

**ANSÓ IMAGINADO  
EN LA ÓPERA *LA JOTA* (1911)**

por

Gonzalo Preciado-Azanza

SEPARATA DE

**TEMAS DE ANTROPOLOGÍA ARAGONESA**

**NÚM. 28**

2022

GONZALO PRECIADO-AZANZA<sup>1</sup>  
Universidad de Zaragoza

**RESUMEN:** La influencia de Aragón y su danza, la jota, fue tal que, en 1911, se estrenó en París una ópera, *La jota*, inspirada por este baile. Este artículo analiza la imagen que proyectaron sus números coreográficos en relación con el figurinismo y la escenografía. Se han examinado fuentes primarias visuales, sustentadas por la prensa francesa. Esta ópera, ambientada en Ansó durante la primera de las guerras carlistas, recurrió a la estética de la *España Negra*. William Laparra retrató la pintoresca indumentaria ansotana, tras haber viajado extensamente por la región junto a su hermano Raoul y Alexandre Baily, que plasmó este enclave pirenaico con gran realismo. Las jotas coreografiadas por Marie-Thérèse Gamalery supusieron el clímax de esta ópera, contribuyendo, además, a la construcción de una cultura cosmopolita.

**PALABRAS CLAVE:** Historia del Arte, Ansó, *España negra*, Identidad, Jota, Ópera, Transculturalidad.

**Title:** *Imagined Ansó in the opera La jota (1911)*

**ABSTRACT:** Aragon was so influential that its dance, the jota, inspired the opera *La jota* (1911), premiered in Paris. This article analyzes the image projected by the choreographic sections in relation to the costume and set designs. Primary visual sources supported by the French press were examined. This opera, set in Ansó during the first Carlist Wars, drew on *España negra* aesthetics. William Laparra portrayed the picturesque Ansotan costumes, having travelled extensively the region with his brother Raoul and Alexandre Baily, who depicted this Aragonese village located in the Pyrenees with great realism. The jota choreographed by Marie-Thérèse Gamalery stood as this opera climax, thus contributing to a cosmopolitan culture.

**KEYWORDS:** Art History, Ansó, Cross-culturalism, *España negra*, Identity, Jota, Opera.

<sup>1</sup> Correo electrónico: gpreciado@unizar.es. ORCID: 0000-0001-7743-1691.

## INTRODUCCIÓN

Si se dirige más hacia el oeste, pasando por una serie de profundos desfiladeros que hacen aún más misteriosa la aproximación, encontrará Ansó, un pueblo con un carácter único, en un valle escondido. La varita de un hada debió de adormecerlo durante siglos. Acaban de despertar las campesinas del Aragón de antaño. Ataviadas con largos vestidos verdes, el pelo en diadema, el cuello saliendo de un collar renacentista, caminan con la dignidad perdida de las ancianas. Cuando suena el timbre grave y agrietado de una campana, la visión desaparece inmediatamente, o mejor dicho, el manto que ha caído sobre los rostros de las mujeres las convierte en siluetas anónimas y verdes que se deslizan hacia la iglesia, cuya voz sepulcral las llama de nuevo al olvido (Laparra, 1920: 2371).

(2) Anteriormente, ya había visitado España. En 1897, junto a su hermano William, estuvieron en Madrid, Sevilla y Granada. Entre octubre de 1900 y abril de 1902, Raoul estuvo viviendo y trabajando en Burgos.

Así describía el compositor francés Raoul Laparra los misteriosos paisajes y las mujeres ansotanas, que también habían cautivado a artistas y literatos como Joaquín Sorolla o Benito Pérez Galdós. Laparra hacía hincapié en la *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* en las dos zonas en las que, a su juicio, se dividía Aragón. Opinaba que existía una zona plana y otra montañosa. Su fascinación hacia los Pirineos se remonta al verano de 1908<sup>2</sup>, en donde visitó Graus, muy probablemente en compañía de su admirado Ignacio Zuloaga (Bernués Sanz, 2013: 737). Tras asistir a una fiesta popular, tuvo la idea de componer una ópera en torno a la jota. Con ello, pretendía formar una trilogía, junto a *La habanera* y el proyecto inacabado de *La malagueña*, que plasmase su particular visión de España, tan alejada de los tópicos de “lo andaluz” imperantes en la capi-

tal francesa<sup>3</sup>. Sabemos que, en otoño de ese mismo año, Laparra comenzó a escribir el libreto en la localidad vascofrancesa de Ciboure (Morel Borotra, 2003: 94). Tras este viaje inicial, le seguirían otros dos más tanto en Aragón como en Navarra. De este modo, Laparra se unió a la extensa nómina de artistas y literatos franceses que habían visitado y, posteriormente, reflejado Aragón en sus obras desde el Romanticismo (Aymès, 1986)<sup>4</sup>. En septiembre de 1909, siguiendo los consejos de su hermano William y de Zuloaga, pudo conocer Ansó. Quedó tan maravillado ante los empedrados de sus construcciones medievales y el pintoresquismo de sus trajes y costumbres ancestrales, “un microcosmos de su idea de España” (Llano, 2013: 129), que decidió ambientar aquí su ópera. Pero, ¿cuál es la imagen de Ansó que proyectó *La jota*?

(3) A lo largo del siglo XIX, París se convirtió en un enclave fundamental para la formación de los músicos españoles (Carreras, 2018: 56-59).

(4) Alexander Laborde, Victor Hugo y Gustave Doré, entre otros.

(5) Originario del pueblo navarro de Isaba, situado en el valle del Roncal, límitrofe con Ansó. Llano (2013: 110-113) señala las similitudes que existen entre *La jota* y *La Navarraise* (1894) de Jules Massenet, ambientada en la tercera de las guerras carlistas. En esta ocasión, la ópera de Massenet transcurre en un pueblo de los Pirineos cercano a Bilbao.

enamorado de la joven. Tras el estallido de la guerra, Juan es llamado a filas para unirse a las tropas carlistas, lo que supone la separación forzosa de la pareja. Aquí es donde entra en juego la danza. Los protagonistas bailan por última vez una jota, antes de que los carlistas invadan Ansó. Entonces Juan busca desesperadamente a Soledad, que, tras haber liderado heroicamente a sus vecinos en el interior de la iglesia, cae fusilada junto a su amado, mientras que el párroco termina crucificado (Laparra, 1911). Toda esta cruenta escena vino acompañada de numerosas exclamaciones en español<sup>6</sup>, que, si bien buscaban incrementar el dramatismo, hicieron que la crítica atacase con dureza este extranjerismo innecesario, como señalaba *Le Temps* el 23 de marzo de 1911.

Podría parecer anecdótico que la jota haya inspirado una ópera francesa, pero lo cierto es que no es así. Existen jotas en toda España, pero “la aragonesa es la capitana” como señalaba Raoul Laparra (Rincón García, 1990: 68). Este símbolo de la identidad

cultural aragonesa (Ortiz-Oses, 1992) estuvo muy presente en los escenarios internacionales de los siglos XIX y XX (Vela, 2022). Prácticamente todos los grandes bailarines y coreógrafos como Auguste Bounonville, Marius Petipa, Mijaíl Fokin, Léonide Massine o George Balanchine incluyeron alguna jota aragonesa en su repertorio (Preciado-Azanza, 2023a), que, gracias al auge del ferrocarril, se pudieron representar en los teatros de París, Londres, Madrid, Barcelona, Roma, Milán, Stuttgart, Budapest, Copenhague, Estocolmo, Riga, Moscú o San Petersburgo. De este modo, podríamos afirmar que la jota aragonesa contribuyó a la construcción de una cultura cosmopolita (Figes, 2020), cuya capital era París. No hay que olvidar que la capital francesa era el foco emisor de gran parte de los estereotipos hispanos, gestados, en su gran mayoría, durante el Romanticismo (Murga Castro, 2017) a partir de arquetipos no solo andaluces, sino también aragoneses. En este artículo, abordamos la hipótesis de que la influencia de Aragón y su dan-

(6) Laparra incluyó anotaciones para aclarar la pronunciación o el significado de todas estas palabras.

za por antonomasia, la jota, fue tal a principios del siglo XX, que llegó a inspirar una ópera. Nos valemos del concepto del “cuerpo como archivo” (Lepecki, 2010) y la memoria de los gestos bailados (Launay, 2020) para comprender como Gamalery plasmó la otredad de la danza aragonesa.

Existen estudios acerca de la imagen que proyectó la ópera *La jota* tanto a nivel visual como musical. Stéphan Etcharry (2016) aborda la estética de la España negra que plantearon Verhaeren y Regoyos en 1899, mientras que Juan Ignacio Bernués (2013) profundiza en este análisis y nos proporciona, además, un extenso recorrido de los tipos ansotanos de William Laparra. Por otra parte, Samuel Llano (2013) analiza el verismo con el que Raoul Laparra plasmó esta batalla imaginada de las guerras carlistas, entendiendo este conflicto como un reflejo de la sociedad francesa al representar sobre el escenario sus problemas en el Otro. De este modo, establece un paralelismo entre el impacto que tuvieron estas guerras en la construcción de la identidad española con la influencia del caso Dreyfus en la gestación de la identidad france-

sa. Sin embargo, todavía no se ha estudiado el papel de la danza. Este artículo analiza la imagen que proyectaron los números coreográficos de Gamalery en relación con el figurinismo y la escenografía. Esta perspectiva nos permite ahondar en la figura de la mujer coreógrafa, olvidada en la historiografía (Garañola, 2005).

La localización y el análisis de las fuentes primarias se ha llevado a cabo *in situ* en la Bibliothèque nationale de France (BNF). Se han examinado fotografías, figurines y bocetos escenográficos, cuyo estudio se ha realizado a partir de los parámetros de la indumentaria ansotana (Arco y Garay, 1924, 1930, 1943; Ortiz Echagüe, 1930; Biarrege, 1979; Beltrán Martínez, 1993; Maneros López, 1995, 2001; Latas Alegre, 2005) y la coreografía de la jota (Larrea, 1947; Galán Bergua, 1966; Zapater, 1988; Vittuci y Goya, 1993; Solsona, Melero y Rubio, 2008; Barreiro, 2014). Todo ello se ha sustentado en los datos proporcionados por la prensa francesa. Las críticas y entrevistas publicadas por *Le Journal*, *Figaro*, *Le Ménestrel*, *Paris-midi* y, sobre todo, *Comedia* nos han permitido conocer

la recepción que tuvo esta ópera en la sociedad francesa. Este artículo realiza, en primer lugar, una relectura de los diseños de Laparra y Baily, en base a las fuentes inéditas localizadas, estructurándose en torno al pintoresquismo y la España negra.

## 1. ANSÓ IMAGINADO. LA VISIÓN DE WILLIAM LAPARRA Y ALEXANDRE BAILY

En una hondonada de los grandes Pirineos, hay un pueblo donde el tiempo parece haberse detenido. Sus habitantes han conservado el espíritu y los gestos de épocas pasadas. Tienen un amor orgulloso por las tradiciones de su valle, y los años y los siglos resuenan en vano sobre el aspecto inmutable de la aldea. Los muertos más viejos reconocerían las mismas calles serpenteantes y las siluetas familiares de las mujeres, todavía vestidas con el bloque recto de sus basquiñas verdes y vestidas con esa gracia que las hace, al mismo tiempo campesinas, un poco reinas y un poco

A continuación, se abordan las jotas imaginadas de Gamalery. Estos números fueron coreografiados a partir de los movimientos de la danza aragonesa, un lenguaje cosmopolita que se extendió a lo largo del continente europeo.

hadas (Laparra en Llano, 2013: 126-127).

Los hermanos Laparra se sentían cautivados por el misterio que escondían todas estas basquiñas de color verde esmeralda. No es baladí que esta prenda haya suscitado el interés de otros muchos artistas franceses, como Henry d'Estienne, hasta situar a Ansó como una de las localidades aragonesas más pintorescas. Sin embargo, *La jota* proyectó una imagen bastante alejada de la España exótica y llena de color, que quizás estaban esperando Gabriel Fauré y Reynaldo Hahn, como reflejan sus críticas en *Le Figaro* y *Le*

(7) Fauré había sido uno de los maestros de Raoul Laparra.

*Journal*<sup>7</sup>. Esta ópera ahonda en la estética de la España Negra, una España dramática y trágica, que seguía la estela de Zuloaga (Berqués Sanz, 2013)<sup>8</sup>. París parecía no querer ver que, al otro lado de los Pirineos, también existía un país muy diferente al que relataban las crónicas de los viajeros románticos; un país, cuyos problemas identitarios no eran tan diferentes a los que podía experimentar cualquier imperio en declive, como había sufrido Francia por partida doble en el siglo XIX. Por tanto, preferían seguir teniendo en su imaginario a la "España de charanga y pandereta", que escribiera Antonio Machado (1912: 122) en *Campos de Castilla*. Así, por medio de la otredad, podrían seguir utilizando a la península para evadirse de sus problemas, sin ni siquiera plantearse cómo era, realmente, la vida de todos estos ciudadanos, euro-

peos, al fin y al cabo, por mucho que les pesase admitirlo.

### 1.1. ANSÓ, UN ENCLAVE PINTORESCO

En primer lugar, tenemos que focalizarnos en el trabajo de Baily. Este pintor y escenógrafo francés, pese a no ser muy conocido, trabajó en los grandes teatros de la capital francesa. Tras iniciarse en la Ópera de París con los diseños de *Frédégonde* (1895), continuó su labor en la Comédie-Française, el Théâtre du Châtelet, el Théâtre national de l'Odéon y, especialmente, en la Opéra-Comique. Aquí desempeñó su labor, ininterrumpidamente, desde 1903 hasta 1924 (Wild, 1993: 282)<sup>9</sup>, encargándose, entre otros, de la puesta en escena de *Carmen* en 1916. Toda esta dilatada trayectoria fue posible, en gran medida, a Marcel Jambon<sup>10</sup>. Un año antes de unirse a la Ópera, Bai-

(8) Zuloaga introduce los tonos sombríos de la España negra bajo la influencia de Goya, como indica Lorente Lorente (2010: 176).

(9) También cabe destacar sus viajes por China, India y Japón, que le llevaron a participar en la Exposición Universal de París en 1900 con el lienzo *Le Transibérien chinois*.

(10) Desconocemos si se trata del hijo de Charles-Antoine Cambon, autor de la escenografía del primer acto de *Paquita* (1846), un ballet inspirado por los Sitios de Zaragoza (Preciado-Azanza, 2023b).

lly se había integrado en el taller de este escenógrafo (Murat, 1988), convirtiéndose en su socio, su yerno y, finalmente, tras la muerte de Jambon en 1908, le sustituyó al frente del taller situado en el número 73 de la calle Secretan.

Tenemos constancia que Bailly realizó dos versiones diferentes, en acuarela, gouache y lápiz para el telón de fondo del primer acto. Ambas presentan la misma composición, aunque el grado de elaboración y la gama cromática difiere, por lo que podríamos deducir que se trata de bocetos correspondientes a etapas distintas de su proceso creativo<sup>11</sup>. Bailly retrató una vista parcial de Ansó, reproducida en el extenso reportaje que le dedicó *Comoedia* el 27 de abril de 1911 (Fig. 1). El realismo del telón suscitó el interés de Davin de Champclos, un excursionista habitual de los Pirineos, que, en este mismo diario, supo apreciar los detalles que incluyó el escenógrafo fran-

cés. En la margen izquierda, se encuentra la portada de acceso de la iglesia de San Pedro, construida en la segunda mitad del siglo XVI<sup>12</sup>. Se encuentra protegida por un portegado abovedado, que incluye en su interior un entramado de crucería estrellada. En el resto de edificaciones, se aprecia la belleza de la arquitectura vernácula ansotana con sus característicos empedrados, un paisaje rocoso que Louis Schneider llegó a comparar ese mismo día en *Comoedia* con las calles de París. También observamos las chimeneas con forma troncocónica, los balcones de madera y los tejados de entre dos y cuatro aguas. Al fondo, se elevan los imponentes Pirineos, cuya neblina parece apuntar a la sugerente escenografía, que indicaba Fauré el 28 de marzo en *Le Figaro*: esa "España de montañas, más sombría que la otra, más trágica". Todo este simbolismo se encuentra en consonancia con la idea de "nación eterna", que señala Llano

(11) El boceto DES-10, que cuenta con el sello de la casa de subastas de la comuna de Argenteuil, se correspondería a una fase inicial. Por el contrario, el boceto DES M-13 parece tratarse de la versión definitiva, si nos atenemos a las similitudes con el telón reproducido en *Comoedia*. Bibliothèque nationale de France. Bibliothèque-musée de l'opéra, signs. DES-10 y DES M-13.

(12) Para más información, véase el estudio de Moreau (1988).



Fig. 1. Alexandre Bailly. Telón de fondo del primer acto de la ópera *La jota*. Reproducido el 27 de abril de 1911 en *Comoedia*. Bibliothèque nationale de France.

(2013: 126-127), un misticismo que, en relación con los ideales de Maurice Barrès y la Generación del 98<sup>13</sup>, nos evoca la España negra que estallaría después en el segundo acto.

Por su parte, Laparra supo retratar con gran verosimilitud la indumentaria ansotana. Era muy buen conocedor de la región, tras haber viajado asiduamente con su hermano a Ansó, con quién compartía la ambición de proyectar con sinceridad

las costumbres locales. Desafortunadamente, William falleció en 1920 durante una visita al contiguo valle de Hecho. Estos dos enclaves del Alto Aragón le permitieron representar la identidad española, que tanto le intrigaba, como el mismo reconoció por carta a Paul Lafond el 20 de diciembre de 1909<sup>14</sup>: "Nunca podré liberarme de las garras de este terrible, amargo y apasionado país" (Bergeon, Caussimont y Ribemont, 1996:

(13) Llano (2013: 126) hace hincapié en el impacto que tuvieron los ideales del culto a los muertos en *La Jota*, mientras que Bernués (2013: 761), en esta misma línea, engloba esta ópera en la simbología de las ciudades muertas que aborda Georges Rodenbach en su novela *Bruges-la Morte* (1892).

(14) Amigo suyo y conservador del Musée des Beaux-Arts de Pau.

20). Además, también se refugió en estos parajes tras la muerte de su primera mujer, Wanda Landowski<sup>15</sup>. Laparra ya se había interesado por Aragón desde su primer viaje por la península en 1897. Aunque fue, probablemente, a raíz de que conociese a Zuloaga en 1901 (Bernués, 2013: 673-674)<sup>16</sup>, cuando se contagió de la fascinación que sentía el artista vasco hacia estos enclaves pirenaicos. Desde entonces, los tipos ansotanos y chesos se convirtieron en un tema recurrente en la obra de Laparra, palpable en los lienzos *La marchande de simples* o *Vue d'Hecho. Haut Aragon. L'Eglise*.

En esta tierra de raza inflexible, las mujeres han conservado el traje antiguo, la gorguera, la basquiña verde del siglo XVII, que combina tan bien con el verde de los prados; sus costumbres y creencias están arraigadas en sus corazones; las mucha-

chas han permanecido misteriosas y hechizantes, sibillas ingenuas y fuertes que bajan de sus montañas en verano para vender las hierbas con las fatídicas virtudes de las cumbres.

Con estas palabras, publicadas por *Comoedia* el 26 de marzo de 1911, Charles Tenroc describía su percepción del traje femenino, que después plasmaría Laparra con "precisión etnográfica" (Bernués, 2013: 699-700). El vestuario de las coristas (Fig. 2a) incluye, gran parte, de los elementos que caracterizan el traje de trabajo ansotano. Su indumentaria está compuesta por abarcas, la vistosa basquiña o sayal<sup>17</sup>, que Carré (1950: 337-338) llegó incluso a retrotraer hasta los tiempos de Fernando El Católico, camisa de mangas largas abullonadas, así como la icónica gorguera. En esta ocasión, queda prácticamente oculta por el pañuelo,

(15) Su viaje de novios había incluido paradas en Hecho y Ansó.

(16) Artista de gran influencia en su trayectoria, aunque no tanto como la historiografía nos ha hecho creer. En 1901, Zuloaga visitó Ansó por primera vez junto a su familia. Quedó tan impresionado que volvió ese mismo año para realizar un trabajo de campo que plasmaría después en sus obras.

(17) Sabemos que, en ocasiones, las ansotanas se recogían la parte inferior de la basquiña, dejando ver las enaguas que portaban debajo de esta prenda.



a *costume de femme*



b *costume d'homme*

Fig. 2. William Laparra. Figurines de la ópera *La jota* inspirados en la indumentaria tradicional ansotana, 1911. En la parte izquierda (a), traje femenino; En la parte derecha (b), traje masculino. Reproducidos el 26 de marzo de 1911 en *Comoedia*. Bibliothèque nationale de France.

que también nos impide ver el tradicional peinado en forma de churros. Todas estas prendas aparecen en la descripción del polifacético Tomás Martínez Marquina, para acompañar a los bocetos que realizó entre 1890 y 1909 (Latas Alegre, 2005: 21). Si bien es cierto que su visión es bastante similar a la proyectada por Laparra, lla-

ma la atención que denominase a estos tipos *Montañeses de Aragón (Chesos) Hecho y Ansó* (Latas Alegre, 2005: 89). Por tanto, cabría plantearse si el cheso, perteneciente al valle de Hecho, ha servido como fuente de inspiración para que los artistas extranjeros plasmen la vestimenta de toda la Jacetania. Se necesitaría una relectura de to-

das las representaciones que se han realizado desde 1777<sup>18</sup>.

Por otra parte, la indumentaria masculina parece reflejar el traje de varón (Fig. 2b), que recogería Arco Garay (1924: 34-41). Laparra ha incluido abarcas, calcillas y zaragüelles blancos, camisa de mangas largas, faja ancha, chaleco, así como una chaqueta sobre su hombro izquierdo. También observamos otras dos prendas en las que es preciso profundizar. Este figurín porta un sombrero de Sástago encima del pañuelo. Beltrán Martínez (1982a: 3009) señalaba que este elemento se confeccionaba hasta finales del siglo XIX<sup>19</sup>, sustituyendo a los populares sombreros de ala ancha que se utilizaban en gran parte de los pueblos pirenaicos (Violant i Simora, 1985: 104). Laparra plasmó su copa semiesférica, el ala ligeramente vuelta y el cordón, a modo de barbuejo. Todos estos elementos, estudiados por Maneros López (1995: 146), también están pre-

sentes en los tipos fotografiados por Ricardo Compairé. También cabe destacar la presencia de una vara, atributo asociado a los alcaldes<sup>20</sup>, lo que podría plantear ciertas dudas acerca del personaje retratado. Además, esto nos permite relacionarlo con los vecinos aragoneses que diseñó Picasso para el ballet *El sombrerero de tres picos* (1919).

## 1.2. LA INFLUENCIA DE LA ESPAÑA NEGRA

La proyección del tópico de la España negra fue lo que realmente marcó la estética de esta ópera. Merece la pena profundizar en el contexto en el que se gestó este término para comprender el calado de esta producción. La pérdida de las últimas colonias en 1898, tras un nefasto siglo XIX marcado por los conflictos bélicos, asentó un duro golpe a la moral de un país sumido en una profunda crisis de identidad (Álvarez Junco,

(18) Ese año, Juan de la Cruz Cano y Olmedilla realizaba el pionero *Chesa. Aragonais du Département de Jaca* (Maneros López, 2001: 22).

(19) El abuelo de Francisco Diestre Aparicio fue su último fabricante (Maneros López, 1995: 143).

(20) Junto a la montera, de ahí que se denominasen "alcaldes de montera". Podemos apreciar esto en el dibujo *El Alcalde. Tipo aragonés* de Valeriano Bécquer.

2001). Así fue como nació la Generación del 98. El sentimiento trágico de sus autores venía acompañado de una energética discusión intelectual acerca del significado de ser español. Unamuno centraba su discurso en el redescubrimiento de Castilla. Sus ensayos publicados en 1895 terminarían conformando el volumen *En torno al casticismo* (1905). Mientras que Ángel Ganivet, más focalizado en la abulia de los españoles, recogía su visión, gestada desde el Báltico (Kamen, 2007: 226), en *Idearium español* (1897). Ambos pusieron en común sus posturas acerca del problema de España por medio de cuatro cartas abiertas en *El Defensor de Granada* en 1898, que serían recopiladas más adelante bajo el sugerente título de *El porvenir de España* (1912).

En medio de esta dialéctica identitaria, surgió otro libro que marcaría el devenir de la imagen de España<sup>21</sup>. En 1899, el poeta belga Émile Verhaeren publicó *España negra* con ilustraciones de Darío de Regoyos. Este libro de viajes, que reco-

rría Navarra, Aragón y Castilla para ir desde el País Vasco hasta Madrid, mostraba un itinerario, algo atípico, lo que dejaba entrever una España muy diferente a la que reflejaron Prosper Merimée y Théophile Gautier. Queda patente, por tanto, la existencia de dos Españas. Por un lado, tenemos la España exótica, llena de luz y de color, que tanto explotaron los viajeros románticos y por otra parte, se encuentra una España mucho más tenebrosa y trágica, ya presente en las pinturas negras de Goya (Bozal, 2015). Excede el marco de este artículo la realización de un análisis por menorizado acerca del impacto que tuvieron estas dos visiones en la construcción de los imaginarios hispanos. Aquí tan solo vamos a dilucidar el papel que tuvo la ópera *La jota*.

Es evidente que Laparra se enmarca en la línea de la España dramática y trágica, que plasmaba Zuloaga. El 2 de noviembre de 1910, tras describirle a Lafond su experiencia en un cementerio el día de Todos los Santos, exclamaba: "¡Viva

(21) Aunque los términos España negra y Leyenda negra no sean equivalentes, la imagen proyectada está interconectada.

la España negra!" (Bergeon, Caussimont y Ribemont, 1996: 21). Podríamos deducir que las ideas de Verhaeren se canalizaron a través de la influencia de Zuloaga. Sin embargo, la historiografía ha acrecentado tanto su impacto<sup>22</sup>, que no se ha prestado suficiente atención al hecho de que Laparra también se valió de las composiciones de Regoyos, protagonizadas por unas enigmáticas figuras negras (Bernués Sanz, 2013: 698). En este contexto, los hermanos Laparra fueron testigos de "una España profunda y un modo de vida tradicional en vías de extinción" (Palacios Garoz, 2003: 130). Prueba de ello, podría ser la figura del silenciero, que William retrató en el lienzo *El silenciero de la Seo de Zaragoza* (1903)<sup>23</sup>. Este personaje, encargado de mantener el orden en el templo, fue realizado en

consonancia con los "arrieros de posada, organistas y campaneros", que enfatizaba *La España negra* de Verhaeren y Regoyos (1899: 70). Además, también cabe destacar la labor fotográfica de Laparra. Tras haber coincidido en Hecho con Compairé<sup>24</sup>, el artista francés se interesó por este medio, ya que le permitía captar la esencia de la vida cotidiana de los habitantes de todos estos parajes pirenaicos.

Su faceta fotográfica se convirtió en una herramienta de gran utilidad para el proceso creativo de *La jota*. Esto se aprecia, especialmente, en el atuendo que porta Soledad (Fig. 3), retratada por Paul Nadar<sup>25</sup>, mediante copia en papel a la albúmina a partir de un negativo de vidrio<sup>26</sup>. Su indumentaria refleja con claridad el traje de estas "mujeres, gallardas, ágiles, de sutiles movimientos" (Menén-

(22) De hecho, no sería hasta 1908 cuando Laparra se marcha a Segovia para trabajar junto al pintor vasco (Bernués Sanz, 2013: 698).

(23) En 1900, la revista *Le Tour du Monde* había publicado un artículo en donde se abordaba la figura del silenciero.

(24) Desde 1908, también ejercía como farmacéutico de esta localidad.

(25) Su padre, Nadar, fue un conocido fotógrafo y caricaturista francés que retrató gran parte de los protagonistas del París de finales del siglo XIX. Paul heredó su estudio, situado en el número 35 del Boulevard des Capucines. Estuvo en activo hasta su muerte en 1939, como indica la ficha de la BNF.

(26) Bibliothèque nationale de France. Département des Arts du spectacle, sign. NA-238 (50)-FT 4.

dez Onrubia, 1988: 406), que ya había captado el propio Laparra en *Vieille femme d'Ansó*. Aquí incluye bancal negro y un largo velo, que hace las veces de mantilla y le cubre tanto la cabeza como la espalda, dejando únicamente al descubierto su rostro. Estos elementos también están presentes en el lienzo *La marchande de simples*. En *La jota*, ha mostrado, con gran acierto, el "carácter grave y misterioso de la mujer rural española", que remarca Bernués Sanz (2013: 695). Laparra ha proyectado a la joven protagonista con este traje tan sobrio, asociado a las "migraciones golondrina" de las alpargateras al otro lado de la frontera, para remarcar el coraje de la mujer ansotana.

Ansó todavía conservaba sus vestimentas tradicionales cuando Laparra viajó por esta región. Este artista plasmó un amplio abanico de personajes, que Prudhomme llegó a considerar incluso excesivo en *Comœdia* el 27 de abril de 1911.

(27) Bert era un conocido fotógrafo, cuyo estudio también se encontraba en el número 35 del Boulevard des Capucines. Estuvo en activo hasta 1919, por lo que pudo retratar, entre otros, los estrenos absolutos de *Les Sylphides*, *Le pavillon d'Armide* y *Cleopâtre* en 1909; *El pájaro de fuego*, *Schéhérazade* y *Giselle* en 1910; así como *Petroushka*, *Narciso*, *Sadko* y *El espectro de la rosa* en 1911. Para más información, véase la ficha de la BNF.



Fig. 3. Paul Nadar. Marguerite Carré caracterizada para el papel de Soledad en la ópera *La jota*. 1911. Bibliothèque nationale de France.

Auguste Bert, autor de las conocidas instantáneas de las primeras temporadas de los *Ballets Russes* en París<sup>27</sup>, retrató buena parte de estos intérpretes en las fotografías reproducidas por la prensa francesa. *Le Théâtre* publicó una imagen del primer acto (Fig. 4). Podemos apreciar a Mosén Jago ataviado con sotana y bonete negro, que



Fig. 4. Auguste Bert. Mosén Jago, Soledad, Juan, Catchano y los vecinos ansotanos en el primer acto de la ópera *La jota*. 1911. Reproducido el 2 de junio de 1911 en *Le Théâtre*. Bibliothèque nationale de France.

se encuentra observando con atención el diálogo entre Juan y Soledad, bajo la atenta mirada de su padre, Catchano Fantón, y el resto de los vecinos. Todos ellos portan los elementos del traje de trabajo analizados anteriormente. No obstante, es preciso detenerse en los tocados masculinos. Aparte de los sombreros de Sástago, también incluyen sombrero calañés e incluso pañuelo, a modo de cachirulo. Sin embargo, no parece que haya ningún sombrero

de ala ancha. Por último, cabe mencionar las similitudes que presenta el vestuario de Juan con la indumentaria ansotana, algo que no debería sorprendernos si tenemos en cuenta su cercanía con el valle del Roncal —su valle natal—, cuyos trajes femeninos conservan “la misma solemnidad arcaizante” que señalaba Beltrán Martínez (1993: 184). No cabe duda del profundo conocimiento que tenía Laparra acerca de la vestimenta tradicional ansotana.

La España negra se manifestó con mayor ahínco en el segundo acto. Aquí es donde tiene lugar “la carnicería y masacre”, que remarcaba Schneider en *Comoedia* el 27 de abril de 1911, lo que conmocionó al público y la crítica parisina por su verismo. Este acto titulado “La fiesta de la sangre” (Laparra, 1911: 29), constituye una escena desasosegante, cuyo dramatismo nos devuelve a la mirada más oscura, trágica y mística de Regoyos y Zuloaga. París se asomó perplejo a los horrores de la guerra, que ellos mismos habían repartido por todo el continente europeo, como bien quedaron esculpidos en la ciudad de Zaragoza tras los Sitios. La visión de Raoul Laparra no solo refleja esta estética pesimista, sino que incluso llega a plasmar un ambiente tétrico al asociar a Soledad con la sangre y la tauromaquia. El 13 de enero de 1909, Laparra le escribía a Zuloaga: “Creo que tengo un

tipo terrible de mujer en la Jota. Necesitaría un toro hembra para interpretarla. Creo que es una moza de allí, una que llora sangre” (Lessier, 1995: 178). En los instantes finales, durante la cruenta batalla entre ansotanos y carlistas (Fig. 5)<sup>28</sup>, numerosos habitantes locales yacen muertos sobre las tablas del escenario. Mientras que Soledad, “esta primitiva Pilarica, primitiva y bárbara” (Laparra, 1911: 29)<sup>29</sup>, se erige valerosa para intentar frenar, sin éxito, a los invasores, haciendo así un guiño a la figura de Agustina de Aragón (Bernués Sanz, 2013: 765).

Los carlistas terminan crucificando al cura, como si se tratase de un castigo divino por sus sentimientos pecaminosos, sustituyéndole por el cristo que se había desmoronado con las explosiones y saqueos que se suceden en el templo. Este cristo constituye el único figurín de Laparra que hemos podido localizar<sup>30</sup>. Sabemos que fue rea-

(28) El 27 de abril, *Comoedia* también reprodujo incluyó otra imagen de Bert, que plasmaba a Catchano, Juan y Mosén Jago, trabuco en mano, listos para la batalla.

(29) Brinkmann (2004: 101) expone de qué manera el Pilar fue apropiado por parte del Franquismo para convertirlo en un pilar de su proyección de la hispanidad.

(30) Bibliothèque nationale de France. Bibliothèque-musée de l'opéra, sign. DES-44.



Fig. 5. Autor desconocido. Puesta en escena del segundo acto de la ópera *La jota*. 1911 (Etcharry, 2016: 17).

lizado con gran realismo, como el mismo artista indicó en sus abundantes anotaciones, confec-  
cionándose en madera tallada y policromada. Pretendía que se resaltase la anatomía del torso, para lo cual se valió de un abundante patinado, mientras que, en la parte inferior, incluyó enaguas en terciopelo negro con tres bandas horizontales doradas, decoradas con un bordado de este mismo tono. Laparra buscaba que fuera “muy realista y muy cruel de espíritu”. Estas

palabras encarnan la esencia de la España negra, que muestra *El Cristo de la sangre* (1911), un lienzo fundamental para la construcción de “lo español” que propone Zuloaga (Lafuente Ferrari, 1950) entroncado en los ideales de la Generación del 98. No cabe duda que Laparra se inspira en esta obra, dadas las similitudes en su composición. Pero todavía podríamos ahondar más en la conexión entre ambas obras, si nos percatamos que se realizaron en 1911. Cabría plantearse

en futuras investigaciones si, en realidad, fue a la inversa. ¿Podría la estética de la ópera *La*

*jota* haber influido en el desarrollo de este referente visual de la España negra?

## 2. LAS JOTAS IMAGINADAS DE MARIE-THÉRÈSE GAMALERY

**E**n esta ópera, la parte coreográfica jugó un papel fundamental gracias a la figura de Marie-Thérèse Gamalery, apodada Madame Mariquita. Esta bailarina, coreógrafa y maestra fue una de las máximas exponentes de la danza parisina en el cambio de siglo (Gutsche-Miller, 2015: 70-72). Pese a ello, la historiografía parece haberse olvidado, injustamente, de Gamalery, al igual que ha ocurrido con otras tantas coreógrafas silenciadas por la historia (Garafola, 2005). Su labor fue fundamental para la renovación del ballet francés, lo que parece haber facilitado, además, el posterior éxito de las primeras temporadas de los Ballets Russes en París. Sin embargo, realizó gran parte de su carrera en el mundo de las variedades, a menudo denostado

respecto a lo que ocurría en la Ópera de París, una institución que como ella misma indicaba en *Le Figaro* el 10 de agosto de 1896, se encontraba en un periodo de decadencia. Tras su paso por el Théâtre des Bouffes-Parisiens, el Théâtre de la Porte Saint-Martin, el Théâtre des Variétés, así como el Folies Bergère; en 1898, Carré le ofreció el puesto de maestra de baile en la Opéra-Comique, cargo que desempeñó hasta 1920<sup>31</sup>. Durante este periodo, Gamalery coreografió más de treinta ballets y otras tantas óperas inspiradas en culturas exóticas y periféricas, como estaban consideradas en ese momento Grecia, Rusia, la India, Egipto y España.

Gamalery no se unió al viaje a Ansó de 1910. Por tanto, resulta de gran dificultad conocer las influencias introducidas en las

(31) También fue nombrada directora del Palais de la Danse de la Exposición Universal del año 1900.

danzas de *La jota*. Sabemos que, antes de asentarse en París, estuvo bailando en el Teatro Varietades de Madrid (Malandain y Marquié, 2015: 2), por lo que es muy probable que asistiera a algún tipo de representación de jota. El 15 de diciembre de 1908, en una entrevista concedida a *Comoedia Ilustré*, explicaba como su proceso coreográfico se iniciaba a partir de la música y las fuentes primarias que tuviese a su alcance. Así construía su propio imaginario. Podemos apreciar ciertas similitudes con Fokin, el gran renovador del ballet de principios del siglo XX, como apunta Gutsche-Miller (2009). En el caso que nos ocupa, merece la pena destacar las palabras con las que Raoul Laparra describía la jota:

La Jota es, de hecho, la danza soberana de Aragón, símbolo de los fanáticos del amor, del heroísmo y de la religión. Cuando un aragonés

(32) Se han escrito ríos de tinta al respecto. Cabe destacar el estudio de Julián Ribera en 1928, en donde, además de proponer su propia teoría acerca del origen árabe del nombre de la jota —refutando así la visión de García-Arista en los Juegos Florales del año 1919—, también recoge la influencia griega que señala José Inzenga, la afirmación de Felipe Pedrell de que se gestó por conglomeración, el origen italiano que señala Tomás Bretón, además de burlarse de la leyenda de Abenjot (Ribera y Tarragó, 1928: 4-16).

habla de la Jota, lo hace con el fervor entusiasta, la pasión sagrada que se tiene por una divinidad. Es un verdadero culto pagano, con la extraña figura de la Pallas aragonesa, la Virgen del Pilar, que aparece de vez en cuando entre los versos que la exaltan. No hay nada en el mundo sobre lo que el tenaz aragonés no pueda triunfar bajo la doble influencia de la Pilarica y la Jota (Laparra, 1920: 2374).

El compositor entendió a la perfección la importancia que tenía esta danza para plasmar la idiosincrasia de los aragoneses, un pueblo al que sentía especial aprecio (Bernués Sanz, 2013: 734). Excede el marco de esta investigación analizar el origen de este baile<sup>32</sup>. Aquí, nos corresponde tratar de comprender si Gamalery plasmó realmente la jota ansotana o si, por el contrario, continúo con la visión estereotipada de la jota

aragonesa que comenzaba a asentarse a principios del siglo XX, en consonancia con los joteros que inundaban los lienzos de muchos pintores locales (Lorente Lorente, 2009: 173). Para ello, primero tendríamos que remarcar los elementos que caracterizan a la jota ansotana<sup>33</sup>. Zapater (1988: 392-393) indica que está compuesta de combinaciones sencillas, fáciles pero señoriales, manifestadas como “un requiebro de amor hasta que suena la canta, momento éste en que la pareja se une, danzando al compás de la jota como si se tratara de un vals”.

La crítica muestra todo lo contrario. Pougin relataba en *Le Ménestrel*, el 29 de abril de 1911, que todos los vecinos se unían en “una jota frenética que parece no acabar nunca y que les embriaga con su ritmo infernal”. Estas palabras reflejan a la perfección la imagen de Bert, reproducida por *Comoedia* (Fig. 6). La interpretación de esta jota supone el clímax del primer acto. Soledad y Juan, conscientes de su desdichado destino, se unen al resto

de los vecinos para interpretar esta danza. Es preciso destacar la posición coreográfica masculina. Ejecutan, por un lado, el característico *port de bras joter*, que en la terminología del ballet equivaldría a una segunda posición de brazos. Mientras que su pie derecho parece estar realizando un *coupé* en movimiento. Esto sugiere que podría tratarse del paso de cuna, que Vettuci y Goya (1993: 65) describieron con un balanceo constante entre ambos pies. Este movimiento, que también coreografió el danés Bournonville, presenta ciertas similitudes con los bailes de origen celta. Estos dos leitmotivs coreográficos son característicos de otro tipo de jotas más dinámicas, como la de Zaragoza: una “jota alborozada, brincadora, saltadora, agitada, impetuosa, nerviosa, desbordante, agilísima, con los brazos siempre en alto, con brevísimos apoyos de las rodillas sobre el suelo, y sin pausas desde el principio al fin” (Galán Bergua, 1966: 182).

La descripción de Galán Bergua podría explicarnos por

(33) En Ansó también se interpretaban otras danzas como el Baile del Alacay (Anadón Mamés y Serrano Osanz, 2019).



Fig. 6. Auguste Bert. Representación de la jota final del primer acto de la ópera *La jota*. 1911. Reproducido el 25 de abril de 1911 en *Comoedia*. Bibliothèque nationale de France.

que Carré (1950: 337-338) indicaba que había visto en Ansó una danza “fogosa y lánguida”. Estas dos visiones de la jota, tan diferentes, solo se explican si tenemos en cuenta la imagen construida del siglo XIX. Esta danza despertó tal interés, como consecuencia del impacto de los Sitios, que fue asentándose en la prensa y la literatura de viajes un discurso ligado a la resiliencia de sus habitantes, que, con el cambio de siglo, sería transformado en el tópico de la tozudez baturra. Podemos ob-

servar un ejemplo en el artículo que publicó *El mundo pintoresco*, el 6 de marzo de 1859, acerca del baile español:

La jota aragonesa es un arranque de pasión feroz, semiselvática, altanera, como el pueblo a quien divierte y, sin embargo, es, quizás, el más casto, el más pudibundo de todos los bailes conocidos. Allí, la pareja no parece el instrumento del hombre sino la compañera de su regocijo, el paño de sus alegrías, que

no siempre ha de ser el de sus lágrimas. En los otros bailes desempeña la muger una misión especial: la de provocar, la de excitar, la de enloquecer al hombre con sus quiebros, con sus sonrisas, con sus falsas retiradas, con sus infinitas moquerías; aquí la mujer es un espejo, que retrata impasible las sensaciones de su compañero, que le estudia y le imita, que le sigue fiel y leal, pero no esclava ni sirena. ¿Le deberá la mujer aragonesa este rasgo de su carácter y de su situación a la Virgen del Pilar? Todo es posible.

Por mucho que, en Madrid, se hayan empeñado en asociar la rasmia de la mujer aragonesa con la Virgen del Pilar, su origen se encuentra en la resistencia contra las tropas napoleónicas. Las mujeres lucharon cuerpo a cuerpo, algo que sin duda sorprendió a los extranjeros. Esta valentía, propia de Agustina, está presente en el arrojo con el que Soledad, enarbolando un estandarte de La Pilarica —*La*

*Pallas Aragonaise* de Raoul Laparra—, se enfrenta al enemigo poco antes de caer abatida. *Paris-midi* enfatizaba, el 26 de abril de 1911, cómo los protagonistas mueren “extremadamente unidos por la fuerza atractiva de la danza aragonesa”. Cattéau sugería, además, que “la jota que separó a los amantes los reunirá en el siguiente acto en trágicas circunstancias”. Por tanto, Gamalery fue capaz de plasmar a nivel coreográfico la dicotomía visual de Laparra. En el primer acto, la jota desprende una energía embriagadora y pintoresca que, en el segundo, se transforma en lo que Bernués (2013: 767) denomina “una danza báquica de ritmo desenfrenado y fuertes tintes eróticos”. Estas palabras describen, con acierto, el dramatismo con el que la coreógrafa plasmó la escena macabra final, en donde Soledad baila sin descanso en medio de tanta muerte y sangre (Laparra, 1911: 58-59): una imagen propia de la España negra.

La imagen construida de esta ópera queda recogida en la caricatura de Luc<sup>34</sup>, publicada en el

(34) Es muy probable que Luc sea el pintor e ilustrador francés Luc-Olivier Merson. No obstante, no disponemos de fuentes suficientes para corroborarlo.

diario satírico *Journal Amusant* (Fig. 7). En la parte inferior, observamos una de las explosiones del segundo acto, ante la conmoción de los vecinos ansotanos ataviados con sus pintorescos trajes. Esta detonación arroja, además de múltiples semicorcheas y cuatrillos de jota, las figuras de Soledad, Juan y Mosén Jago. Paradójicamente, en el centro, Juan está interpretando el salto más representativo de esta

danza, la cabriola, un paso enérgico que requiere juntar ambas piernas flexionadas en el aire<sup>35</sup>. Por tanto, podríamos intuir que este movimiento también se encontraba en la coreografía de Gamalery. Catteau señalaba como “en España todo acaba en baile y el alma de cada región se refleja en estas danzas”. En el caso de Aragón, parece evidente que la cabriola jotera encarna su rasmia.



Fig. 7. Luc. Caricatura de los elementos más representativos de la ópera *La jota*. 1911. Reproducida el 13 de mayo de 1911 en *Journal Amusant*. Bibliothèque nationale de France.

(35) Si lo trasladamos al lenguaje de la danza clásica, sería una especie de *attitude*.

## CONCLUSIONES

La ópera *La jota* proyectó una imagen de España a la que no estaban muy acostumbrados en París. Esta producción se ambienta en 1835 durante la primera de las guerras carlistas en la localidad altoaragonesa de Ansó. La escenografía de Baily reflejó con gran realismo su arquitectura vernácula, mientras que los numerosos elementos de la indumentaria tradicional, que incluía el figurinismo, ponen de manifiesto el amplio conocimiento que tenía Laparra tras haber viajado extensamente por la región. La España negra fue lo que realmente marcó la estética de esta ópera. Esta imagen tenebrosa y trágica se apreciaba con mayor ahínco en el segundo acto. La cruenta batalla que se libra en el interior de la iglesia finaliza con la muerte de los protagonistas, Juan y Soledad. Su interpretación de la jota cierra el arco dramático iniciado en el primer acto con el dinamismo de la jota, más propia del estilo de Zaragoza. Los números coreográficos de Gamalery no solo supusieron el clímax de esta ópera, sino que, además, repre-

sentaron una alegoría de la guerra que estaba a punto de asolar el continente europeo. Desafortunadamente, esta ópera tan solo se interpretó ocho veces antes de desaparecer del repertorio de la Opéra-Comique (Wolff, 1953: 99), por lo que no asentó los arquetipos aragoneses del mismo modo que lo había hecho el ballet *Paquita* en 1846.

En definitiva, si *La jota* hubiera tenido mayor éxito o, mejor dicho, si la crítica no hubiera menospreciado la visión de España introducida por Laparra; la historiografía no plasmaría una imagen tan obcecada con la influencia de *Carmen* y los estereotipos andaluces, sino que sería una imagen mucho más heterogénea. De hecho, si el compositor hubiese concluido su trilogía de temática hispana, esta interesante propuesta habría plasmado las tres regiones que han dado forma al imaginario de “lo español” en las artes escénicas: Andalucía, Castilla y Aragón. De algún modo, es como si los franceses hubiesen querido olvidar el impacto que supusieron los Sitios, focalizándose una y otra vez en las mira-

das estereotipadas que habían mostrado los artistas y viajeros románticos. Serán necesarias futuras investigaciones que determinen el papel de la jota aragonesa, pilar fundamental de la imagen de España en el extranjero, en la construcción de una cultura cosmopolita por medio de la danza.

## AGRADECIMIENTOS

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 y el Programa Ibercaja-CAI de Estancias de Investigación (CH/23) para realizar estancias en el École d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de la Université Paris 1 Panthéon-

Sorbonne y el Département Danse de la Université Paris 8. Esta publicación es parte del Grupo Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública (OAAEP) financiado por el Gobierno de Aragón con fondos FEDER, así como del 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”.

## BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ JUNCO, J. (2001). *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Barcelona: Taurus.

ANADÓN MAMÉS, R. y SERRANO OSANZ, A. I. (2019). “Nuevos hallazgos del patrimonio musical ansotano”. *Temas de Antropología Aragonesa*, 25, pp. 25-42.

ARCO GARAY, R. (1943). *Notas de folclore altoaragonés*. Madrid: CSIC-Instituto “Antonio de Nebrija”.

ARCO GARAY, R. (1930). *Costumbres y trajes en los Pirineos*. Zaragoza: Academia de Ciencias de Zaragoza.

ARCO GARAY, R. (1924). *El traje popular altoaragonés. Aportación al*

- estudio del traje regional español
- Huesca: V. Campo.
- AYMES, J. R. (1986). *Aragón y los románticos franceses (1830-1860)*. Zaragoza: Guara editorial.
- BAILLY, A. “Décor de *La Jota*-Premier acte”. *Comoedia*, 27 de abril de 1911.
- BARREIRO, J. (2014). *Biografía de la jota aragonesa*. Zaragoza: Mira Editores.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1993). *Encyclopédia Temática de Aragón. Tomo 11. Indumentaria aragonesa (traje, vestido, calzado y adorno)*. Zaragoza: Ediciones Moncayo.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1982a). “Sastago, sombrero de”. En Fernández Clemente E. (coord.). *Gran Encyclopédia Aragonesa* [vol. XI]. Zaragoza: Unión Aragonesa del libro, p. 3009.
- BERGEON, A., CAUSSIMONT, G. y RIBEMONT, F. (eds.) (1996). *William Laparra (1873-1920)*. Burdeos: W. Blake & Co.
- BERNUÉS SANZ, J. I. (2013). *Resplandores en lo fronterizo: El Alto Aragón como tema en el arte francés a lo largo de un siglo (1820-1920)*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza.
- BIARGE, A. (1979). “El indumento tradicional popular en el Alto Aragón”. En Ubieto Arteta, A. (coord.). *Estado actual de los estudios sobre Aragón* [vol. II]. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 957-959.
- BNF. Auguste Bert. Recuperado de: [https://data.bnf.fr/14844803/auguste\\_bert/](https://data.bnf.fr/14844803/auguste_bert/) [Consulta: 20-IX-2023]
- BNF. Atelier Nadar. Recuperado de: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb166511237> [Consulta: 20-IX-2023]
- BRINKMANN, S. (2004). “Entre nación y nacionalidad. Las señas de la identidad aragonesa”. *Iberoamericana*, 13, pp. 101-114.
- BOZAL, V. (2015). *Pinturas negras de Goya*. Madrid: Antonio Machado libros.
- CARRÉ, A. (1950). *Souvenirs de théâtre*. París: Plon.
- CARRERAS, J. J. (2018). “El siglo XIX musical”. En Carreras, J. J. (ed.), *Historia de la música en España e hispanoamérica* [vol. V]. Madrid: FCE, pp. 34-150.
- CATTEAU, R. “La Vie Théâtrale. Les Répétitions générales”. *Paris-midi*, 26 de abril de 1911.
- DAVIN DE CHAMPCLOS, G. “Les répétitions générales. *Le Voile du Bonheur et La Jota à l'Opéra-Comique*”. *Comoedia*, 25 de abril de 1911.
- “El baile español”, *El mundo pintoresco*. 6 de marzo de 1859.
- “Entre cour et jardin”, *Journal Amusant*, 13 de mayo de 1911.
- ETCHARRY, S. (2016). “*La Jota* (1911) à l'Opéra-Comique. L'«Espagne noire» de Raoul Laparra”. En Dratwicki, A. y Terrier, A. (dirs.) *Les colloques de l'Opéra Comique. Exotisme et art lyrique*. París/Venecia: Opéra-Comique/Palazzetto Bru Zane-Centre de musique romantique française, pp. 1-27.
- FAURÉ, G. “Les Théâtres”. *Le Figaro*, 27 de abril de 1911.
- FAURÉ, G. “Opéra-Comique: La Jota, conte lyrique en deux actes, de M. Raoul Laparra”. *Le Figaro*, 28 de marzo de 1911.
- FIGES, O. (2020). *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*. Barcelona: Taurus.
- GANIVET, A. (1897). *Idearium español*. Granada: Litografía Viua e Hijos de Sabaté.
- GALÁN BERGUA, D. (1966). *El libro de la Jota aragonesa. Estudio histórico, crítico, analítico, descriptivo y antológico de la Jota en Aragón*. Zaragoza: Talleres Tipo-Línea.

GARAFOLA, L. (2005). "Where Are Ballet's Women Choreographers?". En Garafola, L. (ed.), *Legacies of twentieth-century dance*. Middletown: Wesleyan University Press, pp. 215-228.

GUTSCHE-MILLER, S. (2015). *Parisian Music-hall, 1871-1913*. Rochester: University of Rochester Press.

GUTSCHE-MILLER, S. (2009). "Madame Mariquita, the French Fokine". En VVAA. (eds.) *Topographies: Sites, Bodies, Technologies. Proceedings of the Society of Dance History Scholars*. Palo Alto/San Francisco: Society of Dance History Scholars, pp. 106-111.

HAHN, R. "Premières Représentations". *Le Journal*, 28 de abril de 1911.

KAMEN, H. (2007). *The Disinherited: The Exiles Who Created Spanish Culture*. Londres: Penguin.

LAFUENTE FERRARI, E. (1950). *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. San Sebastián: Editora internacional.

LARREA, A. (1947). "Preliminares al estudio de la jota aragonesa". *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, 2, pp. 175-190.

LAPARRA, R. (1920). "La musique et la danse populaire en Espagne". En Lavignac, A. y Laurencie, L. (eds.), *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire. Première partie*. París: Delagrave, pp. 2353-2400.

LAPARRA, R. (1911). *La Jota, drame lyrique en deux actes, paroles et musique de Raoul Laparra*. París: Enoch.

LATAS ALEGRE, D. (ed.) (2005). *Aragón, indumentaria tradicional. Botetos (1890-1909)*. Tomás Martínez Marquina. Zaragoza: Prames.

LAUNAY, I. (2020). *Las danzas de repertorio. I. Poéticas y políticas*. Valencia: Mahali Ediciones.

LEPECKI, A. (2010). "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dance". *Dance Research Journal*, 42/2, pp. 28-48.

LE ROY, E. "Au Jour le Jour, Nos Ballerines". *Le Figaro*, 10 de agosto de 1896.

LESSIER, G. (1995). *Ignacio Zuloaga et ses amis français*. París: L'Harmattan.

LLANO, S. (2013). *Whose Spain?: Negotiating Spanish Music in Paris, 1908-1929*. Oxford/Nueva York: Oxford University Press.

LORENTE LORENTE, J. P. (2010). "La pasión por Goya en Zuloaga y su círculo". *Artigrama*, 25, pp. 165-183.

LORENTE LORENTE, J. P. (2009). "Zaragoza como tema pictórico, 1908-2008". En García Guatas, M., Lorente Lorente, J. P. y Yeste Navarro, I. (coords.), *La ciudad de Zaragoza de 1908 a 2008*. Zaragoza: IFC, pp. 169-190.

MACHADO, A. (1912). *Campos de Castilla*. Madrid: Renacimiento.

MALANDAIN, T. y MARQUIÉ, H. (2015). "Dans les pas de Mariquita". *Recherches en danse*, 3, pp. 1-15.

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

MANEROS LÓPEZ, F. (1995). "Sombrios y tocados en la indumentaria masculina aragonesa". *Temas de antropología aragonesa*, 5, pp. 103-156.

MENÉNDEZ ONRUBIA, C. (1988). "Galdós y las tradiciones populares de Ansó". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 43, pp. 403-410.

MOREL BOROTRA, N. (2003). *L'Opéra basque (1884-1937)*. Saint-Étienne-de-Baigorry: Izpegi.

MOREAU P. (1988). *La iglesia de San Pedro de Ansó*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.

MURAT, E. (1988). *L'Atelier Jambon-Bailly*. Trabajo final de máster inédito. Université Paris-Sorbonne (París-IV).

MURGA CASTRO, I. (2017). "La danza en el imaginario de lo español: estereotipo, representación e institucionalización". En Cabañas Bravo, M. y Rincón García, W. (coords.), *Imaginarios en conflicto: "lo español" en los siglos XIX y XX*. Madrid: CSIC, pp. 447-464.

ORTIZ ECHAGÜE, J. (1930). *Tipos y trajes de España*. Madrid: Espasa Calpe.

ORTIZ-OSSES, A. (1992). *La identidad cultural aragonesa*. Zaragoza: Centro de estudios bajoaragoneses.

PRECIADO-AZANZA, G. (2023a). "Aragón en el ballet. 170 años de un idioma (casi) olvidado". *Rolde: Revista de cultura aragonesa*, 184, pp. 16-25.

PRECIADO-AZANZA, G. (2023b). "La imagen de Aragón en el ballet *Paquita* (1846). Las litografías recopiladas en *Galerie Dramatique: Costumes des Théâtres de Paris*". En VVAA. (eds.), *V Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*. Zaragoza: PUZ, pp. 169-182.

PALACIOS GAROZ, M. A. (2003). *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*. Burgos: Instituto Municipal de Cultura.

POUGIN, A. "Semaine théâtrale". *Le Ménestrel*, 29 de abril de 1911.

PRUDHOMME, J. "L'interprétation". *Comedia*, 27 de abril de 1911.

RIBERA Y TARRAGÓ, J. (1928). *La música de la jota aragonesa: ensayo histórico*. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan.

RINCÓN GARCÍA, W. (1990). *Guía de Zaragoza*. Madrid: El País Aguilar.

SCHNEIDER, L. "La mise en scène et les décors". *Comedia*, 27 de abril de 1911.

SOLSONA, E., MELERO, J. L. y RUBIO, J. (2008). *La jota de ayer y hoy 3. La ronda y el baile*. Zaragoza: Prames.

SOUDAY, P. "À l'Opéra-Comique", *Le Temps*. 23 de marzo de 1911.

TALMONT, G. "Comment Madame Mariquita Monte un Ballet". *Comedia ilustré*, 15 de diciembre de 1908.

UNAMUNO, M. y GANIVET, A. (1912). *El porvenir de España*. Madrid: Renacimiento.

UNAMUNO, M. (2001) [1905]. *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa Calpe.

VERHAEREN, E. y REGOYOS, D. (1899). *España negra*. Barcelona: Imprenta de Pedro Ortega.

VOLIANT I SIMORA, R. (1985). *El Pirineo español. Vida, usos, costumbres, creencias y tradiciones de una cultura milenaria que desaparece*. Barcelona: Editorial Alta Fulla.

VITTUCI, M. V. y GOYA, C. (1993). *The Language of Spanish Dance*. Norman: University of Oklahoma Press.

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

WOLFF, S. (1953). *Un demi-siècle d'opéra-comique (1900-1950): les œuvres, les interprètes*. París: Éditions André Bonne.

WILD, N. (1993). *Decors et costume du XIXe siècle. Tome II. Théâtres et décorateurs*. París: Éditions de la Bibliothèque nationale de France.

ZAPATER, A. (1988). *Historia de la jota aragonesa. Tomo II*. Zaragoza: Ediciones Aguaviva.