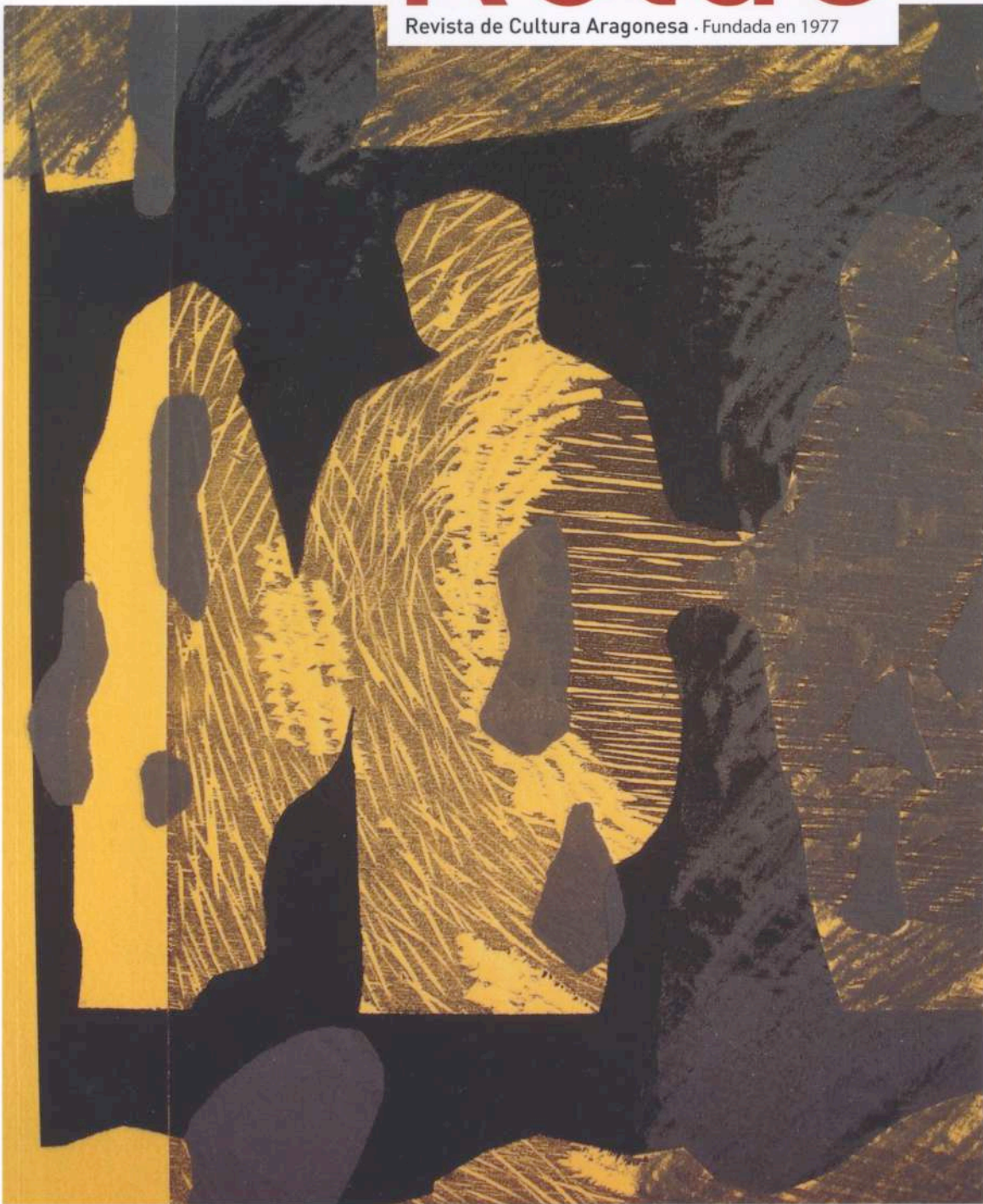


# Rolde

Revista de Cultura Aragonesa · Fundada en 1977





Portada: Raquel Tejero

**Edita**  
Rolde de Estudios Aragoneses

**Consejo de Redacción**  
Javier Aguirre (coordinador)  
Pilar Bernad  
Iris Campos Bandrés  
Ángela Cenarro  
Jesús Gascón  
Víctor Juan  
José Luis Melero  
Antonio Peiró  
Antonio Pérez Lasheras  
Vicente Pinilla  
Fernando Sanmartín  
Jorge Sanz Barajas  
Carlos Serrano  
Almudena Vidorreta

**Consejo Asesor**  
José Luis Acín  
Vicky Calavia  
Antón Castro  
Santiago Gascón  
Ismael Grasa  
Carmen Magallón  
Rodolfo Notivol  
Carlos Polite  
José Solana

**Redacción**  
Moncasi, 4, entlo. izqda.  
50006 Zaragoza  
Tel. y Fax: 976 37 22 50  
coordinacion@roldeestudio-  
sargoneses.org  
[http://www.roldeestudiosara-  
goneses.org](http://www.roldeestudiosara-<br/>goneses.org)

**Diseño y maquetación**  
Pilara Pinilla

**Impresión**  
INO Reproducciones

ISSN: 1133-6676  
Depósito Legal: Z-63-1979

- 03\_ Editorial: Canal Roya / Feminismo transinclu-  
sivo
- 04\_ Una propuesta en 1918 para enseñar la histo-  
ria de Aragón y el aragonés en las escuelas de  
Zaragoza  
*Maria Pilar Benítez, Óscar Latas*
- 16\_ Aragón en el ballet. 170 años de un idilio (casi)  
olvidado  
*Gonzalo Preciado-Azanza*
- 26\_ Kossti y García Badell. El anatema de dos  
andantes visionarios  
*Ophélie García-Badell*
- 32\_ *Las tardes del Sanatorio*, de Silvio Kossti  
*Gabriel García-Badell*
- 44\_ Silvio Kossti (1866-1928), a la luz de sus  
contemporáneos  
*José Domingo Dueñas*
- 56\_ «Siempre dijo la verdad». Antología de poemas  
de José Luis Rodríguez: un poeta de la vida  
*David Mayor*
- 74\_ FÓRUM:  
Raquel Tejero: grabados y otras fechorías  
gráficas  
*Rosa Serrano Muñoz*





# ARAGÓN EN EL BALLET. 170 AÑOS DE UN IDILIO (CASI) OLVIDADO<sup>1</sup>

Gonzalo Preciado-Azanza

Investigador en Historia del Arte

Dicen que las Andaluzas  
Las mas salerosas son,  
Mas en gracia las esceden  
Las muchachas de Aragon!  
Los que ensalsan la Cachucha  
De Cádiz y de Jerez,  
Cierto es que bailar no vieron  
La Jota una sola vez!<sup>2</sup>

Estos versos recogidos por Jean Charles Davillier en su libro de viajes *L'Espagne* (1874) reflejan una realidad poco conocida y, menos aún, estudiada. La jota y la cultura aragonesa han tenido un papel fundamental en la difusión de las señas de identidad españolas, que han sido proyectadas al mundo a través de la

1. 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) para realizar una tesis doctoral en la Universidad de Zaragoza bajo la dirección de los doctores Jesús Pedro Lorente Lorente e Idoia Murga Castro. 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». Correo electrónico: gpreciado@unizar.es. ORCID: 0000-0001-7743-1691.

2. Jean-Charles DAVILLIER (1874), *L'Espagne*, París, Librairie Hachette, p. 406.





Gustave Doré. *La jota aragonesa*. 1874. Biblioteca Nacional de Francia

danza. De este modo, Aragón ha sido uno de los territorios que más han contribuido a la configuración del imaginario de «lo español» en el ballet.<sup>3</sup>

Tras las guerras napoleónicas, España se convirtió en un punto de referencia imprescindible entre los artistas y viajeros románticos,<sup>4</sup> que difundieron una amalgama de diversos estereotipos y personajes pintorescos mediante de numerosos libros de viajes. En este contexto, la jota aragonesa estuvo muy presente en las abundantes danzas de temática española, que se interpretaron en los escenarios parisinos entre las décadas de 1830 y 1840. Tal fue la repercusión, que Théophile Gautier llegó a comparar las similitudes que existían entre el baile aragonés y las danzas orientales,<sup>5</sup> reflejando el exotismo de este baile fuera de nuestras fronteras, como se aprecia en la conocida xilografía *La jota aragonesa* de Gustave Doré.

El 13 de julio de 1844, la prensa londinense publicaba una imagen de la bailarina Fanny Essler interpretando *Saragossa*, una pieza pionera en introducir «lo aragonés» en el ballet. Aunque todavía no sabemos lo suficiente acerca de esta obra,<sup>6</sup> podemos intuir que está inspirada por la gesta de los Sitios de Zaragoza, dado el impacto que tuvo en otras disciplinas artísticas.<sup>7</sup> De hecho, un año antes los bailarines españoles

3. Junto con otras regiones, como Andalucía, a las que la historiografía les ha prestado una mayor atención. Rocío PLAZA ORELLANA (2005), *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*, Jerez de la Frontera, Arambel.

4. Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO (1999), «El viaje de Glinka por España», en Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO, Pilar GUTIERREZ DORADO, Cristina MARCOS PATIÑO (coords.), *Relaciones musicales entre España y Rusia*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza/Ministerio de Educación y Cultura, pp. 79-100, espec. p. 81.

5. *La Presse*, 20-VIII-1838; *La Presse*, 27-VIII-1838.

6. Un estudio reciente ha permitido determinar, entre otros, cómo era su vestuario y el impacto que tuvo *Saragossa* en el público y en la crítica. Gonzalo PRECIADO-AZANZA (2022), «Recuperar *Saragossa*, el olvidado solo de Fanny Elssler: una mirada a través de la prensa», en Carmen GIMÉNEZ-MORTE, Miriam MARTÍNEZ COSTA, Virginia SOPRANO MANZO, Inma ÁLVAREZ PUENTE y Gonzalo PRECIADO-AZANZA (eds.), *La Investigación en Danza, Zaragoza 2022*, Valencia, Mahali, pp. 47-52.

7. No olvidemos que, además de quedar immortalizado en el Arco del Triunfo de París, este episodio bélico también está presente en el lienzo *Asalto a los muros de Zaragoza* (1845) del polaco January Suchodolsky; la obertura musical *El sitio de Zaragoza* (1848) de Cristóbal Oudrid; novelas como *Los miserables* (1862) del

Dolores Serral y Mariano Camprubí habían interpretado *La rondalla de Zaragoza*, una pieza que, como indicaba Gautier, hacía claras referencias a la invasión napoleónica al incluir la siguiente estrofa:

La Virgen del Pilar dice  
Que no quiere ser Francesa  
Que quiere ser capitana  
De las tropas aragonesas.<sup>8</sup>

Este imaginario cristalizaría con el estreno del ballet *Paquita* (1846) en París. Esta obra, ambientada en Zaragoza durante la ocupación francesa, narra la historia de amor entre una gitana local llamada Paquita y un oficial del ejército napoleónico. Un año más tarde, Marius Petipa reestrenó esta producción en San Petersburgo,<sup>9</sup> siendo su primer ballet en Rusia. Hoy en día, podemos seguir disfrutando de este ballet gracias a la notación coreográfica redactada, y salvaguardada, por Nicholas Sergeyev. Tras el estallido de la Revolución rusa, Sergeyev huyó de su país con las notaciones de más de veinte ballets de Petipa, preservando el legado del ballet clásico para las nuevas generaciones. Poco después, se convirtió en el primer director del Ballet Nacional de Letonia, en donde, además de reestrenar *Paquita* en 1923,<sup>10</sup> también redactó el libreto que ha marcado el devenir de las subsiguientes producciones.

En 1869, Petipa estrenó en Moscú el ballet *Don Quijote*, que narra las bodas de Camacho, a partir del capítulo XX de la segunda parte de la novela de Cervantes. Aunque el coreógrafo francés no fue el primero en adaptar esta obra literaria,<sup>11</sup> ni tampoco el último, sí fue el más importante, asentando «lo español» en las raíces del ballet clásico. Su predilección hacia la danza española se remonta hasta el año 1844, cuando llegó a Madrid para convertirse en primer bailarín y coreógrafo del Teatro del Circo.<sup>12</sup> Durante sus tres temporadas en la capital española, se impregnó de su cul-

francés Victor Hugo, *Guerra y Paz* (1967) del ruso Leo Tolstói o *Las aventuras del Brigadier Gerard* (1903) del británico Arthur Conan Doyle; así como las películas *Agustina de Aragón* (1929, 1950) de Florián Rey y Juan de Orduña. Para más información, véanse los catálogos de las exposiciones que se llevaron a cabo con motivo del segundo centenario de los Sitios. Jesús Pedro LORENTE LORENTE (coord.) (2009), *Zaragoza vista por los artistas: 1808-2008*, Zaragoza, Fundación Zaragoza 2008; Wilfredo RINCÓN GARCÍA (dir.) (2009), *Los Sitios de Zaragoza*, Zaragoza, Fundación Zaragoza 2008.

8. Ivor GUEST (1987), «Théophile Gautier on Spanish Dancing», *Dance Chronicle*, 10, pp. 1-104, espec. p. 42.

9. Laura HORMIGÓN VICENTE (2010), *Marius Petipa en España 1844-1847*, Madrid, Danzarte Ballet, p. 403.

10. Gonzalo PRECIADO-AZANZA (2020), «*Paquita*: el imaginario de “lo español” en los inicios del Ballet Nacional de Letonia», en Inma ÁLVAREZ PUENTE, Carmen GIMÉNEZ-MORTE, Raquel LÓPEZ RODRÍGUEZ, Miriam MARTÍNEZ COSTA, Virginia SOPRANO MANZO (eds.), *La Investigación en Danza Madrid/Online 2020*, Valencia, Mahali, pp. 105-110.

11. Desde la primera adaptación en 1614, ha habido otras versiones en Viena, París, Londres, San Petersburgo o Berlín. Beatriz MARTÍNEZ DEL FRESNO (2007) «El *Quijote* en la danza europea», en Emilio MARTÍNEZ MATA (coord.), *Cervantes y el Quijote: Actas del coloquio internacional*, Madrid, Arco, pp. 287-300.

12. Laura HORMIGÓN VICENTE (2017), *El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena.





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

tura y tradiciones. Todo ello, se vio reflejado en numerosos ballets,<sup>13</sup> en donde incluyó, entre otras danzas, una jota. Décadas más tarde, Alexander Gorsky llevó a cabo su propia versión y, desde entonces, ha habido numerosas reposiciones basadas en este binomio. Entre ellas, podríamos destacar la puesta en escena de Anna Pavlova en Londres, la reposición de Osvalds Lēmanis en Riga —que coreografió una nueva jota—,<sup>14</sup> así como la exitosa versión de George Balanchine en Nueva York.

Esta fascinación hacia el folklore aragonés también se reflejó en *Raymonda*, el último *grand ballet* de Petipa, que se estrenó en San Petersburgo en 1898. Su compositor Aleksandr Glazunov introdujo acordes de una jota aragonesa en el *grand pas espagnol* del segundo acto. Sin embargo, los panaderos de la coreografía se basaron en el *pas de basque*.<sup>15</sup>

En París, el ballet *España*, coreografiado por Léo Stats y la española Rosita Mauri —retratada por Degas en varias ocasiones—, también recoge la característica danza aragonesa. Su estreno tuvo lugar en 1911<sup>16</sup> a partir de la música de Emmanuel Chabrier, que compuso

13. Entre ellos, *La flor de la Granada*, *La perla de Sevilla*, *Aventuras de una hija en Madrid*, *Camino a la corrida de toros*, *Carmen* y su torero o *Zoraya*, *la mora en España*.

14. Ilja BITE (2002), *Latvijas Balets*, Riga, P tergailis, p. 121.

15. Como indicaba la historiadora de la danza rusa Vera Krasovskaya. Lynn GARAFOLA (1989), *Diaghilev's Ballets Russes*, Nueva York, Da Capo Press, p. 11.

16. El mismo año que la ópera *La Jota* de Raoul Laparra.



Gonzalo Preciado-Azanza. Vista parcial del escenario y patio de butacas del Palais Garnier, actual sede de la Ópera de París. 2022

esta obra tras viajar extensamente por toda España.<sup>17</sup> Mas tarde, recibiría elogios del propio Manuel de Falla por haber captado la autenticidad del pueblo aragonés.<sup>18</sup>

Sabemos que el lienzo *Los enamorados de Jaca* de Hermenegildo Anglada-Camarasa inspiró a Vsevolod Meyerhold para crear *Los enamorados* en San Petersburgo.<sup>19</sup> Sin embargo, todavía no está claro si esta producción se trataba de un ballet u otro género escénico, dado que Meyerhold no era un coreógrafo, sino un destacado actor y director teatral ruso.

Sin lugar a dudas, el ballet *Jota Aragonesa* de Mijaíl Fokin es una de las producciones que más han contribuido al asentamiento de «lo aragonés» en el ballet. Desafortunadamente, esta obra no se ha podido preservar al no disponer de su notación coreográfica. Fokin estrenó este ballet en 1916, a partir de la obertura homónima de Glinka, tras haber recorrido el centro y el sur de España,<sup>20</sup> en donde se percató de que lo que se había interpretado anteriormente, en la capital de los zares, distaba mucho de la realidad. De este modo, plasmó todo lo aprendido durante su breve estancia en la península, incluyendo elementos de otras danzas españolas, además de los pasos de jota.<sup>21</sup> En 1930, su cuñada Alexandra Fedorova-Fokine puso en escena este ballet en Riga con gran éxito, en gran parte, debido a los diseños del letón

17. Entre sus paradas figuraba Zaragoza. Marta VELA GÓNZALEZ (2022), *La jota aragonesa, cosmopolita y aragonesa: De San Petersburgo a Nueva York*, Zaragoza, 2022, p. 144.

18. Javier BARREIRO BORDONABA y Plácido SERRANO VALENCIA (2011), *La Jota ayer y hoy, 4: La jota en la música clásica*, Zaragoza, Prames, pp. 21-22.

19. Manuel GARCÍA GUATAS (2005) «Pintura y música escénica», *Artígrama*, 20, 2005, pp. 385-400, espec. p. 398.

20. Cyril W. BEAUMONT (1935), *Michel Fokine and his ballets*, Londres, Dance Books, 1935, p. 114

21. Arkady SOKOLOV-KAMINSKY (1984), «Mikhail Fokine in St. Petersburg 1912-1918», *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 10, 1984, pp. 53-58, espec. p. 55



Ludolfs Liberts.<sup>22</sup> Mientras que en 1937, el propio Fokin repuso su ballet en Londres, contando con escenografía y figurinismo del español Mariano Andreu.<sup>23</sup>

Es bien sabido que *El sombrero de tres picos* (1919) finaliza con una jota aragonesa.<sup>24</sup> Esta obra es el resultado de la fascinación que sentía Sergei Diaghilev hacia «lo español», desde que sus Ballets Russes desembarcaran en la España neutral de 1916, con el apoyo del rey Alfonso XIII. El empresario ruso se interesó tanto por *El corregidor y la molinera*, que la historia de Pedro Antonio de Alarcón pasó a formar parte de su repertorio. Al año siguiente, recorrió varios puntos de la geografía española –incluyendo Zaragoza– junto con Falla, Léonide Massine y Félix Fernández, apodado *el Loco*,<sup>25</sup> en busca de danzas folklóricas para esta producción.<sup>26</sup> Su estreno fue un éxito rotundo, lo que elevó los diseños de Picasso al olimpo de la escenografía para ballet. Desde entonces, se ha convertido en un icono de «lo español» en la modernidad,<sup>27</sup> siendo repuesto por infinidad de compañías en Nueva York, Chicago, París y, más recientemente, en Granada, con motivo de su centenario.

Además, esta no fue la única producción de Diaghilev que introdujo esta danza. En París, se estrenó *Cuadro Flamenco* en 1921, una obra, compuesta por ocho números, que bailaron diversas estrellas de este género.<sup>28</sup> Aunque el programa indicaba que se trataba de una suite de danzas andaluzas, lo cierto es que los bailaores La López y El Moreno también interpretaron una jota aragonesa.<sup>29</sup> Una vez más, Picasso se encargó de la escenografía y el figurinismo.

Balanchine, el último coreógrafo fetiche de Diaghilev, también se inspiró en el folclore aragonés. De hecho, es preciso recordar como su primer papel –con apenas doce años– tuvo lugar en el ballet *Jota Aragonesa* de Fokin.<sup>30</sup> En 1932, creó su propia versión de la obertura de Glinka para los Ballets Russes de Montecarlo, formando parte de la producción *Suites de Danse*. En 1967, realizaría una nueva puesta en escena en Nueva York, esta vez integrándose en *Glinkiana*, que contaría con los diseños del español Esteban Francés.

Tampoco hay que olvidar las numerosas jotas aragonesas que introdujeron los bailarines españoles, cuando iban de gira por el extranjero. Este baile tuvo especial impor-

22. Sus bocetos reflejan la amalgama de estereotipos –con una clara influencia de «lo andaluz»– que han configurado la imagen de España en el extranjero.

23. Idoia MURGA CASTRO (2012), *Pintura en danza: los artistas españoles y el ballet* (1916-1962), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012, p. 262.

24. En sus escenas finales, también aparece un manteo inspirado en la composición de *El pelele* de Francisco de Goya. Chus TUDELLA LAGUARDIA (2022), «Los dos pablos» en Emmanuel GUIGON (ed.), *Picasso y Aragón*. Goya-Gargallo-Buñuel, Teruel, Diputación de Teruel/Museo de Teruel, pp. 68-107, espec. p. 94.

25. Tras quedar descartado para interpretar el rol principal en este ballet –que finalmente recaería en Massine–, se sumió en la locura.

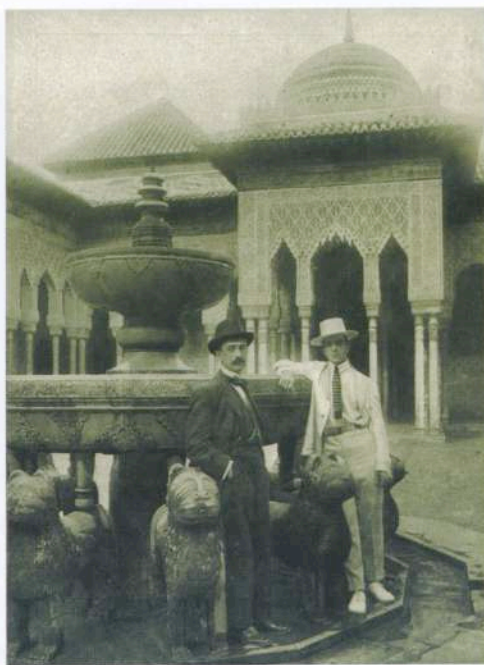
26. Léonide MASSINE (1968), *My life in ballet*, Londres, Macmillan, p. 116.

27. Idoia MURGA CASTRO (2017), *Escenografía de la danza en la Edad de Plata* (1916-1936), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 49.

28. *Ibidem*, p. 59.

29. Douglas COOPER (1968), *Picasso y el Teatro*, Barcelona, Gustavo Gili p. 285.

30. Bernard TAPER (1974), *Balanchine: A Biography*, Nueva York/Londres, Macmillan, p. 49.



Manuel de Falla con Léonide Massine en el Patio de los Leones de la Alhambra, Granada. 1917. Fotografía de Rafael Garzón. Archivo Manuel de Falla

tancia durante la Edad de Plata. En 1928, Vicente Escudero interpretó el número *Jota (Huesca)* en la parisina Salle Pleyel. Cuatro años después, Antonia Mercé *La Argentina*,<sup>31</sup> icono internacional de la danza española, incluyó en su repertorio una jota para el programa que bailó en Múnich en 1932. Ese mismo año, Joan Magrinyà, *partenaire* habitual de María de Ávila, coreografió su pieza *Jota aragonesa* en Barcelona y, en 1938, también crearía su versión de la jota de *La Dolores* en esta misma ciudad. Mientras que en 1934, Encarnación López *La Argentinista*, otra de las protagonistas femeninas de la época y a menudo rival de Mercé,<sup>32</sup> estrenaría en la capital francesa un recital que recogía, entre otros, la *Jota de Alcañiz*.<sup>33</sup>

El año 1939 supuso un punto de inflexión para la construcción del imaginario de «lo aragonés» en el ballet, al asentar sus estereotipos en la diáspora del ballet ruso —mediante de los Ballets Russes de Montecarlo— y en el ballet soviético. Por un lado, Massine coreografió y protagonizó, junto a La Argentinista, *Capriccio Espagnol*, una pieza creada a partir de la música de Nikolai Rimsky-Korsakov, que termina con la conocida danza aragonesa. Se recuperó la escenografía y los figurines que Andreu

31. Aunque iba a formar parte del estreno de la ópera *Goyescas*, finalmente no pudo ser, pese a haber sido propuesta por Enrique Granados e Ignacio Zuloaga.

32. Curiosamente, ambas habían nacido en Buenos Aires, de ahí sus apelativos.

33. Idoia MURGA CASTRO (2012), *Pintura en danza...*, op. cit., pp. 123-144.





Gonzalo Preciado-Azanza. Vista exterior de la Ópera Nacional de Letonia, Riga. 2016

había diseñado dos años antes para *Jota Aragonesa* de Fokin.<sup>34</sup> Más adelante, se repondría tanto en San Francisco, como en Londres y se realizaría una versión cinematográfica titulada *Spanish Fiesta*. Por otro lado, unas semanas antes se había estrenado el ballet *Laurencia* en Leningrado. Vakhtang Chabukiani llevó a cabo la adaptación coreográfica de la icónica obra teatral *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, introduciendo una jota.<sup>35</sup>

Durante la segunda mitad de siglo xx, Aragón ha seguido muy ligado al ballet en los escenarios de Estados Unidos y, especialmente, de la Unión Soviética. En Chicago, Ruth Page estrenó *Revenge* (1951) a partir de la ópera de Verdi *Il Trovatore*, que está ambientada en el Palacio de la Aljafería. El español Antoni Clavé contribuyó notablemente al éxito de esta obra por medio de sus diseños. Poco después, se reestrenaría en París y despertó el interés de otros muchos coreógrafos como Balanchine, Jerome Robbins o Anton Dolin.<sup>36</sup>

Mientras, en San Petersburgo, Gerardo de Viana *Vladimiro* —un niño de la guerra convertido en coreógrafo y afincado en Riga— estrenó su primer ballet *Las fiestas de Zaragoza* en 1963. Cuatro años después, crearía *Miniaturas españolas* para el Ballet Mariinski y se reestrenaría en numerosos teatros soviéticos. Este ballet incluía una escena protagonizada por un maño y una mañuca, que interpretaban una jota del Alto Aragón que, en palabras del periódico ruso *Pravda*, era «la reina de todas las danzas».<sup>37</sup> Viana se convirtió en una figura fundamental para la difusión de «lo español» y «lo aragonés» en la URSS a través de la danza.<sup>38</sup>

34. *Ibidem*, p. 263.

35. María CHIGINSKAYA (2015), «Lope de Vega de puntillas: El estreno del ballet *Laurencia* en Leningrado (1939)», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 22, pp. 344-354.

36. Idoia MURGA CASTRO (2012), *Pintura en danza...*, *op. cit.*, pp. 296-300.

37. Esta reseña ha sido recogida por el propio Viana. Gerardo de VIANA FONSECA (2007), *¡De Carranza a Siberia y más allá!*, Karrantza, Ayuntamiento de Karrantza, p. 175.

38. También creó el ballet *Guernica* (1990) en Riga. Miguel CABAÑAS BRAVO (2017), *Arte desplazado a los hielos. Los artistas españoles del exilio en el país de los soviets*, Sevilla, Renacimiento, pp. 213-214.



Wilfried Hösl. Imagen de Paquita (Daria Sukhoriva) e Iñigo (Cyril Pierre) en *Paquita*. 2014. Bayerisches Staatsballett, Múnich

En 1967, Igor Moiseyev también coreografió su propia versión de *Jota Aragonesa* de Glinka –la tercera tras Fokin y Balanchine–. Este número forma parte de *Danzas del mundo*, uno de los programas más destacados en sus giras internacionales que, por cierto, lo han llevado hasta Zaragoza en varias ocasiones.<sup>39</sup> No cabe duda de que este año fue de gran importancia para la difusión de este imaginario.

En la actualidad, la presencia de Aragón, lejos de agotarse, todavía sigue muy presente en el panorama internacional mediante las puestas en escenas que se están llevando a cabo de todos estos ballets. Entre ellas, podríamos destacar la producción de *Paquita* (2014) en Múnich. El coreógrafo Alexei Ratmansky, con la ayuda del investigador Doug Fullington, ha reconstruido este ballet a partir de la notación y el libreto de Sergeyev. Es preciso destacar como el telón de boca de Jérôme Kaplan parece un calco de la *Vista de Zaragoza* de Juan Bautista Martínez del Mazo, mientras que el telón de fondo nos recuerda como, en ocasiones, se modifican ciertos aspectos de la realidad en favor del exotismo.<sup>40</sup> Es evidente que *Paquita* tuvo un papel fundamental en la construcción de la imagen de Aragón a través de la danza. Sin embargo, parece haber caído en el olvido. El impacto de la jota y la cultura aragonesa en el ballet todavía no ha sido lo suficientemente estudiado por la historiografía. Necesitamos recuperar este patrimonio dancístico de «lo aragonés» para que elementos de su imaginario, como la jota y los Sitios, sigan resonando en los escenarios internacionales.

39. La primera visita, de la que se tiene constancia, tuvo lugar en el Teatro Fleta en el año 1973. José Vicente GONZÁLEZ VALLE (1988), «La jota aragonesa en la música romántica más allá de nuestras fronteras» en Guillermo FATÁS CABEZA (ed.), *Aragón en el mundo*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, pp. 353-363, espec. p. 363. En 2019 volvieron a actuar en la capital aragonesa, esta vez en el Auditorio de Zaragoza.

40. Se ha cambiado de ubicación la Aljafería y se sitúa a la capital aragonesa a los pies de una montaña.