

Origen, influencias y desarrollo de la jota aragonesa en Manuel de Falla: viaje internacional de corte cosmopolita

*Origin, Influences, and Development of the Aragonese Jota in
Manuel de Falla: An International Journey of Cosmopolitan
Nature*

por
Marta Vela

Universidad Internacional de La Rioja, España
marta.vela@unir.net

La jota aragonesa, presente de forma significativa en la producción de Manuel de Falla, no ha sido aún objeto de un estudio integral. Este trabajo examina el origen, las influencias y la evolución de un género que alcanzó notable éxito a ambos lados del Atlántico durante el siglo XIX, y al que Falla contribuyó desde una perspectiva folclórica, pero también con una proyección universalista, más allá de la visión regionalista o de las dicotomías ideológicas de su tiempo. En su tratamiento de la jota confluyen influencias previas al magisterio de Pedrell —como el romanticismo, la cultura francesa, el andalucismo de raíz arábiga y la recuperación de cancioneros decimonónicos, en especial el de Inzenga, con una jota de origen en Florencio Lahoz— y una evolución hacia formas modernistas, que se evidencia desde *La vida breve* hasta *El sombrero de tres picos*, pasando por las *Quatre pièces espagnoles* y las *Siete canciones populares españolas*. La proyección internacional de la jota, ya extendida por América en la segunda mitad del siglo XIX gracias al círculo de Pauline Viardot-García, permite entenderla como una forma musical cosmopolita en la que Falla reconoció tanto el legado español como su resonancia global.

Palabras clave: música popular, jota aragonesa, Falla, folclorismo, cosmopolitismo.

*The Aragonese jota, a genre deeply embedded in the music of Manuel de Falla, has yet to be studied comprehensively. This article explores the origin, influences, and development of a genre that achieved wide acclaim on both sides of the Atlantic during the 19th century, and to which Falla contributed not only from a folkloric perspective but also with a universalist vision that transcended regionalist views and ideological polarizations of his time. His treatment of the jota brings together influences predating Pedrell's teachings—such as Romanticism, French culture, Andalusian elements of Arabic origin, and 19th-century songbook revivals, especially that of Inzenga, whose jota stems from Florencio Lahoz—and a marked evolution towards modernist idioms, evident from *La vida breve* to *El sombrero de tres picos*, including works like the *Quatre pièces espagnoles* and *Siete canciones populares españolas*. Already disseminated in the Americas during the second half of the 19th century through the network surrounding Pauline Viardot-García, the jota took on a cosmopolitan character, which Falla embraced as both a Spanish legacy and a vehicle of global resonance.*

Keywords: popular music, Aragonese jota, Falla, folklorism, cosmopolitanism.

1.- Introducción: breve panorama internacional de la jota aragonesa durante el siglo XIX¹

Aunque los orígenes de la jota son tan difusos como diversas sus formas (Barreiro 2014; Manzano 1993b: 281), se reconoce que este género desempeñó un papel destacado en la consolidación de una cultura musical de carácter cosmopolita a lo largo del siglo XIX. Este proceso se vio favorecido por un continuo intercambio cultural —especialmente entre Europa y América—, en el que las fronteras entre géneros musicales folclóricos y académicos se fueron diluyendo, en paralelo a los nuevos hábitos de consumo de la burguesía decimonónica (Figes 2020).

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 (Robledo Thompson 2023: 164).

A pesar de su variedad formal (Brown 1937: 14) y del entrelazamiento entre registros cultos y populares, numerosos compositores europeos del siglo XIX se sintieron atraídos por la jota aragonesa. La impronta viajera del romanticismo favoreció la difusión de la música popular española, la que fue apreciada incluso por músicos que jamás pisaron la península. No fue este el caso de Liszt (Simón 2015) ni de Glinka (Álvarez Cañibano 1996), quienes visitaron España entre 1844 y 1846. Durante su estancia compusieron sus respectivas jotas (o fragmentos de ellas): *Capriccio brillante sur le thème de la Jota aragonesa* (1845) en el caso de Glinka, *Grosse konzertfantasie über spanische Weisen* (*Fantasia española*, S. 253, 1845, revisada después como *Rhapsodie espagnole*, 1863-1864) y *Romancero espagnol* (S. 695c, 1845) en el de Liszt. Como ha mostrado recientemente Vela (2022), estas composiciones se basan en un tema procedente del compositor aragonés Florencio Lahoz (1815-1868), quien se trasladó a Madrid en torno a 1840 y alcanzó un éxito inmediato con su *Nueva jota aragonesa*².

Probablemente, sin embargo, la mayor difusora del género fue Pauline Viardot- García (1821-1910), célebre diva del siglo XIX. Después de su viaje a España en la primavera de 1842, conoció de primera mano la obra de Lahoz y su éxito³:

Introducción y gran jota aragonesa con cinco cantos y cuarenta y dos variaciones y coda, compuestas para pianoforte y dedicadas a su maestro don Pedro Albéniz, por don Florencio Lahoz; dicha jota se ha tocado (por su autor, que es aragonés) con extraordinario aplauso en las principales reuniones de la corte, siendo la única en su clase: se vende impresa a catorce reales en Madrid, en el almacén de música de Garrafa, calle del Príncipe, número 45⁴.

Según consta en sus cuadernos personales⁵, en 1846 Pauline Viardot-García escribió un arreglo para dos voces femeninas y piano, *La jota de los estudiantes*, con letra en español, basada en la *Nueva jota aragonesa* de Lahoz y en la *Jota de las avellanas* de Iradier (ambas, c. 1840). Aunque

¹ El presente trabajo responde a una ramificación del libro *La jota aragonesa y cosmopolita: de San Petersburgo a Nueva York* (2022), un encargo institucional de la Academia de las Artes y el Folclore de la Jota de Aragón, coeditado por el Gobierno de Aragón, y cuya investigación ha sido incluida en el informe que el Gobierno de España, a través del Ministerio de Cultura y Deporte, emitirá a la UNESCO (EXPEDIENTE DE DECLARACIÓN DE “LA JOTA COMO GÉNERO TRADICIONAL”, REF. EA0042049 SGGCBCC/MAL/air).

² El manuscrito de la copia en limpio de la *Nueva jota aragonesa* de Florencio Lahoz, ca. 1840, se encuentra en el CSIC. Centro de Ciencias Humanas y Sociales. Biblioteca Tomás Navarro Tomás de Madrid, signatura: *RESC/1031/32*.

³ La obra fue objeto de continuas reediciones hasta el inicio del siglo XX.

⁴ “Música”, *El Corresponsal* (17 de marzo, 1841), p. 4.

⁵ [Collection of songs]: autograph manuscript, manuscript scores, 1839-1863 and undated. Pauline Viardot-García additional papers, MS Mus 264, (97), Box: 5. Houghton Library.

no fue publicada por Gérard hasta 1876, con texto francés de Louis Pomey, es probable que la obra se interpretara desde la década de 1840⁶ en las numerosas giras europeas de la dama. Asimismo, en 1845 llegó a París desde Cuba otra pieza inspirada en Lahoz: *La Havanne: Fantasie sur des motifs Américains et Espagnols*, op. 10, de Julien Fontana, amigo de juventud de Chopin, quien había emigrado a La Habana en 1844. Viardot-García pertenecía también al círculo de Chopin por su amistad con George Sand. La obra de Fontana fue publicada en París por Moritz Schlesinger, el editor de Chopin, y su último número, *La jota aragonesa*, cita el mismo tema que aparece en las obras de Viardot-García, Glinka y Liszt.

El famoso salón parisino de los Viardot en la calle Douai, trasladado en 1863 a Baden-Baden, se convirtió en un centro de difusión de la música popular española (Figes 2020: 134) y también rusa, debido a la *liaison* de la cantante con el escritor Ivan Turguénov. Desde este foco, la jota aragonesa comenzó a arraigar en Francia hasta el *fin de siècle* con compositores como Lalo, Saint-Saëns, Bizet, Chabrier, Satie, Debussy y Ravel, así como en América, gracias a figuras como Gottschalk (Nueva Orleans) o White (La Habana), vinculados con el círculo hispano de París, encabezado por la propia Viardot-García o Sebastián Iradier. Se trazó así una sorprendente conexión de más de tres mil kilómetros entre España y Rusia, a través de la jota aragonesa que difundieron tanto Glinka como Viardot-García, quien visitó la corte rusa por primera vez en 1843. Como afirma Alexis Roland-Manuel (1977:9) confirma la unión de estos territorios tan alejados, unidos por la jota aragonesa: “¿Quién no sabe que la Escuela rusa de música ha nacido prácticamente de *Nuit d'été à Madrid*?”⁷.

Además, entre intercambios de géneros populares y cultos, la jota aragonesa se vio enriquecida con influencias árabes o moriscas, tal como reconocía Chabrier, autor de la célebre jota sinfónica *España* (1883), tras un viaje a la península en 1882: “en España, las dos esencias, la del Norte y la del Sur, se encuentran mezcladas y superpuestas” (Lavagne 1984: 78).

Precisamente, en 1872 se había publicado en París un volumen recopilatorio de canciones españolas editado por Paul Lacôme d'Estalenx, *Échos d'Espagne*, que Bizet consultó durante la composición de *Carmen*, desde una perspectiva similar a la de Chabrier:

Parto con mucho gusto la España musical en dos zonas absolutamente distintas, la del Norte y la del Sur. La línea de demarcación geográfica estaría cerca de la que sigue la frontera del Califato de Córdoba y las invasiones de los moros almorávides y almohades, del siglo XI al siglo XIII, es decir, una línea recta desde Alcántara a Valencia (...) encontramos en el Norte una música casi europea, a pesar de la acusada personalidad de su giro y ciertas excentricidades modales acusando claramente la presencia de un elemento exótico; una música esencialmente monorrítmica viva, risueña, de una seducción irresistiblemente acentuada. La música de la zona del Sur es hija de un arte extranjero, soñador, melancólico y apasionado antes que danzante, su carácter señalado por los hombres del arte es la polirritmia, o superposición de diversos ritmos diferentes, en el canto o en el acompañamiento (1872: *préface*).

El volumen de Lacôme (1872: *préface*) recogía siete números de jota aragonesa, “una de las danzas más populares de España y la danza nacional por excelencia de Aragón”, derivados de la *Nueva jota aragonesa* de Lahoz tras el tamiz estilístico de Iradier. Este último alcanzó notable popularidad en París gracias a sus célebres habaneras *La paloma* (1859) y *El arreglito* (1862) – citadas por Bizet en *Carmen* (1875)–. No obstante, en Francia se desconocía el verdadero origen

⁶ Aunque la primera mención en la hemeroteca internacional a la *Jota de los estudiantes* de Pauline Viardot-García corresponde a julio de 1864, en un concierto ofrecido en Baden-Baden, junto con su prima Mme. Léonard, en que la habían interpretado junto a los *Officialitos*, en *Revue et Gazette musicale de Paris*, XXI/28 (3 de julio, 1864), p. 218.

⁷ Compuesta por Glinka en 1851, contiene otra jota de origen popular que fue refundida posteriormente por Liszt en su *Rhapsodie espagnole* y en otros compositores de zarzuela, por ejemplo, Gerónimo Jiménez en el intermedio de *La boda de Luis Alonso* (1897).

de muchas de estas jotas, a pesar de todas estas versiones, derivaciones y ediciones. Según Lacôme: “a excepción de García⁸, el autor de la serenata popular que aquí ofrecemos, los autores de estas canciones son desconocidos [...] Nuestras investigaciones, en este punto, se han revelado infructuosas...”.

Todo este rico patrimonio musical decimonónico sería retomado por uno de los compositores españoles más relevantes de la época, Manuel de Falla, desde una perspectiva más universalista que local, reconociendo incluso la maestría de los compositores extranjeros en la recreación del género: “me atreveré a decir que ningún español ha acertado de un modo tan genialmente auténtico como acertó Chabrier a darnos la versión de una Jota gritada por el pueblo de Aragón en sus rondas nocturnas” (Falla 1950: 112). La jota aragonesa, junto con otras danzas españolas, en su mayoría andaluzas o castellanas, articula buena parte del universo musical de Falla y se erige en una de sus señas de identidad. A ello contribuyó su proyección internacional durante el siglo XIX y la progresiva decadencia de la habanera después de la pérdida de las colonias ultramarinas en 1898.

De hecho, el propio Falla reconoció la relevancia de Pauline Viardot-García como difusora de la música popular española desde París.

Y esto explica no solo la atracción que desde su niñez sintió Ravel por un país tantas veces soñado, sino también que luego, para caracterizar musicalmente a España, se sirviese con predilección del ritmo de habanera, la canción más en boga de cuantas su madre oyese en las tertulias madrileñas de aquellos viejos tiempos; los mismos en que Paulina Viardot-García, con su prestigiosa celebridad y aquel trato tan frecuente que en París tuvo con muchos de sus mejores músicos, divulgara entre ellos esa misma canción (Falla 1950: 116).

Así se consolidó, como afirmara Roland-Manuel (uno de los primeros biógrafos de Falla), el resurgir de la música española, folclórica pero cosmopolita a la vez y, por ende, universal (1977: 13): “a este gran sueño de un resurgimiento, el mismo Pedrell prestó un alma, Albéniz, un cuerpo sensual, corpulento y encantador. Estaba reservado solo a Manuel de Falla el lograr lentamente, pero en su plenitud, el *renacimiento* de la música española” (aunque otros grandes compositores de la época colaborasen en también ello, como Joaquín Turina o Conrado del Campo).

2.- La jota en los inicios: *La vida breve*

El primer conato de jota aragonesa en Falla, muy discreto, se halla en su obra de juventud *La vida breve*, una ópera española en un acto, en colaboración con Carlos Fernández-Shaw, que ganó el concurso de la Academia de Bellas Artes, fallado el 13 de noviembre de 1905. Ante el incumplimiento de la cláusula novena del mencionado concurso, “la Academia habrá de procurar que las obras premiadas sean ejecutadas públicamente con la debida brillantez en un teatro de Madrid” (Fernández-Shaw 1972:24). Falla vivió en París entre 1907 y 1914. Allí se presentó ante Paul Dukas con el carpetón de su ópera inédita bajo el brazo y, gracias a este contacto, se introdujo en los círculos parisinos más interesantes –Debussy, Albéniz y el entorno de los llamados “apaches”, con Viñes y Ravel a la cabeza–, a los que acudió con la ilusión de olvidar el ostracismo sufrido en Madrid:

Mi primera gran satisfacción en París la tuve poco después de mi llegada, cuando visité a Dukas (Debussy estaba entonces ausente) [...] Me pidió que le hiciera conocer algún trabajo para saber el cambio que me convenía seguir; le hice oír *La vida breve* [...] y tales ánimos me dieron

⁸ Alusión a Manuel García, el padre de Pauline Viardot-García, del que se incluía el famoso *Polo*, “una bella serenata, muy popular en el sur de España, donde la clemencia del cielo y las noches discretas permiten todavía estos amorosos pasatiempos”, Lacôme d'Estalenx 1872: *préface*.

sus palabras que, como le dije, me parecía que despertaba de un mal sueño. Después, en cuanto supe que Debussy estaba de regreso en París, fui a verle, porque he de seguir lo que podríamos llamar letanía de gratitudes, siendo tantas las que le debo por el interés que se ha tomado en mis trabajos y por la protección artística que, como Dukas, ha tenido la bondad de concedermme, guiándome como aquél en mis trabajos, haciéndolos publicar y animándome continuamente a proseguir mis planes y proyectos (Fernández-Shaw 1972: 97-98).

La jota de *La vida breve* se halla en un lugar estructuralmente relevante de la versión final de la obra, como interludio (*intermède*) entre el primer acto y el segundo. La escena está vacía ante Salud, su protagonista, evocando la imagen poética del atardecer sobre Granada desde el Sacro Monte, a la que acuden las voces del coro fuera de escena: “está cayendo la noche sobre los tejados de Granada y nadie se halla en escena; solamente se oyen las voces que se entremezclan con esa maravillosa sensación que es la noche andaluza” (Pahlen 1960: 45). En ese momento se escucha, como ocurre en las obras de su primera etapa (Nommick 2003), un aire de jota de origen folclórico, en compás ternario, con sus habituales adornos en forma de bordadura, que alterna con las voces lejanas, y orquestada con el protagonismo de la flauta. Tal vez Falla pensaba en la *Carmen* de Bizet⁹... –una mujer gitana, es decir, “bohemia”, en el decir de los francófonos, igual que Salud–, cuyo “*Leitmotiv* del destino” aparece repetidamente en este ágil instrumento, como los veleidosos arabescos que definen su carácter (ver Figura 1).

Figura 1. Falla: *La vida breve* (1905), *Deuxième tableau, intermède, Grenade* (transcripción para piano), cc. 112-116. Fuente: IMSLP.

Con todo, este *intermède* parece seguir el modelo francés propugnado por Chabrier y Lacôme, de arraigo aún romántico. En el siguiente ejemplo, el que anuncia ya a la *Danza de los*

⁹ Encontramos también una jota en *Carmen* como interludio del cuarto acto, basada en el polo de Manuel García *Cuerpo bueno, alma divina*, procedente de su obra *El criado fingido* (1804). Esto se conoce gracias a los materiales inéditos que Pauline Viardot-García proveyó a Bizet durante la composición de *Carmen* (Figes 2020: 524 y Tiersot 1927: 581).

vecinos de *El sombrero de tres picos*, se observa una alternancia entre lo meramente popular y lo morisco, representado por dos registros musicales entreverados, la jota, en un ámbito marcadamente tonal (Fa mayor), y el canto árabe (Fa frigio, ver Figura 2):



Figura 2. Falla: *La vida breve* (1905), *Deuxième tableau, intermède, Grenade* (transcripción para piano), cc. 131-135. Fuente: IMSLP

Esta obra de juventud, sin embargo, como reconocía Roland-Manuel, anticipaba ya algunos de los puntos de referencia del compositor, antes incluso de su trascendente viaje a París, y más allá del mero andalucismo de sus inmediatos antecesores:

Los diseños cromáticos, los acordes de séptima de sensible, elementos de subjetividad que se observan en cada página de la partitura, buscan sin cesar ubicar la melodía fuera de la *Vega de Granada*, por los caminos que surcan, sin penetrar, el gran bosque de *Tristan* (Roland-Manuel 1977: 23).

Se hiló así un filigranado sincretismo entre la filiación wagneriana de la obra y el registro popular, entre el norte y el sur de la península ibérica:

La vida breve es un magnífico ejemplo de estilo que nace de la doble necesidad de crear un lenguaje ajustado a las exigencias del folclore español, y de estilizar suficientemente la música popular para transformarla en un material utilizable por la música culta (Nommick 2004: 292).

3.- París: *Quatre pièces espagnoles* (1905-1908)

Gracias a una beca de estudios conseguida por la mediación de Albéniz ante la monarquía española (Orozco 1988), Falla terminó sus *Quatre pièces espagnoles* que había comenzado en 1905 entre Cádiz y Madrid. La colección, encabezada por una *Jota aragonesa*, se ubica en el camino de la estilización culta del género tras el contacto con los compositores franceses, a pesar de las evidentes influencias de Pedrell y la impecable técnica pianística del dedicatario de la obra: "las

piezas para piano, cuyos títulos son, “aragonesa”, “cubana”, “montañesa” y “andaluza”, están dedicadas a Isaac Albéniz, al amigo y al compañero, pero su dedicatoria va más allá pues están hechas según su imagen y semejanza” (Pahlen 1960: 69).

Aquí Falla presenta una jota sin rasgos arabizantes, como aún se aprecia en *La vida breve*, acogiendo diversas influencias de la música francesa del momento. El comienzo, de carácter percusivo y disonante, anuncia los acordes-racimo y los reflejos de vidriera de Olivier Messiaen (1993), con un acorde de Do mayor *enriquecido* con numerosas notas añadidas, similar al utilizado por Ravel en *Valses nobles et sentimentales* (1911). A este acorde sigue el desarrollo temático del versátil motivo de tresillo, tan tradicional en la jota (Harper 2005: 78) (ver Figura 3):

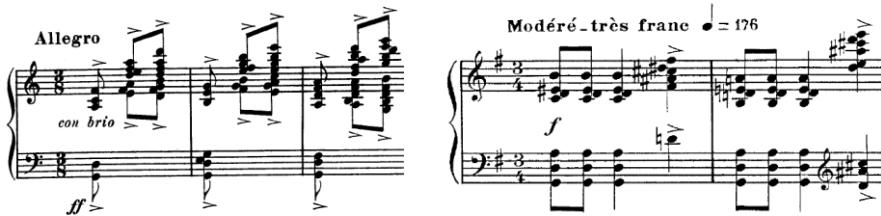


Figura 3. Falla: *Aragonesa* de *Quatre pièces espagnoles* (1908), cc. 1-3; Ravel: *Valses nobles et sentimentales* (1911), cc. 1-2. Fuente: IMSLP

De manera simbólica, al hilo de la consabida forma tripartita, se alterna en esta obra el canto de la pareja baturra en sus respectivos registros. Primero el mozo, en la tesitura de tenor, y después la moza, en la de *mezzosoprano*, mientras que la sección central multiplica sus voces individuales en el canto colectivo del pueblo. Tal vez, en vez de la tradicional pareja de tenor y soprano, Falla pensaba en la *Carmen* de Bizet o, incluso, en *Sanson et Dalila* de Saint-Saëns, ambas inspiradas en la figura de Pauline Viardot, la *mezzo* por excelencia (Vela 2022) (ver Figura 4):



Figura 4. Falla: *Aragonesa* de *Quatre pièces espagnoles* (1908), cc. 6-17. Fuente: IMSLP

4.- Consagración entre folclore y vanguardia: *Jota de Siete canciones populares españolas*

Antes del inicio de la Primera Guerra Mundial, lo que forzó el retorno de Falla a España, el compositor alcanzó a terminar en París las *Siete canciones populares españolas*, que fueron estrenadas en el Ateneo de Madrid el 14 de enero de 1915. La *Jota*, cuarta canción de esta

colección, presenta una forma más cercana a la disposición folclórica, compuesta de estribillos y coplas alternas, lejos de la idea decimonónica de la estructura tripartita, común en la mayoría de las danzas andaluzas: “el estilo andalucista tuvo una clara primacía” (Cisneros Sola 2019: 235). Por su parte, Falla reconocía, por influencia de Pedrell, la relevancia de los músicos extranjeros que durante el siglo XIX habían elevado la música popular española a las alturas de la música culta europea:

Los empeños de Glinka resultaban imposibles; su juzgado, magnetizado, se volvía hacia su compañero, oyendo lo que a arrancaba de sus cuerdas: una lluvia de ritmos, de modalidades, de floreos, rebeldes y reñidos a toda la gráfica”. Dichas anotaciones y estudios determinaron la creación de ciertos procedimientos orquestales que avaloran “Souvenir d'un nuit d'été à Madrid” y “Caprice brillante sur la jota aragonesa”, obras escritas por Glinka durante su permanencia en España (Falla 1922: 14-15).

“Las *Siete canciones populares españolas* de Falla ilustran el trabajo del compositor en la extracción de ‘la verdadera esencia modal y armónica’ que contienen los cantos populares”, escribe Nommick (2004: 293) “recreando un estilo dado a partir de diversas fuentes: ‘Jota’”, aunque, durante mucho tiempo, las apreciaciones de Sopeña dieron lugar a dudas sobre el origen del “encantador” (Hess 2005: 65) estribillo de esta *Jota*. “Este canto es muy posiblemente recreación de otro popular. Nos son conocidos estilos de jota con frases idénticas a algunas de las que presenta Falla” (Sopeña en Falla 1950: 34). No obstante, el verdadero origen de la mencionada *Jota*—junto con *El paño moruno*, *Seguidilla murciana* y *Canción*—, tal como fue mostrado por Christoforidis (1995) y Manzano (1993b), remite al volumen recopilatorio publicado por José Inzenga, *Ecos de España* (1874)¹⁰—anterior, por tanto, al *Cancionero* de Pedrell (1922)–. El título de esta recopilación recuerda a aquél del volumen de Lacôme, editado solo dos años antes en París. En la *Jota aragonesa* de Inzenga podemos apreciar el tema utilizado por Falla en sus estribillos, marcado por el editor como “imitando la bandurria”, en una tonalidad típica de la rondalla, re mayor (ver Figura 5).



Figura 5. Inzenga: *Jota aragonesa* de *Ecos de España* (1874), cc. 100-108. Fuente: BNE.

Sin embargo, lo que hizo aquí Inzenga fue recopilar la *Nueva jota aragonesa* de Florencio Lahoz, una pieza conocida que se había editado tres veces entre 1840 y 1841, y que había tenido diversas adaptaciones, dentro y fuera de España (Vela 2022), con gran éxito en los salones

¹⁰ De acuerdo con la información en la Biblioteca Virtual de la Comunidad de Madrid (https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bymadrid_publicacion/es/consulta/registro.dl?o:id=460601 [acceso: 28 de mayo de 2025]), hay una edición del año anterior (1873), con el mismo título y publicada en Madrid, aunque con menos páginas (N. del E.).

madrileños de la época isabelina. Esta melodía corresponde a la variación 13 del segundo canto de la *Nueva jota aragonesa* y está en la misma tonalidad de la transcripción de Inzenga (ver Figuras 6 y 7):

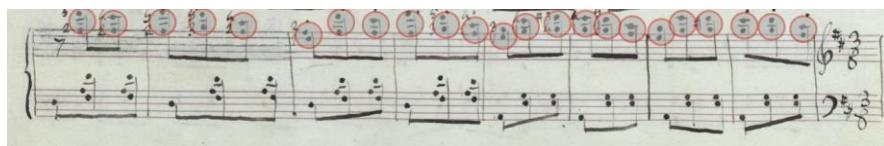


Figura 6. Lahoz: *Nueva jota aragonesa*, Canto segundo, Variación 13. © CSIC. Signatura: RESC/1031/32



Figura 7. Falla: *Jota de Sept chansons populaires espagnoles* (1914), cc. 1-13. Fuente: IMSLP

Igualmente, en su reelaboración de la *Nueva jota aragonesa*, Inzenga insertó dos coplas ajenas a la obra de Lahoz, sobre todo a la versión publicada por este compositor en 1848, en la que se añadieron textos a las coplas *antiguas* y *nuevas*:

Hace ocho años publicó el señor Lahoz su jota aragonesa y la extraordinaria aceptación que ha tenido ha sorprendido al mismo autor que, recién venido de Zaragoza, la tocaba sin pretensión alguna; mas, viendo el grande entusiasmo con que es oída en todas partes, se ha decidido a publicar su nueva jota, que bien se puede asegurar que es una obra completa en su género, pues contiene doce cantos diferentes, que el autor ha recopilado en su viaje a Aragón [...] Faltaría llenar un vacío si no se le hubiese añadido un renglón para la colocación de las letras populares y otras que han sido compuestas expresamente por los señores Príncipe, Rubí y Villegas, sin que esto se oponga a que se pueda tocar solamente, pues el piano lleva con la mano derecha el canto principal¹¹.

De este modo, en esta versión de 1848 Lahoz añadió al canto primero el texto anónimo “A tu puerta hemos llegado”. Inzenga sustituyó este texto por la famosa estrofa de los tiempos de la

¹¹ “Música”, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 221 (11 de junio, 1848), p. 3.

Guerra de la Independencia (1808-1812): “La virgen del Pilar dice no quiere ser francesa”¹², a la que atribuye origen en Molina de Aragón (?), seguida por otra estrofa, “Dicen que no nos queremos”. Esta última estrofa fue utilizada por Falla en su propia *Jota*, pero asociada con la música del canto tercero de la obra de Lahoz, el que está asociado con otro texto anónimo, “Me despiado de tu casa” en la versión de 1848. Aquí se puede comprobar el rico proceso de intertextualidad entre los tres autores, Lahoz, Inzenga y Falla (ver Figuras 8, 9, 10 y 11).



Figura 8. Lahoz: *Nueva jota aragonesa* (versión de 1848), Canto primero. Fuente: BNE



Figura 9. Inzenga: *Jota aragonesa de Ecos de España* (1874), cc. 43-51. Fuente: BNE



Figura 10. Lahoz: *Nueva jota aragonesa* (versión de 1848), Canto tercero. Fuente: BNE

¹² A este respecto, son interesantes las diversas utilizaciones de tan famosa copilla durante los siglos XIX y XX estudiadas por Ramón Solans (2014).



Figura 11. Inzenga: *Jota aragonesa* de *Ecos de España* (1874), cc. 109-115. Fuente: BNE

Junto con el origen popular de la *Jota* de Falla por medio de Inzenga, se observan algunos detalles que remiten a la música culta francesa de comienzos del siglo XX. Se aprecia, por ejemplo, la cita casi textual de la textura de una obra bien conocida por Falla –cuya copia reclamaba a Salazar desde España (Carredano 2022: 45)–, *Jardins sous la pluie* de Debussy (*Estampes*, 1903) (ver Figura 12).



Figura 12. Falla: *Jota* de *Siete canciones populares españolas* (1914), cc. 105-106; Debussy: *Jardins sous la pluie* de *Estampes* (1903), cc. 45-46. Fuente: IMSLP.

Se observa una gran presencia de apoyaturas disonantes, en especial de séptimas mayores, tan utilizadas por Ravel durante aquella época, como puede observarse en *Valses nobles et sentimentales* (1911) e, incluso, una obra anterior, *Jeux d'eaux* (1901). El arpegio inicial de esta última pieza parece corresponderse con uno de los utilizados por el compositor español en la segunda de las estrofas cantadas de su jota, en la misma octava del piano (ver Figura 13).

En detrimento de la forma tripartita empleada por los compositores franceses en la jota y del propio Falla en sus *Quatre pièces espagnoles*, en el caso de la *Jota* de las *Siete canciones populares españolas* el compositor utilizó una estructura tradicional con estribillos, tal como hizo Pauline Viardot-García en su *Jota de los estudiantes* de 1846. Aquí se recurre a una tonalidad propicia a la cuerda pulsada, mi mayor. Está aderezada, además, con sofisticados detalles vanguardistas, como el acorde tras la primera intervención del canto, elaborado a partir de una arriesgada apoyatura cromática, con un tercer grado rebajado que resuelve por movimiento horizontal sobre un acorde de dominante en inversión (ver Figura 14):



Figura 13. Falla: *Jota de Sept chansons espagnoles* (1914), cc. 93-94; Ravel: *Jeux d'eau* (1901), c. 1; Ravel: *Valses nobles et sentimentales* (1911), II, cc. 1-2. Fuente: IMSLP



Figura 14. Falla: *Jota de Sept chansons populaires espagnoles* (1914), cc. 30-34. Fuente: IMSLP

Resulta interesante consignar la fría acogida del público ante la interpretación de esta *Jota* en el contexto de un homenaje a Francisco de Goya en Fuendetodos (Aragón), cuna del pintor, lo que asombró al compositor. Por iniciativa de Ignacio Zuloaga, quien había comprado la casa natal del insigne pintor, sufragada por suscripción –con una exposición pictórica habida en el Museo de Zaragoza entre el 13 de mayo y el 18 de junio de 1916–, se había ubicado en ella a las escuelas municipales. Estas fueron inauguradas por un grupo de artistas el 8 de octubre de 1917. Para esta ocasión, Falla viajó por única vez en su vida a Aragón, junto con la cantante polaca Aga Lahowska, quien cantó la *Jota* desde el balcón del Ayuntamiento de Fuendetodos, una vez colocada la primera piedra del monumento a Goya. Sin embargo, las jotas de la Ribera Alta del Ebro, las que recogió Florencio Lahoz en la primera mitad del siglo XIX, corresponden a una región alejada de Fuendetodos. De esta manera, el público al que se quería halagar con una música propia de su tierra, no la reconoció como tal (Vela 2021).

De esta manera se confirma la tesis de Manzano contra aquella defendida por Pahissa (1947: 111) en cuanto a los orígenes de las jotas de Falla, imaginadas y escritas mucho antes de su único viaje a Aragón:

Yo me niego de plano a suscribir la afirmación de Jaime Pahissa, biógrafo de Falla, cuando dice, a propósito de la estancia de nuestro músico en Fuendetodos, patria aragonesa de Goya, que el compositor pudo aprender allí lo que es la verdadera jota “en toda su fuerte y real expresión al oírla cantada por la voz aguda y franca de los mozos en su ronda de serenatas, pudiendo así verterla luego en la vigorosa y brillante danza final de *El sombrero de tres picos*” (Manzano 1993a: 132).

5.- La apoteosis: La danza final de *El sombrero de tres picos*

El estudio de la correspondencia completa entre Manuel de Falla y María Lejárraga (Martínez Sierra 2000) ha reforzado la teoría de la autoría de Lejárraga de buena parte de las obras de su marido, Gregorio Martínez Sierra. Asimismo, se ha conocido el proceso de adaptación de *El corregidor y la molinera*, “pantomima” estrenada el 7 de abril de 1917 en el Teatro Eslava de Madrid, hasta llegar al *ballet* encargado por Diaghilev que finalmente recibió el título de *Le tricorne* [*El sombrero de tres picos*] (Orozco 1988), fruto de una gran colaboración artística y personal entre ambos (Torres Clemente 2007: 265-266). Esto se observa en una mención que Falla hace respecto de la danza final, que el compositor arreglaría para gran orquesta desde la versión inicial para grupo instrumental reducido a la pequeña plantilla del teatro:

15 de junio de 1917, Madrid,

La danza final que voy a hacer *à tout orchestre* [gran orquesta] (lo qué hará mayor efecto). Puesto que el resto ha sido *à petit orchestre* [pequeña orquesta], se compondrá de varias partes: *les voici*: [helas aquí]: principio de la pelea: llegada del molinero perseguido por los alguaciles del Corregimiento, llegada de vecinos alarmados y de cuantos personajes episódicos han tomado parte en el *ballet* y, por último, manteamiento del corregidor en una danza desenfrenada (González Peña y Aguilera Sastre 2020: 143-144).

En contraste con las jotas anteriores, tal vez con excepción de aquella de *La vida breve*, el aparato escénico típico del *ballet* llevó al compositor a una singular mixtura entre el folclore español y el legado wagneriano con la caracterización de personajes y situaciones a partir de *leitmotiv* en música, coreografía y escena (Preciado-Aranza y Vela 2024). La temprana influencia wagneriana en Falla está bien reconocida: “en términos generales, podemos decir que Wagner está presente en todos los períodos creativos de Falla, desde las obras de juventud hasta *Atlántida*” (Nommick 2014: 86). Y, aunque “el maestro de *Siegfried* le suscita una fuerte sacudida: entusiasmo por el músico mezclado con una secreta antipatía por el hombre” (Roland-Manuel 1977: 19), el *leitmotiv* de la molinera gobierna la obra casi de principio a fin y se revela como una parte fundamental de la *Jota* final. Es preciso recordar la información que, seguramente, Falla y Lejárraga manejaban a partir de la adaptación del relato de Alarcón, a saber, el origen navarro de la protagonista, de gran tradición jotera por su cercanía a las tierras aragonesas: “ni la señá Frasquita ni el tío Lucas eran andaluces: ella era navarra y él murciano” (Alarcón 1882: IV). De hecho, la condición femenina de la molinera, la señá Frasquita, remite a un tema melódico, que se representa en el registro agudo de los violines, con el final adornado por un tresillo y ligeras variaciones de *tempo, poco stringendo-allegretto mosso* (ver Figura 15).

Aunque Manzano (1993a: 131) vincula este tema con un canto popular de Extremadura, que recoge también Hess (2005: 108) desechando la teoría de García Matos “un tanto cauto, dando por seguro que [el tema de la jota] es ‘original creación del maestro’”, también podría ser una recreación del estribillo de la *Jota* de las *Siete canciones populares españolas*, con una inteligente inversión de su configuración interválica (ver Figura 16).

La jota rinde homenaje a la molinera, la verdadera heroína de la historia, que ha sabido salvaguardar su honra de los requiebros del poderoso corregidor. Su característico sello se revela capaz de gobernar la última danza, sobre todo, el estribillo, de enorme fuerza melódica. A pesar

de sus múltiples pasajes cromáticos, la jota se mantiene en do mayor, la tonalidad *blanca*, sin alteraciones ni teclas negras en el piano, un símbolo quizás de la reconciliación final del pueblo con el corregidor.



Figura 15. Falla: *El sombrero de tres picos* (1917), tema de la molinera (reducción para piano). Números de ensayo 11-12-13-14. Fuente: IMSLP

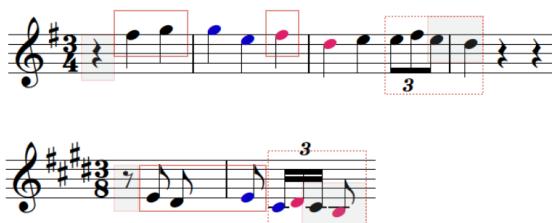


Figura 16. Falla. *El sombrero de tres picos* (1917), tema de la molinera; *Jota de Siete canciones populares españolas* (1914). Fuente: elaboración propia.

La jota presenta una forma tradicional en ritmo ternario, con la alternancia de estribillo y copla, además de una coda final, alejada, de nuevo, de la forma tripartita utilizada en Francia. El contraste viene en las coplas, que presentan una forma rapsódica, es decir, una libre concatenación de fragmentos, entre leitmotiv y danzas diversas. La coda no hace sino acelerar el ritmo trepidante de la jota, con un cambio a ritmo binario a partir de su última sección, donde se incrementa la tensión musical a partir de la combinación entre el leitmotiv de la molinera y el de la amenaza del corregidor. Ambos confluyen en el llamado *bercement du corregidor*, es decir, el manteo del personaje, cual *pelele*—*marioneta*, literalmente, en el texto de cabecera—.

El apabullante éxito del estreno en Londres, en el Alhambra Theater, con un elenco internacional, coreografía de Massine, un trío protagonista de bailarines, Karsavina (molinera), Massine (molinero) y Woizikowski (corregidor), la decoración de Picasso y la dirección musical de Ansermet, demuestra también la amplia recepción internacional alcanzada por la jota aragonesa, la que fue elegida como colofón de la obra (González Mesa *et al* 2020).

6.- Manuel de Falla: un compositor de jotas de perspectiva universal

El regreso de Falla a España y, concretamente, a Granada, donde se estableció hasta su salida hacia Argentina después de la Guerra Civil, marca el fin de una etapa en su trayectoria. Falla entró en un reconocimiento espiritual que Roland-Manuel compara con el de Santa Teresa de Jesús: “Manuel de Falla se elevó a la maestría por un sendero que se acercaba siempre más al *camino de Perfección* de los místicos castellanos” (Roland-Manuel 1977: 45).

Frente al nacionalismo “esencial” de Adolfo Salazar, Falla expuso su concepción de nacionalismo “bien entendido”, una suerte de “esperanto musical” de carácter universal. Esto ocurrió después de que la Primera Guerra Mundial destruyó aquella cultura cosmopolita en que la música popular española, junto con la ópera italiana, se habían convertido en lengua franca (Figes 2020) en buena parte de los territorios europeos y americanos.

Madrid, lunes 5 de febrero [de 1923]

Creo, como usted sabe, en el nacionalismo de las esencias. Lo he dicho mil veces, no en el nacionalismo de las apariencias. Por eso me hacen reír las tonterías de los críticos extranjeros que no admiten por nacionales más obras rusas o españolas que las que les suenan a ellos como tales (...) Usted es un gran músico que escribe con temas andaluces o castellanos. Si fuese usted alemán (¡horror!) o francés, seguiría siéndolo aún no empleando dichos temas, y esos temas, sin usted, no serían su música. Su nacionalismo está en la esencia, en estar arraigado en el país y vivir de sus jugos vitales. Lo demás... véase Debussy o Ravel (Carredano 2022: 50-51).

[Granada], 2 de febrero de 1923.

Me consuelo pensando en que todo cuanto *vive* en la música europea proceda de un nacionalismo musical *bien entendido*. Ya lo dice Ravel: “dígase y hágase cuánto se quiera, pero, a la postre, los nacionalistas somos los únicos que llevamos razón...”. Y, ¿cómo vamos a considerar agotado nuestro nacionalismo musical cuando apenas hemos hecho otra cosa en ese sentido que demostrar alguna que otra laudable intención? [tachado: si todo está por hacer!] ¿O es que vamos a hacer de la música de España lo que el cursi Scriabin pretendió hacer de la de Rusia? El esperanto musical, el arte que llaman universal, es precisamente el representado por la *Dolores*, salvo sus números *zarzuelísticos*, éste preconizado por los germanizantes y por los editores mercachifles italianos (Carredano 2022: 49-50).

Buena muestra de ello es la expansión de la *jota aragonesa* durante el siglo XIX, mucho antes del nacimiento del compositor gaditano. Al tomar en cuenta su recurrencia en sus obras escritas entre 1905 y 1919, queda claro que esta danza es uno de los principales componentes de su período compositivo vinculado con la raíz folclórica “más refinada, con una capa agregada de técnicas impresionistas” (Schonberg 2007: 502), que Falla dosificaría cuidadosamente junto con las influencias mencionadas. “Yo soy opuesto a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales vivas, y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia” (Falla 1950: 119). Estas, de igual modo, después de su retiro a Granada, siguieron resonando en diversos lugares del mundo.

En efecto, la *Nueva jota aragonesa* de Florencio Lahoz, basada en cantos populares de la Ribera Alta de Ebro y todas sus variantes habían llegado a América mucho antes que Falla en 1939. Esto aconteció gracias a virtuosos decimonónicos como Fontana (Vela 2022), Gottschalk (Brockett 1991) y White (Boyadjiev 2019), como expresión suprema del cosmopolitismo. La candidatura de la *jota* a la declaratoria de Bien Inmaterial de la UNESCO no ha hecho sino

reivindicar en tiempos presentes, junto con otras efemérides importantes, el centenario del estreno de *El retablo de maese Pedro*¹³ (1923).

Precisamente en 2023, en el Concierto de Año Nuevo desde el Musikverein de Viena, el evento musical por excelencia, la jota aragonesa adaptada por Franz von Suppé en laertura de su ballet *Isabella* (1868) ha sido escuchada a nivel global, confirmando esa condición universal de la jota que compositores como Manuel de Falla ya percibieron, a ambos lados del Atlántico.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR HERNÁNDEZ, CRISTINA

- 2017 “Conceptos de lo español en la música rusa. De Glinka a Manuel de Falla”. Tesis doctoral dirigida por Carmen Julia Gutiérrez González y Víctor Sánchez Sánchez. Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid.

ALARCÓN, PEDRO ANTONIO DE

- 1882 *El sombrero de tres picos*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-sombrero-de-tres-pic-0/html/> [acceso: 20 de mayo de 2023].

ÁLVAREZ CAÑIBANO, ANTONIO

- 1996 *Los papeles españoles de Glinka 1845-1847. 150 aniversario del viaje de Mikhail Glinka a España*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.

BARREIRO, JAVIER

- 2014 *Biografía de la jota aragonesa*. Zaragoza: Mira.

BOYADJIEV, YAVET

- 2019 “El violinista José White en Estados Unidos: nueva información acerca de su gira norteamericana de 1875-1876”, *Revista Musical Chilena*, LXXII/230, pp. 115-145.

BROCKETT, CLYDE

- 1991 “Gottschalk in Madrid: A Tale of Ten Pianos”, *The Musical Quarterly*, LXXV/3, pp. 279-315.

BROWN, GEORGE

- 1937 “A Study of the Jota Aragonesa from a Historical and Structural Standpoint”, *Bulletin of the American Musicological Society*, II, pp. 14-17.

CARREDANO, CONSUELO

- 2022 *Manuel de Falla-Adolfo Salazar. Epistolario*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de estudiantes.

CHRISTOFORIDIS, MICHEL

- 1995 “Folksong models and their sources in Manuel de Falla’s Siete canciones populares españolas”, *Context: Journal of Music Research*, V/9, pp. 13-21.

CISNEROS SOLA, MARÍA DOLORES

- 2019 “La obra para voz y piano de Manuel de Falla: contexto artístico-cultural, proceso creativo y primera recepción”. Tesis doctoral dirigida por Yvan Nomnik y Elena Torres Clemente. Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid.

¹³ “Todo lo tuyo es decisivo..., créelo [...] El retablo marca una época en nuestra Historia..., ya lo verás”, citado en carta neumática de Nin a Falla, desde París, el 26 de junio de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7333/026), en Valverde-Flores 2017.

- FALLA, MANUEL DE
1922 *El cante jondo (canto primitivo andaluz): sus orígenes, sus valores musicales, su influencia en el arte musical europeo*. Granada: Urania.
- 1950 *Escritos sobre música y músicos*. Introducción y notas de Federico Sopeña. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- FERNÁNDEZ-SHAW, GUILLERMO
1972 *Larga historia de "La vida breve"*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente.
- FIGES, ORLANDO
2020 *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*. Madrid: Taurus.
- GALLEGOS, ANTONIO
1990 *Manuel de Falla y "El amor brujo"*. Madrid: Alianza.
- GONZÁLEZ MESA, DÁCIL, ANTONIO MARTÍN MORENO, IDOIA MURGA CASTRO Y ELENA TORRES CLEMENTE.
2020 *Repensar El sombrero de tres picos cien años después*. Granada: Archivo Manuel de Falla.
- GONZÁLEZ PEÑA, MARI LUZ Y JUAN AGUILERA SASTRE
2020 *Epistolario Manuel de Falla y María Lejárraga-Gregorio Martínez Sierra (1913-1943)*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- HARPER, NANCY LEE
2005 *Manuel de Falla: His Life and Music*. Lanham: Scarecrow Press.
- HESS, CAROL
2005 *Sacred Passions: The Life and Music of Manuel de Falla*. Oxford: Oxford University Press.
- INZENGA, JOSÉ
1874 *Ecos de España Tomo primero [Música notada]: colección de cantos y bailes populares*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger.
- LACÔME D'ESTALENX, PAUL
1872 *Échos d'Espagne*. Paris: Durand.
- LAVAGNE, ANDRÉ
1984 *Chabrier*. Madrid: Espasa Calpe.
- MANZANO ALONSO, MIGUEL
1993a "Fuentes populares en la música de *El sombrero de tres picos*", *Nassarre*, IX/1, pp. 119-144.
1993b "Precisiones sobre la Jota en Aragón", *Nassarre*, IX/2, pp. 281-285.
- MARTÍNEZ SIERRA, MARÍA
2000 *Gregorio y yo*. Valencia: Pre-Textos.
- MESSIAEN, OLIVIER
1993 *Técnica de mi lenguaje musical*. París: Ediciones Musicales Alphonse Leduc.
- NOMMICK, YVAN
1998 "Forma y transformación de las ideas temáticas en las obras instrumentales de Manuel de Falla: elementos de apreciación", *Revista de musicología*, XXI/2, pp. 573-592.
2003 "La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla: un balance de la primera etapa creadora del compositor (1896-1904)", *Revista de musicología*, XXVI/2, pp. 545-584.
2004 "El influjo de Felipe Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla", *Recrea Musicología*, XIV- XV, pp. 292-307.

2014 "Wagner en Falla: una presencia continua", *Quodlibet: revista de especialización musical*, 55 (ejemplar dedicado a: Manuel de Falla, II), pp. 84-100.

OROZCO DÍAZ, MANUEL

1998 *Falla*. Barcelona: Salvat.

PAHISSA, JAIME

1947 *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

PAHLEN, KURT

1960 *Falla*. Buenos Aires: Editora Nacional.

PRECIADO-ARANZA, GONZALO Y MARTA VELA

2024 "Cross-cultural Identities: An interdisciplinary analysis of the jota in The Three-Cornered Hat (1919)", *Dance Chronicle*, XLVII/3, pp. 1-30. <https://doi.org/10.1080/01472526.2024.2383502>

RAMÓN SOLANS, FRANCISCO JAVIER

2014 *Que no quiere ser francesa. Usos políticos y nacionales de un culto mariano en la España contemporánea*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

ROBLEDO THOMPSON, MACARENA

2023 "Marta Vela. La jota, aragonesa y cosmopolita. De San Petersburgo a Nueva York. Zaragoza: Pregunta Ediciones, 2022, 221 pp". *Revista Musical Chilena*, LXXVI/238, pp. 161-164.

ROLAND-MANUEL, ALEXIS

1977 *Manuel de Falla*. Paris: Éditions d'aujourd'hui.

SCHONBERG, HAROLD

2007 *Los grandes compositores*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

SIMÓN, ANTONIO

2015 *Liszt en España*. Madrid: Fundación Juan March.

TIERSOT, JULIEN

1927 "Bizet and Spanish Music", *The Musical Quarterly*, XIII/4, pp. 566-581.

TITOS MARTÍNEZ, MANUEL

2020 *Epistolario Manuel de Falla-Leopoldo Matos (1909-1936)*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

TORRES CLEMENTE, ELENA

2007 *Las óperas de Manuel de Falla, de La vida breve a El retablo de Maese Pedro*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

VALVERDE-FLORES, TAMARA

2017 "Manuel de Falla y Joaquín Nin Castellanos: historia de una amistad", *Quodlibet: revista de especialización musical*, 64, pp. 7-31.

VELA, MARTA

2021 "Goya, de Fuendetodos a Londres, de la mano de Manuel de Falla". *Sólo Digital Turia*. Disponible en https://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/goya-de-fuendetodos-a-londres-de-la-mano-de-manuel-de-falla [acceso: 28 de mayo de 2025]

2022 *La jota aragonesa y cosmopolita: de San Petersburgo a Nueva York*. Zaragoza: Pregunta Ediciones.

Periódicos

Diario Oficial de Avisos de Madrid, Madrid, 1848.

El Corresponds, Madrid, 1841.

Revue et Gazette Musicale de Paris, Paris, 1864.