espectáculo, una de ellas quizá entonando una copla a tenor de su boca entreabierta. En la esquina inferior izquierda aparece perfilado un personaje masculino tocando la guitarra y una anciana sentada en el suelo que observa con melancólica atención el baile de los muchachos. Hay quien aprecia en este lienzo de Marín Bagüés la plasmación del concepto de "rasmia" en la actitud de los bailadores (enérgica, seria, decidida), uno de los tópicos de la aragonesía que se requiere "tanto para segar bien y pronto (...), como para lanzar la barra, para cantar una copla en la ronda y para animar a los intérpretes en la jota bailada" (Solsona, 1978, pp. 156-157). La escena se desarrolla en un altozano sobre la ciudad de Zaragoza, reconocible por las siluetas de sus edificios y por la presencia de la basílica del Pilar en el centro, al fondo de la escena. Tal y como apunta el profesor Castán, la obra no suscitó el interés de la crítica, que, a comienzos de los años 30, ya no veía como modernos estos recursos y apostaba por un regreso a un realismo y a un clasicismo (Castán, 2016, pp. 342-343). Sin embargo, sí da buena muestra de la estética adoptada por los autores del regionalismo en los años 30, cuando el movimiento comenzaba a disiparse.

PROPUESTA DIDÁCTICA Y REFLEXIÓN FINAL

Las iconografías musicales representadas en las artes plásticas suponen un útil recurso en las enseñanza musicales y artísticas, especialmente por su carácter motivador. La contemplación de una obra de arte que conceptualmente se refleje en una audición musical puede complementar, no sólo la experiencia estética, sino también la asimilación de conceptos e ideas. Si bien los estudios sobre artes visuales y musicales se levantan respectivamente sobre bases

epistemológicas y metodológicas diferenciadas, estas confluyen en la iconografía musical, dedicada al análisis y a la interpretación del contenido musical en las obras de arte, que ha ido desarrollando estrategias inter-multi-disciplinares propias sin renunciar a su doble filiación (Blazekovic, 2019).

En relación a las representaciones de jota aragonesa en la pintura de género, dentro del campo de la iconografía musical, podemos observar cuatro categorías de representación en las artes visuales de carácter histórico, siguiendo a Heck (1999, p. 92) retratos de compositores e intérpretes, referidos en este caso a artífices de la jota aragonesa que en ocasiones aparecen retratados; instrumentos musicales, los representados habitualmente, guitarras y bandurrias, así como castañuelas en escenas de baile; prácticas interpretativas, que incluyen las representaciones de los intérpretes durante la acción musical (instrumentistas, rondallas, cantadores, bailadores); y el papel asignado a la música desde el punto de vista histórico y social, así como otras cuestiones de carácter simbólico, que en este caso nos conducen a la interpretación de las escenas de jota aragonesa, ya sean estas de carácter más costumbrista o alegórico. A estos cuatro ejes o categorías pertenecen las obras mencionadas, que desde estos puntos de vista podrían ser utilizadas como recurso didáctico, más aún si se vinculan a algún repertorio musical de jota aragonesa. El corpus de obras, en los que se identifican las escenas, personajes e instrumentos musicales, puede considerarse un material útil para su uso educativo. Teniendo en cuenta este recurso, se pueden diseñar procesos de enseñanza-aprendizaje relativos a su historia y artífices, a las características organológicas de los instrumentos musicales así como a su evolución, a la praxis de la jota desde el punto de vista musical, histórico y social, y al análisis de cuestiones de tipo identitario y simbólico.

Para ello, es necesario el proceso previo que en este trabajo se realiza en relación al estudio histórico-artístico de las pinturas seleccionadas, que va a refrendar la validez y utilidad de las mismas a la hora de identificar, y analizar e interpretar las escenas de jota aragonesa representadas, tal y como se ha llevado a cabo. También puede vincularse a cada pintura o grupo de pinturas una audición de jota aragonesa, seleccionando preferentemente piezas grabadas en formato clásicos por su perdura-

bilidad, aunque se podrían seleccionar versiones disponibles en plataformas web. El nuevo material generado se puede llevar a las aulas de educación musical y artística con las correspondientes modificaciones en función del nivel formativo y del grado de especialización, con el fin de ampliar los conocimientos musicales e históricos-artísticos del alumnado implicado, y de esta forma contribuir a la difusión de la jota aragonesa en el ámbito educativo. Es importante también señalar que la iconografía histórica de la jota aragonesa es una fuente material que se debe tener en cuenta en el estudio de este género musical.

REFERENCIAS

- Acín, R. (1915, 9 de agosto). *Abrazos y Cantares*. El Diario de Huesca. <https://fundacionacin.org/obra/ramon-acin/prensa-ramon-acin/abrazos-y-cantares/>
- Anónimo (1894, 15 de octubre). *Nuestros grabados*. La Ilustración Artística, 666.
- Barreiro, J. (2013). Biografía de la jota aragonesa. Zaragoza: Mira Editores.
- Bernués Sanz, J. I. (2011). La abuela ansotana en el arte de finales del siglo XIX y principios del XX. Una propuesta simbólica en la cultura europea. AACADigital, 16.
- Blazekovic, Z. (2019). Music and Iconography. En J. Sturman (ed.), *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture* (pp. 1-5). Arizona (USA): Sage Pub.
- Castán Chocarro, A. (2013). Gárate o la constancia. En V. Lahuerta (coord.), *Juan José Gárate en la colección artística municipal* (pp. 15-25). Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza.
- Castán Chocarro, A. (2013). Identidad, tradición y renovación: La pintura regionalista. Aragón (1898-1939) (tesis doctoral). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Castán Chocarro, A. (2016). Señas de identidad. Pintura y regionalismo en Aragón (1898-1939). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Galán Bergua, D. (1966). El libro de la jota aragonesa. Zaragoza: Tipolínea.
- García Guatas, M. (1999). La imagen costumbrista de Aragón. En J. C. Mainer y J. M. Enguita Utrilla (coords.), *Localismo, costumbrismo y literatura popular en Aragón: V curso sobre lengua y literatura en Aragón* (pp. 115-151). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- García Guatas, M. (2002). Orígenes y circunstancias de la pintura regional en Aragón. En J. C. Mainer y José María Enguita Utrilla (coords.), *Entre dos siglos: literatura y aragonesismo* (pp. 29-52). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- García Guatas, M. (2004). Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961). Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- García Guatas, M. (2005). Pintura y música escénica. *Artigrama*, 20, 385-400.
- García Guatas, M. (2013). Oficios del pintor en el siglo XIX. En M. C. Lacarra Ducay (coord.), *El Arte del siglo XIX* (pp. 313-359). Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Heck, T. F. et al. (1999). *Picturing Performance: The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*. Nueva York: University of Rochester Press.
- Llano, S. (2013). *Whose Spain?: Negotiating Spanish Music in Paris, 1908-1929*. Oxford: Oxford University Press.
- Mainer, J. C. (2015, 27 de octubre). *Para recordar a Ramón Acín Aquilué (1888-1936)*. Revista de Libros.
- Martínez Calahorra, J. C. (2010). El pintor borjano Baltasar González Ferrández. Catálogo de su obra. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Millán, P. (1899). *Caireles de oro. Toros e historia*. Imprenta de El Enano.
- Murga Castro, I. (2016). Música y pintura encarnadas: las bailarinas de Falla y Zuloaga. En J. V. Prieto, *Zuloaga-Falla. Historia de una amistad* (pp. 91-119). Granada: Patronato de la Alhambra y del Generalife.
- Lenaghan, P. (2017). Un retrato de España: Huntington, Sorolla y Zuloaga en la Hispanic Society of America. En M. A. Coddling,

Tesoros de la Hispanic Society of America: visiones del mundo hispánico (61-83). Madrid: Museo Nacional del Prado.

Oliván Bayle, F. (1983). Catálogo. Juan José Gárate (1870-1950). Palacio de la Lonja, 14 de octubre al 13 de noviembre de noviembre de 1983. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza.

Palacios Bernal, C. (2008). Le Voyage en Espagne de Davillier et Doré. *Estudios Románicos*, 17 (1), 815–826.

Pena López, C. (1996). Centro y periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918. En Carlos Cid Priego (coord.), *Las artes españolas en la crisis del 98* (pp. 185-201). Oviedo: Universidad de Oviedo.

Povedano Bermúdez, A. (1998). Julio Romero de Torres y el flamenco. *Derecho y opinión*, 6, 665-672.

Sazatornil Ruiz, L. y Lasheras Peña, A. B. (2005). París y la "españolada" casticismo y estereotipos nacionales en las exposiciones universales (1855-1900). *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 35 (2), 265-290.

Solsona, F. (1978). La jota cantada. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza.

Val Lisa, J. A. (2019). Juan José Gárate. Tiempo y memoria. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Warren Adelson, E. O. (1992). *Sargent's Spanish Dancer: A Discovery*. Nueva York: Adelson Galleries.