



V JORNADAS DE
INVESTIGADORES PREDOCCTORALES

La Historia del Arte desde Aragón

Pablo C. Anía
Juan Carlos Calvo
Almudena Caso
Pablo Cercós
Jorge Nelson Díaz
Inés Escudero
Jorge Martín
Marc Millan
Gonzalo Preciado
Alejandro M. Sanz
Blanca Torralba
(coords.)

ÍNDICE

— PREFACIO	11
— LA GESTIÓN CULTURAL Y LA MUSEOLOGÍA COMO HERRAMIENTAS DE TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO A LA SOCIEDAD. APLICACIONES EN EL MAESTRAZGO TUROLENSE Sofía Sánchez Giménez.....	13
SECCIÓN 1	
ARTE MEDIEVAL Y ARTE DE LA EDAD MODERNA	
— LA ARQUITECTURA ROMÁNICA DE LA DIÓCESIS DE TARAZONA. EL CASO DE LA VIRGEN DE LA PEÑA DE ÁGREDA Saúl Escolar Cacho	33
— UN SACRIFICIO LATENTE: EL GÉNESIS 22 EN LA VISUALIDAD BAJOMEDIEVAL Andrés Herraiz Llavador	45
— LA INQUISICIÓN «NUEVA» EN ARAGÓN (1483-1834) Y SU REPERCUSIÓN EN LAS ARTES Bélen Buil Pallás	57
— MESTRE JOHAN MONTERO: UN PINTOR EN MORA DE RUBIELOS (TERUEL) A INICIOS DEL SIGLO XVI Pablo Cercós Maícas	69
— LA PRODUCCIÓN Y COMERCIALIZACIÓN DE VIDRIO EN ZARAGOZA AL FILO DEL 1600: TALLERES, CLIENTES Y USOS ARQUITECTÓNICOS Marc Millan Rabasa.....	83
— LA DISCIPLINA MYSTERII Y LOS ESPACIOS EUCARÍSTICOS EN LA ARQUITECTURA VALENCIANA: UNA DEVOCIÓN ANTERIOR AL CONCILIO DE TRENTO Andrés Ávila Valverde	97

— LA FAMILIA CORTÉS DE SANGÜESA Y SU LABOR DE MECENAZGO ARTÍSTICO A COMIENZOS DEL SIGLO XVII: LOS LIENZOS DE LA SACRISTÍA DE LA BASÍLICA DE SAN LORENZO DE HUESCA DEL PINTOR ANTONIO BISQUERT (1632-1633)	Juan Carlos Calvo Asensio	111
— FRANCISCO DE ZURBARÁN. UNA NUEVA MIRADA EN LA CONFIGURACIÓN Y LECTURA DE LA VANITAS	Francisco Hidalgo de Rivas	127
— «QUE NO ES PEQUEÑO TESTIMONIO»: APROXIMACIÓN A LA BIOGRAFÍA DE JUSEPE MARTÍNEZ A TRAVÉS DE SUS <i>DISCURSOS PRACTICABLES DEL NOBILÍSIMO ARTE DE LA PINTURA</i> (H. 1673)	Álvaro Vicente Romeo	141
— RELACIONES LABORALES EN LA ARQUITECTURA ARAGONESA DEL ÚLTIMO CUARTO DEL SEISCIENTOS: JUAN DE LORITA Y EL CONVENTO DE NUESTRA SEÑORA DE TORRELLAS DE MALLÉN (ZARAGOZA)	Jorge Martín Marco	153
SECCIÓN 2		
ARTE DE LA EDAD CONTEMPORÁNEA		
— LA IMAGEN DE ARAGÓN EN EL BALLET <i>PAQUITA</i> (1846). LAS LITOGRÁFIAS RECOPILADAS EN <i>GALERIE DRAMATIQUE: COSTUMES DES THÉÂTRES DE PARIS</i>	Gonzalo Preciado-Azanza	169
— <i>VERITAS SUPER OMNIA: LA GIOVANE SCUOLA</i> EN LA ITALIA FINISECULAR	Blanca Mallada Atarés.....	183
— LA CULTURA DEL CONSUMO EN ZARAGOZA: LA APERTURA DE BAZARES ENTRE MEDIADOS DEL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL XX	Patricia Díez Calvo	195
— LA CREACIÓN DE LA CIUDAD BURGUESA EN TERUEL. LA ALINEACIÓN DE LA CALLE NUEVA (1862-1936)	Jorge Rodríguez	207
— JULIO BRAVO FOLCH Y LA ARQUITECTURA ESCOLAR DEL ANTIGUO PARTIDO JUDICIAL DE TARazona (ZARAGOZA) DURANTE LAS DOS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX	Jorge Nelson Díaz Castillo	221
— ALGUNAS CLAVES PARA CONOCER LOS ORÍGENES DEL «ARTE PSICOPATOLÓGICO» EN ESPAÑA. 1917-1936	Pedro Trujillo Arrogante	235

— LA OBRA DE JUANA FRANCISCA RUBIO EN EL PABELLÓN DE ESPAÑA DE LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PARÍS EN 1937 María Fabo del Caso	245
— EL ÁLBUM DE DIBUJOS DE RAMÓN ISERN PUBLICADO POR EL CONSEJO REGIONAL DE DEFENSA DE ARAGÓN (1937), UN EJEMPLO DE ARTE REVOLUCIONARIO Inés Escudero Gruber	255
— PICASSO Y EL PARTIDO COMUNISTA DE ESPAÑA: AYUDA HUMANITARIA AL EXILIO REPUBLICANO, EN LA GÉNESIS DE UNA RELACIÓN INEXPLORADA Beatriz Martínez López	269
— UNA OBRA INÉDITA DE QUINTÍN DE TORRE: LA ESCULTURA DE JESÚS DEL PERDÓN, PATRÓN DE MANZANARES (CIUDAD REAL), DE 1942 Álvaro Cambra Sánchez-Gil	281
— DISTRITOS CREATIVOS: GÉNESIS Y NATURALEZA Almudena Caso Burbano	297
SECCIÓN 3	
CINE Y OTROS MEDIOS AUDIOVISUALES	
— LOS PERIODISTAS CINEMATOGRÁFICOS EN EL EXILIO REPUBLICANO: CONSIDERACIONES SOBRE EL CINE ESPAÑOL DESDE MÉXICO Francisco José Sánchez Bernal	311
— EL OFICIO DE LA REALIDAD: LA DIRECCIÓN DE ARTE CINEMATOGRÁFICA DE ANTXÓN GÓMEZ Ruth Barranco Raimundo	323
— LA GALERÍA SPECTRUM SOTOS Y LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA ARAGONESA Juan José Larraz Pache	331
SECCIÓN 4	
ARTES DE FUERA DE EUROPA	
— LA IMAGEN DE JAPÓN EN ARAGÓN DURANTE LA EDAD MODERNA: UN ESTUDIO RESPECTO AL LIBRO ANTIGUO ILUSTRADO SOBRE JAPÓN EN LAS COLECCIONES ARAGONESAS Alejandro M. Sanz Guillén	341
— LA MUJER JAPONESA Y SU VISIÓN FUERA DE JAPÓN: DOS CASOS PARADIGMÁTICOS EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS MADRILEÑAS DE 1904 Y 1913 Pablo C. Anía Ruiz-Flores	351

— LA REPRESENTACIÓN DE LOS <i>YŌKAI</i> EN EL MANGA PUBLICADO EN ESPAÑA: INFLUENCIAS DEL ARTE TRADICIONAL Y CONTINUIDAD CONTEMPORÁNEA María Arrebola Ruiz	363
— LO «MANGAESCO» Y SU EXTENSIÓN EN EL DISEÑO DE PERSONAJES DE MANGA JUVENIL: LOS CASOS DE TORIYAMA AKIRA Y TAKAHASHI RUMIKO Óscar García Aranda.....	375
— EL VIDEOJUEGO <i>NOBUNAGA'S AMBITION: SPHERE OF INFLUENCE</i> COMO DIFUSOR DE LA HISTORIA MEDIEVAL JAPONESA. UNOS RESULTADOS PRELIMINARES Claudia Bonillo Fernández	383

LA IMAGEN DE ARAGÓN EN EL BALLET *PAQUITA* (1846) LAS LITOGRÁFIAS RECOPILADAS EN *GALERIE DRAMATIQUE: COSTUMES DES THÉÂTRES DE PARIS*

Gonzalo Preciado-Azanza*

La litografía es una fuente primaria de gran valor para la historia de la danza, especialmente para las obras coreográficas de la primera mitad del siglo XIX debido a la escasez de otras referencias gráficas.¹ Su estudio nos permite capturar instantes de la representación, lo que facilita la transmisión y conservación del patrimonio coreográfico, dado el carácter efímero de la danza. Pero, además, también nos permite recuperar, al menos parcialmente, la escenografía y el vestuario que portaron sus intérpretes. De este modo, la litografía resulta imprescindible para comprender la construcción de los imaginarios colectivos, como es el caso de la imagen de Aragón en el extranjero.

La configuración de estas señas de identidad ha tenido lugar mediante la incorporación de una amalgama de estereotipos que han sido gestados, en su gran mayoría, durante el Romanticismo. Aragón no fue un destino predilecto para los viajeros foráneos, que buscaban, principalmente, el exotismo orientalista de Andalucía y el misticismo de Castilla. Aun así, esta región atrajo igual-

* Esta investigación se ha realizado en el marco de una subvención del Gobierno de Aragón destinada a la contratación del personal investigador predoctoral (Convocatoria 2021-2025) en la Universidad de Zaragoza, además de las Ayudas a la Investigación y Transferencia de la Investigación IPH, 2022 para realizar una estancia en el École d'Histoire de l'Art et d'Archéologies de la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Esta publicación proyecto de I+D+I *Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad*, ref. PID2021-122286NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ «FEDER Una manera de hacer Europa». Dirección de correo electrónico: gpreciado@unizar.es. ORCID: 0000-0001-7743-1691.

¹ La investigación en danza requiere de un amplio abanico de fuentes, como indica MURGA CASTRO, I., «Artistas y metodologías en danza: una aproximación al estudio de la escenografía española de entreguerras», *Anales de Historia del Arte*, núm. extra, 2, 2010, pp. 223-238.

mente a un buen número de artistas y literatos, especialmente franceses, como Alexandre de Laborde, Victor Hugo o Gustave Doré,² lo que daría lugar a un período de gran intensidad en el diálogo cultural entre Aragón y Francia.³ Tenemos constancia de los álbumes litográficos con tipos y paisajes aragoneses *Montagnards des Pyrénées françaises et espagnoles* (1829) de Paul Gavarni, *Nouvelle suite de costumes des Pyrénées* (1841) de François Fortuné Ferogio o *Les Eaux de Pyrénées* (1852) de Henry de Monteaut,⁴ así como otras estampas más tardías como la conocida xilografía *La Jota* (1874) de Doré —incluida en el libro de viajes *Voyage en Espagne* de Charles Davillier—. Pero todavía queda por conocer la imagen que proyectó Alexander Lacauchie a través de las litografías del ballet *Paquita*, recopiladas en *Galerie dramatique: costumes des théâtres de Paris*.⁵

Esta obra en diez volúmenes incluye casi mil litografías de Lacauchie, Victor Dollet, Louis Lassalle y Edmont Morin del vestuario correspondiente a los espectáculos de teatro, ópera y ballet presentados en París entre 1844 y 1871. Podemos apreciar el interés que despertaba España, como reflejan las más de setenta y cinco litografías relacionadas con este imaginario en las piezas *Contes de la reine de Navarre*, *Il Barbiere de Siviglia*, *La Fille de marbre*, *La Manola*, *Le Muletier de Tolède*, *Le Toréador*, *Les Amants de Murcie*, *L'Andaluza*, *L'Étoile de Séville* o *Une Nuit à Seville*. Aunque dominan los estereotipos andaluces, también observamos otros títulos relacionados con «lo aragonés» como *Le Barbier du roi d'Aragon*, *Il Trovatore*, así como *Paquita*, cuyas nueve litografías la convierten en una de las obras más retratadas en *Galerie dramatique*.

Esta investigación analiza el caso de estudio de *Paquita*, un ballet romántico inspirado por los Sitios de Zaragoza. Este elemento, fundamental en la construc-

2 Para más información, véase AYMES, J. A., *Aragón y los románticos franceses (1830-1860)*, Zaragoza, Guara, 1986.

3 BERNUÉS SANZ, J. A., *Resplandores en lo fronterizo: El Alto Aragón como tema en el arte francés a lo largo de un siglo (1820-1920)*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2013. Esta percepción será fundamental en la imagen construida de Aragón durante las primeras décadas del siglo XX [CASTÁN CHOCARRO, A., *Señas de identidad. Pintura y regionalismo en Aragón (1898-1939)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2016].

4 Igualmente, sabemos de las vistas de Zaragoza y sus alrededores del británico Edward Hawke Locker [CABRA LAREDO, M^a D., «Aragón», en Cabra Laredo, M^a D. (comis.), *Una puerta abierta al mundo. España en la litografía romántica*, (Catálogo de la exposición), Madrid, Museo Romántico, 1994, pp. 88-89].

5 LACAUCHIE, A.; DOLLET, V.; LASSALLE, L. y MORIN, E., *Galerie dramatique: costumes des théâtres de Paris*, París, Maison Martinet-Hautecœur frères, 10 vols., 1844-1871.

ción de la imagen artística de Aragón,⁶ también tiene un importante papel en la danza. Tras las guerras napoleónicas, la jota aragonesa estuvo muy presente en las abundantes danzas de temática española que se interpretaron en la capital francesa en las décadas de 1830 y 1840,⁷ lo que hizo que Théophile Gautier comparase las similitudes que existían entre el baile aragonés y las danzas orientales,⁸ reflejando el exotismo de la jota en el extranjero. En 1843, Dolores Serral y Mariano Campurbi bailaron en París *La rondalla de Zaragoza*, una pieza que incluía la conocida estrofa «la Virgen del Pilar dice que no quiere ser francesa, que quiere ser capitana de las tropas aragonesas»,⁹ mientras que Fanny Elssler estaba triunfando en Londres con su interpretación del solo *Saragossa*.¹⁰ Es preciso destacar cómo la extravagante bailarina Lola Montes también incluyó en su repertorio una danza con este mismo nombre,¹¹ en tanto que Marius Petipa había coreografiado en Nantes *La zaragozana* (1841).¹² Todo este imaginario cristalizaría con el estreno de *Paquita*.¹³

6 GARCÍA GUATAS, M., «La imagen costumbrista de Aragón», en Mainer, J. C. y Enguita Utrilla, J. M. (coords.), *Localismo, costumbrismo y literatura popular en Aragón*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1999, pp. 115-151, espec. p. 115. También contribuyeron otras temáticas como el lugar y carácter aragonés, el Aragón pintoresco, los hechos sucedidos en esta región, la gloria de los reyes de Aragón, además de la libertad de sus ciudadanos [REYERO, C., «La contribución de Aragón al desarrollo de la pintura de historia», en Lorente Lorente, J. P. (ed.), *El arte de soñar el pasado. Pinturas de Historia en las colecciones zaragozanas*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1996, pp. 309-314]. Además, cabe mencionar las exposiciones que se llevaron a cabo con motivo del segundo centenario de los Sitios [LORENTE LORENTE, J. P., (coord.), *Zaragoza vista por los artistas: 1808-2008*, (Catálogo de exposición), Zaragoza, Fundación Zaragoza 2008, 2009; RINCÓN GARCÍA, W. (dir.), *Los Sitios de Zaragoza*, (Catálogo de exposición), Zaragoza, Fundación Zaragoza 2008, 2009].

7 Además de *Paquita* (1846), el exotismo hispano inspiró los ballets *L'Orgie* (1831), *La Révolte au sérial* (1833) y *Le Diable Boiteaux* (1836) [GUEST, I., *The Romantic Ballet in Paris*, Londres, Dance Books, 1980, p. 9].

8 GAUTIER, T., «Les devadasis, connues aussie comme les bayadères», *La Presse*, (Paris, 20-VIII-1838), p. 2.

9 GUEST, I., «Théophile Gautier on Spanish Dancing», *Dance Chronicle*, 10, 1987, pp. 1-104, espec. p. 42.

10 Para más información, véase PRECIADO-AZANZA, G., «Recuperar *Saragossa*: el olvidado solo de Fanny Elssler: una mirada a través de la prensa londinense (1843-1844)», en Giménez-Morte, C., Martínez Costa, M., Soprano Manzo, V., Álvarez Puente, I. y Preciado-Azanza, G. (eds.), *La Investigación en Danza. Zaragoza 2022*, Valencia, Mahali, 2022, pp. 47-52.

11 JESCHKE, C., «Lola Montez and Spanish Dance in the 19th Century», en Manning, S. y Ruprecht, L. (eds.), *New German Dance Studies*, Champaign, University of Illinois Press, 2012, pp. 31-44, espec. p. 35.

12 HORMIGÓN VICENTE, L., *El ballet romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850). Actividad y recepción*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Víctor Sánchez Sánchez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2017, p. 265.

13 El profesor de la Universidad de Zaragoza Enrique Gastón dedicó muchos años a investigar esta obra. Aunque finalmente no llegó a publicar sus resultados, sí que los difundió en los medios

Este estudio aspira a comprender cual es el papel de este ballet en la difusión de los estereotipos de «lo aragonés», fundamentales en la construcción de la imagen de España en la danza. En concreto, se pretende analizar las nueve litografías de Alexandre Lacauchie, recogidas en *Galerie dramatique: costumes des théâtres de Paris*, para conocer las influencias que presentaba el vestuario de *Paquita* y determinar la imagen que se tenía de Aragón a partir de los parámetros de la indumentaria aragonesa estudiados por Maneros.¹⁴ Para ello, esta investigación se sustenta, además, en la consulta del programa de mano, el libreto, así como las críticas y reseñas de la prensa conservadas en la Biblioteca Nacional de Francia.

Paquita (1846), un ballet romántico inspirado por los Sitios de Zaragoza

Paquita se estrenó en París el 1 de abril de 1846 en la Salle Le Peletier —la sede de la Ópera de París en ese momento— con coreografía de Jo-seph Mazilier, música de Édouard Deldevez, libreto de Paul Foucher y el propio Mazillier, figurinismo de Paul Lormier y Henri d'Orschwiller, mientras que la escenografía estuvo a cargo de Eugène Philastre y Charles Antoine Cambon (primer acto), además de Jules Diéterle, Charles Séchan y Édouard Desplechin (segundo acto). Los intérpretes principales fueron Carlotta Grisi en el papel de la gitana Paquita, Lucien Petipa como el oficial francés Lucien d'Hervilly, Élie en el rol de Íñigo, el líder de los gitanos, además de Coralli que interpretó a Don López de Mendoza, el gobernador español de la provincia de Zaragoza.¹⁵

Este ballet se estructura en torno a dos actos —aunque en versiones posteriores se interpretará en tres—. El primer acto está ambientado en la «pintoresca escena», en palabras de Gautier,¹⁶ del valle de los toros a las afueras de la Zaragoza ocupada por las tropas napoleónicas. El oficial Lucien d'Hervilly se encuentra en

de comunicación. «Londres rescata un ballet aragonés», *El Periódico de Aragón*, (Zaragoza, 19-II-1993), p. 39.

¹⁴ MANEROS LÓPEZ, F., *Estampas de indumentaria aragonesa de los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 2001.

¹⁵ Bibliothèque nationale de France [B.N.F.], *Paquita, ballet en 2 actes, 1846, ff. 6-7 v-312 v*, (París, 1-IV-1846). Aunque el programa de mano tan solo indica Coralli, es muy probable que se trate del coreógrafo y bailarín Jean Coralli, conocido por ser el creador de *Giselle* junto a Jules Perrot.

¹⁶ GAUTIER, T., «Théâtres. Académie royale de Musique et de Danse», *La Presse*, (París, 6-IV-1846), p. 1.

la capital aragonesa para inaugurar un monumento en honor a su tío, vilmente asesinado años atrás por unos bandidos. Para dicho evento, un grupo de gitanos ofrece un espectáculo que incluye el conocido *pas de manteux*. Lucien se enamora de una de sus bailarinas llamada Paquita, encolerizando con ello a Íñigo, que comienza una pelea en donde la joven perderá su apreciado medallón. El gobernador Don López aprovecha los celos de Íñigo para tramar una conspiración y asesinar a Lucien. El segundo acto se desarrolla en dos escenas. En la primera, ambientada en una taberna subterránea habitada por gitanos, los encargados de acabar con la vida de Lucien matan por error a Íñigo, tras una rápida argucia de Paquita, que a su vez recupera su medallón. Mientras que la segunda transcurre en el palacio del general d'Herville —el padre de Lucien— en Zaragoza. Se desenmascara a Don López y se revela que Paquita es de alta alcurnia, siendo la hija desaparecida del asesinado Charles d'Herville, por lo que ambos pueden casarse.¹⁷

Paquita se representó en cuarenta ocasiones entre 1846 y 1851.¹⁸ Es preciso destacar cómo esta producción se denominó inicialmente *Empire*, como indicaba Gautier en *La Presse*.¹⁹ Este dato cobra especial importancia si tenemos en cuenta el contexto en el que se estrenó este ballet —apenas dos años antes de que Charles Louis Napoléon Bonaparte fuera investido presidente de la Segunda República francesa, para que después siguiera el camino de su tío Napoleón e instaurase el Segundo Imperio francés en 1852—. Al ensalzar la victoria patriótica francesa, *Paquita* pudo haber jugado un papel importante en el uso del imaginario de los Sitios como arma política, dejando de lado el heroísmo de los zaragozanos. Tampoco debemos olvidar que Paquita sucumbe a los encantos de Lucien, de modo que los franceses no solo tenían que triunfar a nivel militar, sino también a nivel moral. En cualquier caso, Guest denota el escaso riesgo del argumento de este ballet «que tenía mucho sabor a melodrama popular»,²⁰ mientras que la crítica estaba dividida en torno a si la escenografía era o no adecuada. En *Le Constitutionnel*, Fiorentino reprochaba la falta de estética de «esos uniformes pesados [...] que todavía están vestidos de tantos grandes y nobles recuerdos»,²¹ mientras que el *Journal des Débats Politiques et Littéraires* recalca cómo, en palabras de Janin, «este Imperio en seda, raso y terciopelo, y el brillo de cascós y corazas, no es tan

17 B.N.F., *Paquita*, ballet en 2 actos, 1846, f. 10- v-312 v, (París, 1-IV-1846).

18 GUEST, I., *The Romantic Ballet...*, op. cit., p. 268. Este éxito se reflejó en una parodia en formato ballet-vaudeville que se llevó a cabo ese mismo año en el Théâtre Beaumarchais.

19 GAUTIER, T., «Théâtres...», op. cit., p. 1.

20 GUEST, I., *The Romantic Ballet...*, op. cit., p. 252.

21 FIORENTINO, P. A., «Théâtres Lyriques», *Le Constitutionnel*, (París, 7-IV-1846), p. 1.

ridículo como algunos lo pintan».²² No cabe duda que la férrea resistencia contra la todopoderosa *Grand Armée*, que había sobrecogido al resto de Europa, también dejó mella en el imaginario colectivo francés, como ya reflejaba el Arco del Triunfo de París desde 1836.

Alexandre Lacauchie, un litógrafo francés (casi) olvidado

Alexandre Lacauchie (1814-1886) fue un grabador, diseñador y pintor francés que trabajó principalmente en París entre 1833 y 1846. Se casó con Rosalie-Pamela Poisson y sus padres regentaban el popular *Café Flamand*, situado cerca de la Porte Saint-Martin en el décimo distrito de la capital francesa.²³ Aunque la historiografía no haya prestado especial atención a su figura, tenemos constancia que participó en los Salones de París de 1833 a 1835.²⁴ Además, su retrato del príncipe Joseph Poniatowski forma parte de la colección permanente del Museo Nacional de Varsovia.

Henri Béraldi recapituló un buen número de sus litografías en *Les Graveurs du XIXe siècle*,²⁵ en donde se aprecian temáticas muy diversas en los álbumes *Galerie de la Presse*, *Les Nations*, *album de costumes de tous les pays* y *Galeries de costumes*. Se interesó especialmente por las artes escénicas, palpable en las series *Bals masqués de Paris* o *Galerie des Artistes dramatiques de Paris*. En esta última, realizó ochenta retratos de gran parte de los protagonistas de la escena parisina entre 1841 y 1842. Incluyó nombres tan conocidos como el coreógrafo y bailarín Jules Perrot, las bailarinas Fanny Elssler, Carlotta Grisi y Marie Taglioni, los actores Pierre-Frédéric Achard y Eugène Provost o las actrices Virginie Déjazet y Marguerite Georges.²⁶

Pero, sobre todo, es preciso resaltar las seiscientas sesenta y tres litografías que realizó para la *Galerie dramatique: costumes des théâtres de Paris*, que representan

22 JANIN, J., «La semaine dramatique», *Journal des Débats Politiques et Littéraires*, (París, 6-IV-1846), p. 1.

23 ILUMBERT, P. A., «Établissements de Paris», *Le Tintamarre*, (París, 31-I-1858), p. 6.

24 En 1833 presentó el lienzo *Vue de la vallée de Villers-Saint-Paul (Oise)* y varios dibujos, en 1834 expuso un retrato masculino a pastel, mientras que en 1835 mostró la pintura *Etude d'après nature, prise à Oinville, près Mantes* y el dibujo de un retrato femenino.

25 BERALDI, L., *Les Graveurs du XIXe siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, vol. 8, París, Librairie L. Conquet, 1889, p. 288. Beraldi fue, además de bibliófilo y editor, un apasionado de los paisajes del Pirineo, llegando a visitar en varias ocasiones las montañas de la provincia de Huesca, como atestiguan las fotografías de la época.

26 *Ibidem*.

dos terceras partes del total. Entre los títulos más representados, destacan *L'étoile du nord*, *Le prophète* y *Les mousquetaires* con once, *Les mousquetaires de la reine* con diez, mientras que *Jérusalem*, *Robert Bruce* y *Le val d'Andorre* cuentan con nueve. También encontramos los ballets *La Fille de marbre*, *L'enfant prodigue*, *Pâquerette*, *Le corsaire*, *Stella ou Les Contrebandiers* y *Le lutin de la vallée*, así como las obras de temática hispana *Giralda*, *L'étoile de Séville*, *Le muletier de Tolède*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Il Trovatore* —la ópera de Verdi ambientada en el Palacio de la Aljafería— y *Paquita*, cuyas nueve litografías la convierten en el ballet y el título de «lo español» más representado en *Galerie dramatique*.²⁷

La imagen de Aragón en el ballet *Paquita* (1846). Las litografías recopiladas en *Galerie dramatique: costumes des théâtres de Paris*

Lacauchie retrató un amplio abanico de personajes de este ballet. Podemos apreciar el vestuario del primer y segundo acto de Paquita (litografías 261 y 262), el uniforme del oficial napoleónico Lucien d'Herville (litografía 262), además de los trajes de Íñigo y Doña Serafina (litografías 264 y 265, respectivamente). También observamos la vestimenta de varias intérpretes femeninas pertenecientes al *pas de manteaux*, las *villageoises espagnoles* y otros roles del cuerpo de baile (litografías 266 a 268).²⁸ Todas estas litografías nos permiten aproximarnos a «los espléndidos uniformes del imperio, los trajes franceses de las damas de la corte [y] los trajes pioneros y nacionales de las damas españolas», que indicaba Gautier.²⁹

En primer lugar, la litografía 262 nos muestra a Carlotta Grisi con el atuendo del primer acto de Paquita, realizando un *tendue en avant* con la pierna izquierda. Su brazo derecho en quinta posición, acompañado de castañuela, recuerda a la conocida imagen de Elssler interpretando la *Cachucha*.³⁰ Mientras que el izquierdo se encuentra sobre la cintura, emulando la característica posición que adoptan las joteras aragonesas cuando se disponen a cantar. El corpiño de color granate decorado con abundantes ribetes dorados, que continúan en el trenzado de la parte superior del tutú romántico con reminiscencias de la redecilla goyesca, no corresponde con la

27 Lacauchie realizó alrededor de veinticinco litografías relacionadas con este imaginario, lo que supone una tercera parte del total.

28 El número 267 incluye dos litografías.

29 GAUTIER, T., «Théâtres...», *op. cit.*, p. 1.

30 Reproducida en GUEST, I., *The Romantic Ballet...*, *op. cit.*, p. 156.

clase social de este personaje. Además, tampoco parece que se trate de una mujer española, y mucho menos zaragozana, sino más bien centroeuropea. De hecho, su vestimenta presenta ciertas similitudes con la que llevaba la propia Grisi en 1844 para interpretar a la romaní Esmeralda,³¹ por lo que el figurinismo de Copère podría haber inspirado la confección de este «deslumbrante» traje, en palabras de Fiorentino.³²

Por otra parte, la litografía 261 presenta el vestuario del segundo acto de Grisi junto a Lucien Petipa y su elegante uniforme húsar [fig. 1],³³ lo que nos recuerda la época imperial en la que está ambientado este ballet —especialmente la fastuosa escena del baile, en donde brillaron «los más bellos uniformes del ejército»—.³⁴ Podemos apreciar los elementos que componen este traje de oficial napoleónico, de acuerdo a los parámetros de Chartrand.³⁵ Lacauchie ha incluido botines rojizos, pantalones en azul lapislázuli con formas decorativas doradas en la banda y las caderas, un dolmán del mismo color con diferentes encajes, guantes blancos, así como la característica pelliza húsar en tonos blanquecinos y piel negra. Mientras que Grisi, muy aplaudida por la crítica por sus alardes coreográficos,³⁶ porta un traje similar al de Elssler en *Saragossa* por la forma acampanada del tutú,³⁷ que parece inspirada en la saya de la indumentaria de la mujer aragonesa.

Pero, sobre todo, cabría destacar la litografía 264 que retrata a Élie, «admirablemente maquillado y vestido» según Gautier,³⁸ en su rol de Íñigo [fig. 2]. Si bien es cierto que el libreto indica que se trata de un gitano, su traje también se asemeja al de un bandolero, enfatizando así la visión exótica y romántica que se tenía de España y Aragón, asociada a una amalgama de personajes populares y pintorescos. Lacauchie parece haberse inspirado en esta figura que poblaban los senderos montañosos del Pirineo al incluir calzones, polainas, un pañuelo rojizo, a modo de cachirulo, debajo de un sombrero de copa alta troncocónica —fre-

31 Reproducido en GUEST, I., *The Romantic Ballet in London*, Londres, Pitman, p. 72.

32 FIORENTINO, P. A., «Théâtres...», *op. cit.*, p. 1.

33 Lacauchie también plasma otro traje húsar en la litografía 684, perteneciente a *L'étoile du nord*.

34 JANIN, J., «La semaine dramatique...», *op. cit.*, p. 1.

35 CHARTRAND, R. (ed.), *Napoleonic Wars. Napoleon's Army*, Londres, Brassey, 1996, pp. 83-94.

36 GAUTIER, T., «Théâtres...» *op. cit.*, p. 1.

37 New York Public Library [N.Y.P. L.], *Opera sketches. No. 1 Fanny Elssler [sic]. La Saragoza*. Sign. *MGZFB Els F Sar 1.

38 GAUTIER, T., «Théâtres...» *op. cit.*, p. 1.



Fig. 1. Alexandre Lacauchie. Paquita (Carlota Grisi) y Lucien d'Hervilly (Lucien Petipa) en *Paquita*. 1846. Biblioteca Nacional de Francia.

Fig. 2. Alexandre Lacauchie. Élie en el rol de Íñigo en *Paquita*. 1846. Biblioteca Nacional de Francia.

cuente entre los zaragozanos durante la época de los Sitios— al que ha añadido dos madroños del sombrero *de rodina* oscense,³⁹ una manta sobre el hombro izquierdo con diferentes bandas de color pardo, naranja, verde y blanco hueso a juego con la faja, así como dos trabucos que sobresalen del interior de la chaqueta. Mientras que sus prominentes patillas y el pendiente en forma de aro de su oreja izquierda le confieren un semblante hispano y fiero a la vez. Pero, además, si observamos sus notables similitudes con las litografías *Un Contrebandier espagnol*

³⁹ El hecho de llevar un sombrero encima de un pañuelo es propio de la indumentaria aragonesa.

nol (1834) de Gavarni,⁴⁰ pero sobre todo con *Contrebandiers Aragonais* (1855) de Dartiguenave,⁴¹ podríamos deducir que, en realidad, Lacauchie plasmó un contrabandista aragonés, un personaje presente con cierta frecuencia en el arte francés del siglo XIX.⁴²

A continuación, la litografía 265 refleja el vestuario de Zélie Pierson en el papel de Doña Serafina, la hija del gobernador Don López y prometida de Lucien d'Herville. Lo primero que llama la atención es su atuendo completamente negro, en donde apenas destacan un par de adornos florales en la parte superior del corpiño y en su peinado. Si nos fijamos en el tul que le cubre sus delicados brazos, tiene reminiscencias con la mantilla que portan las manolas. El dominio del negro —asociado frecuentemente al luto—, la mantilla y el abanico parecen hacer referencia al catolicismo exacerbado, tan recurrido en la imagen de España en el extranjero.⁴³ Sin embargo, Lacauchie no ha incluido una peineta, de modo que no podemos afirmar con certeza que se haya inspirado en este personaje tan característico de «lo español». Aunque también podría tratarse de una maja, si observamos las similitudes que presenta con el *Retrato de la duquesa de Alba de negro* (1797) de Goya.

La litografía 267 presenta dos versiones diferentes, a lápiz [fig. 3a] y coloreada [fig. 3b], del traje de Caroline Lassia para el *pas de manteaux*, una de las escenas más conocidas del primer acto de *Paquita*, en donde abundaba el color local y las danzas estaban llenas de carácter.⁴⁴ Este *divertissement* estaba interpretado por bailarinas *en travestie* con el traje de torera,⁴⁵ lo que nos recuerda la presencia femenina en la tauromaquia como ya reflejó Goya en su grabado *Valor varonil de la célebre*

40 Reproducida en BERNUÉS SANZ, J. A., *Resplandores en lo fronterizo...*, op. cit., p. 144.

41 Reproducida en MANEROS LÓPEZ, F., *Estampas...*, op. cit., p. 201.

42 Además de Gavarni y Dartiguenave, Alphonse Leleux retrató igualmente este personaje en 1846, Jules Fasquet lo haría en 1870 —mostrando ambos similitudes con la litografía de Lacauchie—, mientras que William Turner Dannat representó al contrabandista aragonés con la apariencia de un baturro, ganando una medalla en el Salón de 1883 [BOONE, M. E. y LORENTE LORENTE, J. P., «Baturros imaginarios. La visión de Aragón en la pintura decimonónica extranjera», *Pasarela. Artes Plásticas*, 10, 1999, pp. 47-56, espec. p. 50].

43 No debemos olvidar que «la España inquisitorial, cruel y despótica, tipificada por la Leyenda Negra, que estigmatizó con tanto éxito la percepción de la monarquía católica» estuvo muy presente en el imaginario colectivo de los europeos [LUCENA GIRALDO, M., «Los estereotipos sobre la imagen de España», *Norba. Revista de Historia*, 19, 2006, pp. 219-229, espec. p. 221].

44 GUEST, I., *The Romantic Ballet...*, op. cit., p. 253.

45 Aunque resulte sorprendente, se convirtió en algo habitual. De hecho, en *Paquita* también encontramos mujeres vestidas de húsares. *Ibidem*, p. 21.



Fig. 3. Alexandre Lacauchie. Caroline Lassia interpretando el *pas de manteaux* en *Paquita*. En la parte izquierda (a), versión a lápiz; En la parte derecha (b), versión coloreada. 1846. Biblioteca Nacional de Francia.

Pajuelera en la de Zaragoza (1815).⁴⁶ Podemos apreciar como Lacauchie parte del traje habitual de torero de la primera mitad del siglo XIX, según las criterios de Comba,⁴⁷ al incluir taleguilla, fajín y chaquetilla, pero en vez de montera, porta un sombrero de rodina con un madroño de estilo goyesco. Esta litografía enfatiza el movimiento del capote rojo bermellón al plasmar a Lassia con los brazos alzados, realizando un *tendue devant en plié* con la pierna izquierda. Aunque Lacauchie no escatima en detalles, como se aprecia en los machos, su preferencia hacia tonos manidos y estereotipados resta autenticidad a este traje de luces.

46 Número veintidós de la serie *Tauromaquia*. Reproducido en FATÁS, G. y CENTELLAS, R. (co-dir.), *Goya ¡Qué valor! Caprichos. Desastres. Tauromaquia. Disparates* (Catálogo de la exposición), Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1996, p. 218.

47 COMBA, M., *Trajes regionales españoles*, Madrid, Velázquez, 1977, p. 385.

Por otro lado, la litografía 268 [fig. 4a] retrata a Caroline Dimier, la intérprete solista del *Corps de Danse*, de acuerdo a la visión exótica que se tenía de la mujer española asociada a estereotipos andaluces. En este aspecto, es inevitable la comparación, una vez más, con la imagen de Elssler bailando la *Cachucha*. Existen similitudes tanto en los volantes negruzcos, las castañuelas, así como en la forma acampanada del tutú romántico. Lacauchie también ha plasmado una posición muy similar, ejecutando un *tendue devant* con la pierna izquierda y los brazos en tercera con una ligera diferencia del *épauletement* por parte de Dimier. Sin embargo, los tonos son muy diferentes. Destacan el dorado amarillento de la falda y el juego cromático en blanco y rojo del corpiño y las mangas. Además, este traje presenta una importante influencia goyesca al incluir la característica redecilla con trenzado y madroños en los hombros, mientras que su cabellera negra está cubierta en parte por un sombrero de *rodina*.

Esta influencia de «lo andaluz» se acentúa todavía más en la litografía 266 [fig. 4b], protagonizada por otra bailarina de danza española con reminiscencias de Elssler. En esta ocasión, Lacauchie no solo ha plasmado una posición prácticamente idéntica, sino que también ha emulado su vestuario, en donde domina el color rosa salmón del corpiño y el tutú, decorado con unos volantes semitransparentes. Además, también ha incluido sus castañuelas, un claro elemento hispano. La elegancia y majestuosidad de este traje podría indicar que se trata de las *dames de la cour* o las *corps de dames dansant*, ambas integrantes de la escena del baile en el palacio del general d'Hervilly.⁴⁸

Finalmente, la litografía 264 [fig. 4c] nos muestra a una de las *villageoises espagnoles* del primer acto, que parece inspirada en la indumentaria de la campesina aragonesa. Lacauchie ha plasmado la forma acampanada de la saya, acompañada del característico delantal de color blanco sobre una base en dorado amarillento y dobladillo rojo a juego con el jubón. Esta bailarina también porta un calzado que se asemeja a las alpargatas de baturra al incluir dos abarqueras, que se entrelazan en el empeine para atarse por encima del tobillo. Mientras que su tocado, a modo de sombrero, recuerda a la redecilla goyesca de Dimier. Por último, es preciso mencionar como muchos de estos elementos también están presentes en la litografía 668, donde Lacauchie retrata a la cantante Larcena como si fuese una baturra imaginada en el papel de Manuelita en la ópera *Pepito* (1853).

48 B.N.F., Paquita, ballet en 2 actes, 1846, f. 7- v-312 v, (París, 1-IV-1846).



Fig. 4. Alexandre Lacauchie. En la parte izquierda (a), Caroline Dimer en el *Corps de Danse*; en la parte central (b), una bailarina española de aspecto andaluz; en la parte derecha (c), una de las *villageoises espagnoles* con influencia aragonesa en *Paquita*. 1846. Biblioteca Nacional de Francia.

Conclusiones

El estudio de las nueve litografías del ballet *Paquita* recopiladas en *Galerie dramatique: costumes des théâtres de Paris* ha permitido llevar a cabo una primera aproximación para determinar cual era la imagen que se tenía de España y Aragón en su estreno absoluto. Si bien es cierto que Lacauchie ha incluido numerosos elementos de la indumentaria aragonesa masculina (sombrero, faja o calzón) y femenina (saya, delantal o jubón), su percepción también está asociada a la influencia de la vestimenta goyesca, los estereotipos andaluces, los tonos manidos de «lo español», así como la fascinación hacia personajes populares pintorescos. Se ha inspirado en toreros, manolas y, sobre todo, en bandoleros encarnados en la figura del contrabandista aragonés.

Los personajes femeninos dominan con claridad al protagonizar siete de estas litografías. Esta fascinación hacia la bailarina de danza española estaba muy ligada a la imagen que se tenía de la mujer española. Por un lado, Lacauchie parece asociar a la mujer de la alta sociedad con la religiosidad exacerbada, lo que podría revelar una profunda crítica social hacia sus dirigentes que parecían más preocupados por sus inquietudes espirituales que por el bienestar de sus ciudadanos. En cambio, los trajes coloristas de las mujeres de las clases populares ponen de manifiesto la visión exótica y romántica que imperaba en París. Las elegantes bailarinas

andaluzas presentan una notable influencia de la *Cachucha* de Elssler, mientras que la campesina aragonesa tiene un aspecto más rural.

En definitiva, el estreno de *Paquita* en 1846 supuso un punto de inflexión en la construcción de la imagen de Aragón en el ballet. Desde la danza, esta mirada del otro contribuyó a la difusión de la Zaragoza mitificada, tan frecuente en el arte del siglo XIX a raíz del impacto de los Sitios, y que, se expandiría a numerosos escenarios europeos por medio de las posteriores puestas en escena. Sería interesante comparar en futuras investigaciones las litografías de Lacauchie con los figurines diseñados por Lormier y d'Orschwiller para conocer la procedencia de sus estereotipos y determinar la contribución de Aragón en la construcción del imaginario de «lo español» en el ballet romántico.