

GONZALO PRECIADO-AZANZA

**ICONOLOGÍAS GESTUALES: LA JOTA ARAGONESA
EN LOS BALLETS INTERNACIONALES (1893-1939)**

Septiembre de 2025 [Directores: Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente
(Universidad de Zaragoza) y Dra. Idoia Murga Castro
(Consejo Superior de Investigaciones Científicas)]

Miembros del tribunal

Presidenta: *Dra. Beatriz Martínez del Fresno (Universidad de Oviedo)*

Secretario: *Dr. Fernando Sanz Ferreruela (Universidad de Zaragoza)*

Vocal: *Dra. Laine Kristberga (Latvijas Universitātes)*

En el marco de la candidatura de la jota como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (UNESCO), era necesario dar a conocer a la sociedad el impacto que ha tenido el patrimonio coreográfico de «lo aragonés»; un patrimonio olvidado y a menudo menospreciado que se proyectó fuera de sus fronteras, sobre todo, a través del ballet.

Esta tesis doctoral se ha centrado en el período comprendido entre 1893 y 1939. La fecha de inicio coincide con el estreno absoluto del ballet *La Maladetta*, mientras que la fecha de cierre representa la coyuntura histórica del final de la Guerra Civil española y el inicio de la Segunda Guerra Mundial, momento en el que el ballet *Jota aragonesa* desapareció del repertorio internacional.

A lo largo de este período se han localizado setenta y dos ballets, divertimentos y bailables de temática aragonesa que se representaron en numerosos escenarios de Europa, América y, en menor medida, Asia. Ante un panorama tan fértil, se han acotado los casos de estudio. Para ello, se han aplicado los parámetros formato, temática, movilidad y época. Esta tesis doctoral se ha centrado en el análisis de aquellos ballets que estuviesen focalizados en «lo aragonés» y que, además, se hubiesen representado en, al menos, dos contextos diferentes, lo que ha permitido trazar una historia representativa de este período. De este modo, el corpus coreográfico se ha reducido a *La Maladetta* (1893-1927), *Paquita* (1904-1933), *Jota aragonesa* (1916-1938) y, por último, la jota con la que finaliza *El sombrero de tres picos* (1919-1939). En otras palabras, se trata de cuatro historias coreográficas transnacionales y conectadas que han sido configuradas a partir de los pilares que han construido el imaginario de «lo aragonés»: la supuesta barrera de los Pirineos, el impacto internacional de los Sitios de Zaragoza y la jota aragonesa.

Esta investigación parte de la hipótesis de que la jota no solo ha simbolizado la identidad de los aragoneses, sino que, además, también se ha convertido en un lenguaje coreográfico transnacional que, en el juego de espejos que proporciona la otredad, ha configurado otras muchas identidades, especialmente, en el Báltico.

El objetivo general de esta tesis doctoral se ha centrado en determinar el papel que ha tenido «lo aragonés» en la historia del ballet de finales del siglo XIX y principios del XX. Para ello, se han planteado una serie de objetivos específicos estructurados en torno a tres ejes: cartografía, imaginarios e identidades y usos políticos. En primer lugar, se han localizado las puestas en escena de las coreografías de temática aragonesa para elaborar un inventario y catalogación de los materiales relativos a dichas producciones; trazar el recorrido de las giras transnacionales; localizar los focos principales donde se interpretaron y, en la medida en que las fuentes lo han permitido, reconstruir la trayectoria de los ballets *La Maladetta* y *Jota aragonesa* desde su estreno absoluto hasta su posterior desaparición. A continuación, se ha analizado la imagen de Aragón en el plano visual y gestual para trazar el proceso creativo, la colaboración de los artistas implicados y la influencia que ejercieron sus viajes a España; localizar las leyendas, estereotipos e imaginarios que han configurado los casos de estudio y valorar si ha habido algún gesto de la jota que se haya trasladado al lenguaje del ballet. Finalmente, se ha aunado el contexto histórico-artístico con las ideas preponderantes del momento para definir los posibles usos políticos; determinar el papel que tuvo Riga en la construcción del diálogo coreográfico entre Rusia y España y analizar cómo se integra «lo aragonés» en la configuración de las identidades españolas y europeas.

La metodología de esta tesis doctoral ha adoptado un planteamiento interdisciplinar. La historiografía reciente señala que las prácticas y formas de pensar sobre el cuerpo humano se han convertido en un elemento cada vez más importante de las Humanidades. Este giro corporal, que a priori podría parecer novedoso, en realidad ya estaba presente en el texto fundacional de la Iconología. En 1893 Aby Warburg señaló que la gestualidad debía de ocupar un lugar destacado en la Historia del Arte. Esto supuso un punto de inflexión que se gestó al mismo tiempo que surgía el cine. Warburg se dio cuenta de que las imágenes transmiten movimiento y, por lo tanto, los gestos pueden llegar a corporeizar la memoria del pasado. El enfoque de Warburg fue desarrollado por su discípulo Erwin Panofsky. En esta tesis se han aunado las metodologías de la Historia del Arte y los *Dance Studies*. Para ello, en cada una de las etapas del método iconológico

que plantea Panofsky se han introducido métodos específicos de los *Dance Studies* para sistematizar el análisis de las iconologías gestuales del ballet.

Esta investigación se sustenta en el análisis de fuentes primarias gráficas (pinturas, fotografías, figurines, bocetos de escenografía, litografías, xilografías y maquetas), textuales (libretos), audiovisuales (grabaciones) y coreológicas (notaciones coreográficas). En total, se han realizado ciento setenta fichas de catalogación. Todo ello se ha apoyado, a su vez, en fuentes documentales (programas de mano, contratos y correspondencia), orales (entrevistas), musicales (partituras) y hemerográficas (críticas, carteleros y artículos de opinión). Más de la mitad de las fuentes estudiadas eran completamente inéditas. El trabajo de campo se ha llevado a cabo, fundamentalmente, durante las seis estancias de investigación efectuadas en Latvijas Universitāte, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, el Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Harvard University. La investigación se ha completado con la visita a otras instituciones y colecciones particulares españolas, así como la consulta digital de otros centros internacionales. En total, se han analizado los fondos de cuarenta y tres archivos, centros de documentación, bibliotecas y museos, entre los que cabe destacar: Bibliothèque nationale de France. Bibliothèque-musée de l'opéra (París, Francia), Latvijas Nacionālais rakstniecības un mūzikas muzejs (Riga, Letonia), Houghton Library-Harvard University (Cambridge, Estados Unidos) y New York Public Library (Nueva York, Estados Unidos).

Los resultados de esta tesis doctoral se han estructurado en torno a cuatro capítulos que desarrollan los casos de estudio mencionados anteriormente. También se han incluido unos anexos. Por un lado, se encuentra el listado de las coreografías de temática aragonesa que se han localizado y, por otro lado, una selección de las fichas de catalogación de las diferentes fuentes analizadas.

El primer capítulo ha cuestionado el estereotipo hegemónico que asociaba la imagen de España con el exotismo de «lo andaluz» a través del ballet *La Maladetta*. Esta investigación se ha replanteado la contribución de otras danzas, como la jota aragonesa, en la construcción de un imaginario más plural y diverso de «lo español» en el ballet. Por mucho que la historiografía haya destacado la influencia que tuvo la cachucha de Fanny Elssler, *La Maladetta* fue el ballet de temática hispana más representado de la historia de la Ópera de París. Inicialmente, se examina el imaginario que proyectaba este ballet que finalizaba en el pico de la Maladeta, situado en el municipio de Benasque. El éxito del ballet coreografiado por Joseph Hansen residía en el discurso de la diferencia. Este relato se construía a partir del mito de Roldán. La mirada peyorativa hacia los es-

pañoles se manifestaba con la llegada de un grupo de gitanos que, según el libreto, descendían de las montañas tras oír la llamada de un cuerno de marfil que reinterpretaba el olifante con el que Roldán había pedido auxilio a Carlomagno. A continuación, se aborda la recepción que tuvo el estreno de *La Maladetta* en 1893. Este ballet puede interpretarse como un espejo en el cual se proyectaron los cambios políticos y los escándalos que afectaban a la sociedad francesa a través de las opiniones expresadas por la prensa. También se presenta la trayectoria de este ballet desde su inclusión en las *Fêtes franco-russes* hasta las numerosas puestas en escena que tuvieron lugar en Milán, Bruselas o Marsella. Por último, se estudia la efímera evolución y la pérdida definitiva de este ballet en 1927. *La Maladetta* no solo simbolizaba un modelo del pasado, sino que, además, también reflejaba cómo «lo aragonés» se estaba difuminando. Las diferentes reinterpretaciones artísticas que surgieron en París enfatizaban cómo, en numerosas ocasiones, «lo español» suele representarse visualmente como algo andaluz, pero conceptualmente a veces puede ser aragonés.

El segundo capítulo ha analizado cómo las diferentes reinterpretaciones de *Paquita* han desvirtuado el significado de un ballet que, inicialmente, estaba inspirado por los Sitios de Zaragoza. El ballet de Joseph Mazilier no hace ninguna mención a los Sitios. En su lugar, la trama se desarrolla en la Zaragoza ocupada por las tropas napoleónicas lo que explica que originalmente se titulase *Empire* (Imperio en francés). *Paquita* se representó en diferentes capitales europeas hasta llegar a San Petersburgo, en donde fue el primer ballet que interpretó Marius Petipa tras haber huido de España. En esta tesis el análisis de *Paquita* comienza con la primera representación del año 1904 que se ha podido documentar en el Teatro Mariinski con Mijaíl Fokin y Anna Pavlova en los papeles principales. En este contexto, se estudia la notación coreográfica de Nikolai Sergeyev. Durante la Revolución rusa de 1905 Sergeyev fue una figura controvertida ya que Fokin lo acusó de ser un espía del régimen zarista, mientras que Pavlova y Fokin fueron los líderes del ala revolucionaria de la compañía. A continuación, en el marco del centenario de los Sitios, se presenta el impacto que ejerció la Exposición Hispano-Francesa en la capital aragonesa, el papel que tuvo el *grand pas classique* de *Paquita* en las giras de Pavlova y la reinterpretación que se llevó a cabo en el Alhambra Theatre durante el auge del movimiento sufragista en Londres. Finalmente, este ballet adquirió especial importancia en Riga. *Paquita* se convirtió en la primera coreografía de temática hispana del Ballet Nacional de Letonia. Desafortunadamente, la puesta en escena de Sergeyev utilizó una nueva versión del libreto en la que ya no aparecía Zaragoza, sino una provincia española anónima. Esta fue la última producción completa que se repre-

sentó en el siglo XX. Desde entonces, tan solo se representaron divertimentos descontextualizados. Sin embargo, la jota aragonesa siguió muy presente en Letonia, lo que pone de manifiesto la relevancia que estaba adquiriendo esta danza en el Báltico.

El tercer capítulo se ha centrado en abordar el diálogo coreográfico entre Rusia y España a través del ballet *Jota aragonesa*. Esta coreografía se estrenó en Petrogrado (la renombrada San Petersburgo) tan solo cuatro meses antes de que los Ballets Russes de Diaghilev llegaran a España en 1916. Al igual que la compañía de Diaghilev triunfó en España, a los rusos también les atrajo la danza aragonesa como reflejó la prensa. *Jota aragonesa* se construyó a partir de las impresiones que plasmaron Mijaíl Glinka, Mijaíl Fokin y Alexander Golovin tras sus respectivos viajes por España. Después de ahondar en el impacto que tuvo la Revolución rusa de 1917 en el estreno de la coreografía de Fokin, se analizan las giras del solo *Panaderos* —un fragmento del ballet *Jota aragonesa*— que se interpretó en diferentes escenarios europeos y americanos, como París, Berlín, Estocolmo, Riga o Nueva York. Aquí se examina la grabación de un ensayo de este solo, lo que ha permitido determinar cómo Fokin profundizó en el diálogo coreográfico hispano-ruso. Finalmente, se presenta la evolución, reinterpretación y pérdida definitiva de *Jota aragonesa* en los años veinte y treinta. Tras abordar las pervivencias en la Unión Soviética se estudia la reposición en Riga, un foco fugaz de la modernidad báltica reflejada en los diseños de Ludolfs Liberts, y la puesta en escena de los Ballets de Monte Carlo. Esta producción, que contaba con escenografía y vestuario de Mariano Andreu, se representó en Londres durante la Guerra Civil española y posteriormente realizó una última gira antes de desaparecer del repertorio en 1938.

El último capítulo ha analizado el papel que tuvo la jota de *El sombrero de tres picos* en la difusión de la cooperación internacional que posibilitó el Tratado de Versalles. En primer lugar, se presenta este ballet como un caso de estudio de la obra coreográfica de arte total, fruto de la estrecha colaboración hispano-rusa que hubo entre María Lejárraga, Manuel de Falla, Léonide Massine y Pablo Picasso. *El sombrero de tres picos* se estrenó en el Alhambra Theatre tan solo tres días después de que el Reino Unido celebrase el *Peace Day* en 1919. El teatro estaba decorado con los colores de la bandera británica y dos de las críticas más entusiastas se valieron precisamente de la jota para titular sus crónicas. Esta danza finalizaba con el manteo del corregidor, una escena inspirada por *El pelele* de Goya. Falla le había enviado a Diaghilev una postal de *El pelele* para felicitarle por la victoria de los Aliados. Según los datos aportados en la correspondencia, Diaghilev fue el impulsor de esta jota. Dado que Diaghilev había