

del legado materno del galleguismo preocupa especialmente a la autora, quien se adentra en cómo Maiztegui lo hizo propio como un elemento de la identidad, una actitud frecuente en las comunidades inmigrantes que transmiten esto a manera de herencia simbólica y cultural. Es debido a ese mismo sentimiento de identidad heredado, y en contraposición al desarraigo y al exilio, que muchos artistas y creadores de la época, fuera de la Península Ibérica, se volcaron a verter en su obra un legado cultural local que diera cuenta de una otredad que se volvía propia, se mezclaba y permeaba la actividad artística.

María Fouz se enfoca luego en la revisión de la obra musical del compositor, que comienza con trabajos como el poema sinfónico *Macías o Namorado* –basado en la leyenda del trovador gallego del siglo XIV–, y se extiende hacia otras composiciones, vinculando siempre el contexto de la obra citada, con material de prensa y también testimonios de entrevistas y el archivo personal, cedido a la investigadora por la familia de Maiztegui. De esta manera, no solo indaga en la música en sí misma, buscando en ella reminiscencias de lo gallego o argentino, sino, además, se sumerge en las intenciones del compositor, expresadas por él y por otros. Ahora bien, durante todo el texto, pero especialmente en los capítulos que analizan la obra de Maiztegui, se extraña una fluidez de escritura que permita una inmersión equivalente en la lectura: en más de algún pasaje los datos, fuentes y testimonios citados parecieran tornarse el centro del relato, cuestión que quizás no contribuya a una divulgación más amplia del texto.

En lo que respecta a la música para cine, el texto profundiza en el análisis descriptivo de la música cinematográfica de Isidro Maiztegui, primero en Argentina y luego en España. Se indaga en la estética compositiva utilizada por Maiztegui de manera general y luego se profundiza en análisis descriptivos del uso musical en determinadas cintas, sin dejar de lado el material de prensa de la época. Esto manifiesta, de nuevo, el interés de la investigadora por abarcar un panorama completo que dé cuenta de la biografía del compositor, considerando no solo la historia, sino también la crítica musical.

Maiztegui resulta un personaje interesante como puente y reflejo de su época; su vida y obra, estudiada, analizada y contrastada con la profundidad que lo hace María Fouz Moreno, logra ser ese vehículo de acercamiento hacia el panorama cultural de una época, lo que eleva este libro más allá de la biografía. En este sentido, la publicación no solo es una referencia obligada para quien desee estudiar la vida y obra de Isidro Maiztegui, sino que también es un libro de consulta acerca del quehacer musical y cinematográfico argentino y español, con especial énfasis en las décadas de 1940 y 1970.

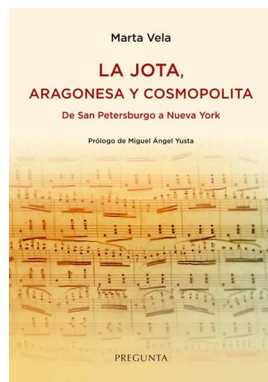
En contraste con trabajos que se desarrollan desde la amplitud en pos de la síntesis, la investigación de María Fouz Moreno parece nutrirse de una pura semilla que crece y permite, gracias a la exhaustiva revisión biográfica acerca del compositor Isidro Maiztegui, adentrarse en el panorama cultural y en el desarrollo de la industria musical y cinematográfica de dos países, Argentina y España. Todo esto atravesado por una mirada pertinente del contexto histórico y político, no solo por la extensa revisión de diversas fuentes hecha por la investigadora, sino sobre todo por el diálogo crítico y certero que se presenta en el texto.

José María Moure Moreno
Universitat de Barcelona, España
xmoure@gmail.com

Marta Vela. *La jota, aragonesa y cosmopolita. De San Petersburgo a Nueva York*. Zaragoza: Pregunta Ediciones, 2022, 221 pp.

En el prólogo de su ya canónico libro *El mundo como representación*, el historiador francés Roger Chartier sentenció: “las obras, en efecto, no tienen un sentido estable, universal, fijo. Están investidas de significaciones plurales y móviles, construidas en el reencuentro entre una proposición y una recepción, entre las formas y los motivos que les dan su estructura y las competencias y expectativas de los públicos que se adueñan de ellas”¹. Este enunciado, que podría definirse como una de

¹ Chartier, Roger. 1992. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, p. XI.



las máximas rectoras de la historia cultural, bien puede ser utilizado para describir el paradigma que sostiene y da sentido a *La jota, aragonesa y cosmopolita*, monografía que, más que un relato histórico o diacrónico en torno al desarrollo de este género particular del folklore aragonés, es provechoso considerar dentro de perspectivas más amplias.

Este es el tercer libro publicado por la pianista y musicóloga española Marta Vela. En él, utilizando la jota como un caso de estudio, la autora construye una historia cultural de Europa durante lo que se ha dado en llamar el siglo XIX largo, particularmente entre 1844 y 1919. Por medio de la jota, su difusión y dispersión geográfica en España, Portugal, Francia, Rusia, Inglaterra y Estados Unidos, el libro entretiene redes de intercambio artístico, cultural y humano, que abarcan diferentes productos emanados o en diálogo con esta manifestación musical de raíz hispana, los que comprenden desde transcripciones y arreglos populares, hasta evocaciones y obras de la tradición docta o escrita que incorporan a la jota como referente o material temático. De este modo, sustentado metodológicamente en el análisis crítico y documental de diversas fuentes –entre las que se cuentan correspondencia, prensa periódica, obras literarias y manuscritos y ediciones musicales– este título se introduce en las condiciones de vida y circunstancias personales de un amplio conjunto de intérpretes y compositores que se relacionaron con la jota aragonesa y la música popular española, comprendiendo también aspectos políticos, estéticos, sociales y económicos que impactaron en el lugar efectivo y simbólico que España y su cultura ocuparon para el resto de Europa.

El libro, prologado por el poeta y escritor aragonés Miguel Ángel Yusta, se divide en ocho capítulos. El primero de ellos se centra en las figuras de los compositores Franz Liszt y Mijaíl Glinka, y más específicamente, en los viajes que el pianista virtuoso y el considerado padre del nacionalismo ruso realizaron a España en 1844 y 1845, respectivamente. Entre otros temas, la autora profundiza en antecedentes y acontecimientos que podrían explicar el interés de estos músicos por visitar la nación ibérica, las motivaciones y objetivos de sus giras, como también la recepción de la que gozaron en esta región de Europa. Adicionalmente, revisa obras basadas en temas de música vernácula española que tanto Glinka como Liszt completaron en sus viajes, las que incorporan referencias a motivos específicos de jota aragonesa. A pesar de sus contextos de producción, desde la óptica propuesta por Vela, más que a la España real que conocieron como fuente de inspiración, estas piezas aparecen íntimamente ligadas a la concepción decimonónica centroeuropea de España entendida como símbolo de lo exótico, salvaje y atrayente, toda vez que incorporaron referencias a repertorios hispanos dados a conocer en Francia en el salón de Pauline Viardot-García, mujer con quien ambos músicos se relacionaron.

Retomando este último punto, en el segundo capítulo la musicóloga ahonda en el rol que la mezzosoprano, *salonnière* y compositora de ascendencia española Pauline Viardot-García tuvo en la difusión francesa y centroeuropea de la jota –y de la música vernácula de raíz hispana en general–, además del impacto que generó en la creciente inclinación estética por la que Vela denomina “música exótica” (p. 45), la que se podría definir como música de tradición escrita que incluye motivos o evocaciones provenientes del folclore de regiones periféricas respecto del axis europeo, como España y Rusia, por ejemplo. De este modo, esta sección del libro repasa los orígenes familiares de la artista –procedente, como es sabido, de un influyente clan de cantantes líricos españoles, entre los que se cuentan su padre, el tenor *rossiniano* y maestro de canto Manuel García, y su hermana, la diva María Malibrán–, los inicios de su carrera operística y su posterior consolidación como una de las figuras relevantes para la elite cultural allegada a Francia. Esta posición que, según expresa la autora, se vio posibilitada “tanto por sus dotes artísticas como por las relaciones de su marido” (p. 53), el escritor e hispanista galó Louis Viardot, permitió a la mezzosoprano vincularse con personalidades de círculos como el de George Sand y Frédéric Chopin, ampliando también las redes de difusión, por ejemplo, de repertorios cultivados por ella. Ahora bien, quizás más importante para el tópico del libro, en esta sección Vela se detiene en un viaje realizado por la propia Viardot-García a España a comienzos de la década de 1840, el que le permitió conocer *in situ* una melodía de moda en la región, la *Nueva jota aragonesa* del compositor zaragozano Florencio Lahoz. La intérprete y compositora la adaptó a la forma de canción de cámara, la dio a conocer en conciertos y salones europeos y la publicó en 1846.

Entre los capítulos tres y seis, el desarrollo del libro parece subdividirse en dos narrativas distintas que, sin embargo, se entrecruzan en diferentes momentos, involucran en muchos casos a los mismos actores y son entregadas por la autora en un constante contrapunto. Por una parte, el texto continúa trazando el devenir de la jota aragonesa, deteniéndose en sus sucesivas apariciones, arreglos y reediciones; pero, por otra, Vela se adentra en la historia del declive, transformación y revitalización de la ópera en Francia, en lo que, desde mi perspectiva, funciona como una forma de dar cuenta de

las permeables barreras entre géneros y de la inscripción de estos antecedentes dentro de un esquema cultural y un ideario a mayor escala.

En consecuencia, avanzando hasta la década de 1850, el capítulo tres se concentra en el proceso de crisis de la ópera romántica en Europa –ocasionada por el ocaso del *bel canto* como estilo y por el descrédito instalado en París en torno a las fórmulas grandilocuentes y monumentales de la *grand opéra*– y sus posteriores intentos de renovación mediante la incorporación en el teatro lírico del influjo estético del realismo y del hispanismo, el que se había afianzado en Francia a partir de documentos como el diario de viaje de Alejandro Dumas titulado *De París a Cádiz*, e influenciado a músicos como Héctor Berlioz y Frédéric Chopin y a escritores como George Sand y Prosper Mérimée, autor de la novela *Carmen*. En paralelo, esta sección del libro entrega datos acerca de la reedición en España de la *Nueva jota aragonesa* de Lahoz y sus reversiones realizadas por artistas como Louis Moreau Gottschalk, Sebastián Iradier y José White, a quienes se responsabiliza de la difusión de este género en el continente americano.

Continuando con la estructura en narrativas paralelas, el siguiente capítulo se circunscribe al periodo de transición que Francia vivió con posterioridad a la restauración borbónica –en el paso a la Segunda República y luego al Imperio de Napoleón III– y explora los efectos que el clima imperante de persecución e inestabilidad política y social tuvieron en artistas como Franz Liszt, Pauline Viardot-García y Richard Wagner. De acuerdo con la investigación, con el retorno del imperialismo los dos primeros se alejaron de Francia y se instalaron en el extranjero; Liszt se dedicó a la dirección orquestal y a la composición y recuperó su interés por el trabajo acerca de temáticas y motivos musicales de raíz hispana en obras como la *Rhapsodie espagnole*, publicada en 1866, mientras Viardot se retiró de los escenarios y se volcó a sus facetas de creadora, gestora y pedagoga. Por su parte, el proceso de transformación en la ópera y en la sociedad centroeuropea conduce a la autora de forma insoslayable a la figura de Richard Wagner, a quien estudia en términos de su propia metamorfosis, partiendo por sus inicios musicales como admirador del lirismo galo de Giacomo Meyerbeer, y arribando hasta la consolidación de un pensamiento que ella expone como revolucionario, antisemita y reaccionario a toda influencia francesa.

A pesar de lo cuestionable que pueda parecer la ideología del músico germano, el libro resalta el hecho de que la obra de Wagner se estableció rápidamente como un precedente que, eclipsando el poderío de la escuela operática italiana, devino en un nuevo paradigma estético al que muchos artistas decimonónicos se sintieron llamados a cuestionar o reverenciar. En esta línea, el capítulo cinco prosigue desentrañando el devenir de la ópera francesa por medio del caso de *Sansón y Dalila* de Camille Saint-Saëns y *Carmen* de Georges Bizet, dos títulos que intentaron refrescar el teatro lírico francoparlante. Ambas concebidas después del término de la Guerra Franco-Prusiana e influidas por el ideario antigermánico de la Société Nationale de Musique –cofundada por Saint-Saëns en 1871– son creaciones que la autora trae a discusión para referirse a la característica utilización de temas y referentes “exóticos” durante la época como una forma de contrarrestar el pangermanismo, promovido por el círculo artístico allegado a Viardot-García. Así, por ejemplo, la musicóloga entrega datos del papel fundamental que la cantante ocupó en relación con la orientación del impulso creativo de Bizet en lo que fue su trabajo en *Carmen*. En efecto, fue Viardot-García quien facilitó la familiarización del joven compositor con temas de origen español que él incorporó en números como la famosa “Aragonesa” que preludia el cuarto acto, la que no es más que una estilización de una jota deudora de la de Lahoz.

Ahora bien, al referirse a las críticas que despertó *Carmen* en su estreno, Vela se remite a la particularidad de que, aunque se trata de una ópera francesa respecto de temas españoles, Bizet no se aparta de la influencia wagneriana, sino que incluso hace uso de la técnica del *leitmotiv*. Esta observación redirige la línea argumentativa del libro a la reflexión en torno al cosmopolitismo, o bien, a la síntesis en la creación musical de materiales, inspiraciones y motivos de diversos orígenes. Precisamente es esta una de las ideas centrales que emana del sexto capítulo, en el que, por medio del estudio de caso de obras con contenido musical de raíz hispánica compuestas por artistas como Emmanuel Chabrier, Saint-Saëns, Édouard Lalo o Pablo de Sarasate, la autora caracteriza el lugar de lo español en la música finisecular como el de un imaginario o una abstracción, más que el de un elemento representativo. De esta forma, por ejemplo, en su fantasía orquestal *España*, Chabrier utilizó como marco la jota, a la que unió gestos musicales de clara alusión morisca, hermanando vertientes musicales del norte y sur de la nación ibérica.

En los capítulos siete y ocho, el foco de la argumentación está puesto en el lugar de la jota y las reminiscencias a géneros populares españoles en el marco de la creación musical en el paso a las primeras décadas del siglo XX. Sobre la base de que, en palabras de la autora, “el panorama musical

europeo [del cambio de siglo] se dividi[ó] entonces, a grandes rasgos, en dos facciones bien diferenciadas, el denso universo wagneriano [...] y la mencionada música exótica” (p. 152), el séptimo capítulo se aboca de forma especial al trabajo de músicos deudores de Chabrier, como Gabriel Fauré, Maurice Ravel y Claude Debussy, con el fin de mostrar la vigencia que el imaginario de lo español –materializado en referencias a la jota– tuvo en el quehacer creativo de compositores de tendencia impresionista o simbolista. Aquí, la musicóloga vuelve la mirada también a otro género que antes había mencionado solo de forma tangencial, a saber, la habanera, una estilización hispana consolidada a partir de aires de origen cubano. Esta, siguiendo a la investigadora, debió su popularidad en Europa al trabajo de Iradier, quien tras su viaje por América compuso piezas como *La paloma*, cuyo material es incluso citado por Gustav Mahler en su *Sinfonía n.º 3*. Adicionalmente, este capítulo retorna al nombre de Glinka para discutir acerca de la influencia que su estética y su inclinación por lo español tuvieron en la música de los nacionalistas rusos del grupo de Los Cinco, pero también en compositores de música para ballet como Piotr I. Tchaikovsky o Aleksandr Glazunov.

Finalmente, el octavo capítulo se centra en la figura del compositor Manuel de Falla, uno de los mayores exponentes del nacionalismo español. Si bien a comienzos del siglo XX la tendencia hispanista en Francia había disminuido, la emigración hacia este país de compositores provenientes de España –tales como Falla, Granados y Albéniz– implicó nuevas cimas para la “música exótica”, la que adquirió renovada fuerza con el estallido de la Primera Guerra Mundial, cuando se inflamó nuevamente el sentimiento antigermano entre franceses y el resto de los Aliados. Durante el enfrentamiento, Falla y otros artistas buscaron asilo en España, un país que se mantuvo neutral. Fue en este contexto que la compañía de Ballets Russes de Sergei Diaghilev visitó la nación ibérica, propiciando una colaboración con el compositor nacionalista que se concretó en *El sombrero de tres picos*, un ballet en el que el creador musical aunó influencias francesas, hispanas, pero también germanas. Mediante un análisis del número final del ballet, una jota en la que Falla incorpora referencias wagnerianas, recursos tímbricos de línea impresionista, además de aires andaluces y castellanos, la autora discurre en torno a la jota como un género cosmopolita, cuya dispersión constante solo acabó con la Gran Guerra.

En términos generales, el libro presenta numerosas cualidades y aspectos dignos de destacar. Además de su escritura pulcra y amena, en ocasiones casi novelada, que logra sumergir al lector en diferentes épocas y escenarios, es imposible dejar de reconocer la ingente cantidad de información, fuentes, partituras e incluso una lista de reproducción, con las que Vela apoya su narrativa. Desde la perspectiva del contenido, considero que una contribución importante de este trabajo radica en el énfasis que pone en desarticular algunas ideas preconcebidas en torno al intercambio cultural entre centro y periferia, evidenciando que tanto los límites geográficos como las fronteras simbólicas entre tipos de músicas populares o “doctas” no estaban del todo claras durante el siglo XIX, sino que eran en sí bastante permeables. En este sentido, la investigación también permite aproximarse de forma más abierta a la comprensión de las redes de transferencia cultural erigidas en torno a la jota como insertas en un complejo mercado musical decimonónico, impulsado por la modernización e industrialización y hecho posible por medio de las personas, la cultura de viajes, la edición e impresión de partituras, entre otros. Esta forma de entender la música como mercancía y desde sus aspectos materiales entrega varias proyecciones posibles para el estudio. Por último, otro punto destacable es el rescate que Vela hace de la figura de Pauline Viardot-García como facilitadora, articuladora y catalizadora de redes musicales tanto humanas como estéticas; una faceta de la que aún queda por explorar en profundidad.

En suma, *La jota, aragonesa y cosmopolita* constituye una contribución a la historiografía musical iberoamericana y a la musicología histórica hispanohablante, aportando nuevas miradas y datos acerca de la jota aragonesa y la música española en general, en un año que, según el propio libro visibiliza en su contratapa, coincide con un momento clave en el proceso de candidatura de la jota ante la UNESCO con el fin de que sea declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Más allá de la interesante discusión que se podría sostener en torno a este tema, la condición de patrimonio y su “legitimación” a partir de organizaciones dependientes de las Naciones Unidas, el texto de Vela logra su cometido de problematizar que la jota, más que eminentemente española y cultivada en un solo lugar, como la gran mayoría de los géneros musicales, logró permear fronteras y ámbitos diversos, participando de un intenso proceso de intercambio y resignificación cultural.

Macarena Robledo Thompson
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
marobledo@uc.cl