

Javier Barreiro



Equipo 

*Dirección:*

Guillermo Fatás y Manuel Silva

*Coordinación:*

M<sup>a</sup> Sancho Menjón

*Redacción:*

Álvaro Capalvo, M<sup>a</sup> Sancho Menjón, Ricardo Centellas  
José Francisco Ruiz

Publicación nº 80-79 de la  
Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón

Texto: Javier Barreiro

Ilustraciones: Hemeroteca de Zaragoza, Archivo Luis Serrano, Ángel Vergara,  
A. de la Barrera, Ayuntamiento de Épila y Archivo del autor

I.S.B.N.: 84-95306-60-3

Depósito Legal: Z. 2500-00

Diseño: VERSUS Estudio Gráfico

Impresión: Edelvives Talleres Gráficos

Certificados ISO 9002



# ÍNDICE



Introducción	5
ORÍGENES	13
CLASIFICACIÓN	19
ELEMENTOS QUE COMPONEN LA JOTA	23
La copla	23
El baile	27
El canto	34
El acompañamiento	41
TRAYECTORIA DE LA JOTA CANTADA	47
LOS CANTADORES	57
LA JOTA EN LA MÚSICA CULTA, EN EL TEATRO Y EN EL CINE	73
Música culta	73
Teatro	74
Cine	79
DISCOGRAFÍA	83
SELECCIÓN DE COPLAS	87
Bibliografía escogida	91



## INTRODUCCIÓN



*¡Pobre jota! ¡Tan nuestra, tan de Aragón y  
la desdeñan los aragoneses por ordinaria!*

(Juan José Lorente, *La Voz de Aragón*, 1927)

**D**esde los exégetas entusiastas y un punto voluntaristas que se dejan llevar por el sentimiento —actitud tan defendible como otra cualquiera y a cuya cabeza figura Demetrio Galán Bergua— hasta el altamente escéptico Miguel Manzano, autor del estudio más riguroso sobre la jota como género musical, sus tratadistas ocupan un amplio espectro aunque, como es lógico, predominen los apriorismos apologeticos y, a menudo, acriticos. Sin embargo, en el último tercio de siglo, una corriente denigratoria, igualmente apriorística y acritica, que considera la jota como un folclore espurio y de conformación patrioter, ha ido calando en la mentalidad de muchas personas que consideran “ilustrado” abominar de la misma desde un sentimiento de lo aragonés que se quiere promocionar como auténtico.

Si en los tiempos de su mayor difusión la jota aragonesa, como parece lo lógico, fue casi unánimemente admirada y defendida en el propio Aragón, en torno a 1970, y con el advenimiento de los primeros atisbos de libertad política

en el país, empezó a sufrir el mismo proceso de descalificación que padeció la llamada *canción española*. Dos eran las objeciones básicas: en primer lugar, no constituía un folclore *puro* ni lo suficientemente antiguo sino que había sido falsificada y, además, gran parte de sus cantas eran rotundamente zafias o reaccionarias.

No resulta sencillo establecer las razones exactas por las que el género resultó culpabilizado a cuenta de reprochaciones que tenían más que ver con las circunstancias exteriores que con su propia sustancia. Al fin, salvo en sociedades absolutamente aisladas, ningún folclore se ha salvado de los influjos externos, contaminaciones muy diversas y aportaciones personales de sus cultivadores que unas veces perjudican y otras enriquecen su acervo. No existen en las sociedades europeas folclores *puros* ni la música popular es concebible sin ese tipo de mixturas que, si hacen muy difícil el buceo en sus orígenes y pautas de conformación, resultan inherentes a los procesos de intercambio y apertura social vividos especialmente en las dos últimas centurias.

Resulta sumamente ilustrativa la comparación con el flamenco, cuya antigüedad documentada coincide prácticamente con la de la jota: conformación en la primera mitad del siglo XIX, con la aparición de las primeras figuras conocidas, y popularización en la segunda mitad de dicha centuria. Mientras el flamenco fue creciendo en su

identificación con *lo español*, tanto fuera como dentro del país, la jota, aun constituyendo el número fuerte que casi siempre aparecía al final los espectáculos cultos o populares de baile español —y, por lo general, el que mayor entusiasmo provocaba en el público—, fue quedando arrinconada. Se consagró, así, una suerte de manierismo en su interpretación que dificultó su evolución creativa y la posibilidad de que sus figuras tuviesen la libertad necesaria tanto para ahondar en sus raíces como para realizar aportaciones innovadoras.

Si hasta los años treinta era fácil ver en cualquier tipo de escenario cantadores o bailarines de jota que ocupaban una parte principal del espectáculo, a partir de entonces el



*Baile de la jota en Alcañiz, hacia 1900*

lugar de la jota fue siendo cada vez menor, tanto en los escenarios como en la discografía. No puede ser ajeno a ello el espacio económico-social en progresiva disminución que Aragón ha ido ocupando en el contexto nacional a lo largo del siglo XX.

Por otra parte, muy considerables intelectuales apadriñaron el flamenco, defendiendo su autenticidad y valor y abominando de sus mixtificaciones, como ocurrió con la llamada *ópera flamenca*. La jota, que congregó también entre la clase intelectual notables admiradores, no tuvo en cambio grandes figuras que se ocuparan de su suerte. Es cierto que, tras la Guerra Civil y como no podía ser de otra manera, su exégesis quedó en manos de elementos altamente conservadores que fueron provocando una identificación —proveniente, por otra parte, del nacionalismo español finisecular— con los aspectos más tópicos y antañones de una idiosincrasia que, como todas, era polivalente. Lo cierto es que, mientras la palabra *flamenquismo* perdió las connotaciones fuertemente negativas que tuvo para muchos intelectuales en el primer tercio de siglo, al llamado *baturrismo* se le cargó con los peores epítetos y, con el tiempo, fue siendo despojado de sus elementos positivos en el imaginario común. Mientras gran parte del pueblo aragonés seguía viviendo la jota como algo suyo y profundamente enraizado en su ánima, las clases medias, por más que conservadoras en sus prácticas sociales, iban alejándose de esa cosmovisión rural que,

indudablemente, la jota arrastraba. Así, se convirtió en tópico de un *progresismo* mal concebido y peor aplicado abominar del género y adjudicarle todas las lacras que, obviamente, no eran las suyas sino las del franquismo.

Hoy día, y siguiendo la vía de una reinvención que, si propicia beneméritos rescates, tiene más pujos voluntaristas que fundamentos en una realidad vivida por las gentes, se presta mucha más atención a modalidades folclóricas aragonesas prácticamente desaparecidas que a la jota, que todavía sigue viva, al menos en buena parte de los ámbitos rurales. El caso es que, salvo en las fiestas patronales o festividades muy específicas, en una ciudad como Zaragoza, que sobrepasa los 600.000 habitantes, no es posible escuchar el canto o disfrutar del baile joterros, lo que no deja de sorprender a muchos de nuestros visitantes.

En cuanto a la zafiedad de sus letras, es otra forma de coger el rábano por las hojas o ejercitar la sinécdoque, tomar la parte por el todo. Letras tan abominables como las de alguna jota las hay en el flamenco, tanto en el tradicional —recuérdese el papel de la mujer en la sociedad gitana o las grotescas hipérboles necrofilicas de ciertas de sus coplas— como en el contemporáneo, que ha dado lugar a letras de una demagogia risible. Pero también las hay hermosísimas, como sucede en la jota, aunque éste no sea el lugar para documentarlo. Por otra parte, en el exceso muchas veces aparece el autocuestionamiento, el humor



*Grupo de jotos, hacia 1900*

o el expresionismo, rasgos muy propios de la idiosincrasia del aragonés, y así lo han sabido ver algunos que se han dedicado a coleccionarlas. Incluso en 1999 se editó por parte de “El Pollo Urbano” un compacto de distribución marginal, *Jotas guarras*, que ha tenido una buena demanda. Creadores como Dalí o García Abrines, por citar sólo una muestra, fuera y dentro del ámbito regional, han vindicado igualmente este tipo de cantas. Adoptar actitudes escandalizadas ante tales iniciativas no es sino dejar a la jota en el campanudo y sacrosanto lugar en el que algunos siempre han querido tenerla, con los tristes resultados comprobables. Claro que hay jotas de fervor religioso, como las

hay irreverentes. Las hay ensalzadoras de valores tradicionales pero también sobran testimonios de jotas enaltecedoras de la República y de cómo los milicianos en el frente de Aragón cantaban jotas revolucionarias. Y no olvidemos que en las *jotas de bodega*, plenamente populares y que se han cantado desde antiguo, hay letras que pondrían los pelos de punta a esos defensores de lo hoy llamado “políticamente correcto” y que cada vez abundan más en unas y otras franjas ideológicas. Circunscribir sus contenidos a una u otra facción no es sino muestra de estrechez de miras y atrincheramiento.

Hoy día sería fundamental para la jota tanto sacarla del *ghetto* de entusiastas que se autotitulan defensores de su improbable autenticidad como abominar de quienes la manipulan, y dejar en su sitio las voces ignorantes y esnobistas de quienes la denigran. Urgiría, asimismo, una revisión historiográfica, musicológica y social, que no dejase de lado la investigación hemerográfica que bucee en los inicios de la jota en el espectáculo. Aunque tengamos una buena provisión de cancioneros, carecemos de repertorios y una investigación tan imprescindible como la discográfica —el disco constituye, junto a las partituras, el único documento fehaciente en la música popular—, aunque en alguna ocasión ha sido propuesta, nunca se ha llevado a cabo. Sería igualmente necesario regrabar con técnicas modernas toda la jota antigua disponible, labor que en los últimos años se está realizando con otros muchos géne-

ros de música popular y folclore, tanto por parte de editoriales privadas como de instituciones públicas. La zaragozana Escuela Municipal de Jota es el único organismo que, al parecer, ha ejecutado labores parciales en alguno de los campos enumerados. Sería, tal vez, precisa la creación de un Museo de la Jota que recogiera, archivara, catalogara y pusiera a disposición del público y de los investigadores los muchos fondos dispersos. Empresa, obviamente, sólo posible si se acomete desde las instituciones; pero éstas, salvando ciertos periodos en los que el Ayuntamiento de Zaragoza se ha ocupado del asunto, han ignorado culpablemente la más popular de las señas de identidad aragonesas.

## ORÍGENES



*Desde que nació la jota,  
está buscando a su madre;  
como es una “güerfanica”,  
no hay Dios que la desampare.*

**L**a jota es el género de música tradicional más extendido en España, lo que implica varias centurias de cultivo común. Musicalmente es un ritmo ternario de agrupación binaria y de aire rápido que, en los distintos lugares en que se practica, se ha diversificado incorporando otros elementos propios y que suele sustentar una cuarteta octosílaba. Pese a la atención prestada en los últimos lustros a las manifestaciones populares, su música ha sido muy poco estudiada; pero la relativamente cercana publicación de un muy documentado libro sobre ella (Manzano, 1995) nos exime de mayores precisiones.

El origen de la voz “jota” ha dado mucho que hablar, como suele suceder con las cuestiones etimológicas. Gregorio García Arista documenta ampliamente *sotar*, del latín *saltare* (bailar), que es lo más comúnmente aceptado. Julián Ribera lo relaciona con el árabe *xatha* (danza), lo que comparte Corominas. Con su forma actual aparece en un manuscrito abulense en el tránsito del siglo XVI al XVII, *Cifras para arpa*, y vuelve a registrarse en 1705 y en distin-



*Julián Ribera*

tas ocasiones durante el siglo XVIII.

En cuanto a sus orígenes como género musical, José Inzenga y Rafael Mitjana la derivan de una danza griega. Ruperto Ruiz de Velasco habla de un baile celta o godo. Abundantemente se ha escrito sobre su procedencia árabe, defendida arduamente en las teorías de Julián Ribera y Eduardo Martínez Torner, que ya puso en solfa el citado Galán Bergua. Manzano afirma

que de ningún modo puede ser la jota de origen árabe, a poco que se conozca el contexto de la música popular española, por lo que concluye que las teorías de los citados estudiosos son insostenibles. Para Tomás Bretón, que también rechazó tajantemente el origen árabe, la jota era moderna: «si no [es] una variación y consecuencia del fandango, debe proceder de Italia, de *El Carnaval de Venecia*, que tiene la misma hechura que la jota».

Federico Olmeda y Felipe Pedrell también consideraron la jota llamada aragonesa como de creación reciente en relación a la cultivada en otras partes de la Península.

Ángel Mingote incluye en su cancionero un villancico ya famoso a la Virgen del Pilar, «De esplendor se doran los ayres...» (1666), obra de Joseph Ruyz Samaniego, cuyos compases iniciales se han propuesto como un antecedente de la jota. Según Manzano (388), esto hay que desecharlo totalmente. Nada sobre ella consigna tampoco el calandino Gaspar Sanz en sus *Instrucciones sobre la guitarra española*, volumen publicado en la Zaragoza de 1674, que contiene abundantes composiciones populares.

Miguel Arnaudas, que excluye prácticamente la jota de su cancionero, ya que estima más interesante dar a conocer lo que permanece sepultado por ella, considera su construcción musical totalmente moderna.

De cierto sabemos que en colecciones de partituras para voz y piano que circulaban por España antes de 1850 ya se da el título de jota aragonesa a temas cercanos a las jotas de otras regiones españolas, pero en los que los músicos encontraban unas particularidades propias. En to-



Gregorio García Arista

do caso, puede concluirse que una variedad específicamente aragonesa de la jota, música folclórica extendida por casi toda la Península, se va conformando en la primera mitad del siglo XIX y es opinión casi unánime la originalidad, belleza, fuerza y capacidad de arrebató de ésta frente a las otras modalidades, sea una u otra su antigüedad.

El exhaustivo y estilísticamente límpido, aunque discutiblemente ordenado, volumen de Galán Bergua —al que, en todo caso, debe recurrir cualquiera que tras él deba tratar acerca de la jota—



termina su documentada disquisición sobre su origen con estas palabras: «[...] sigue oculto en una nebulosa que, en verdad, no han logrado aclarar suficientemente cuantos investigadores a ello se han dedicado» (104); proceso, por cierto, común a casi toda la música popular, que es naturalmente sincrética.

*Demetrio Galán Bergua,  
autor del libro fundamental  
sobre la jota aragonesa*

Primera.— La jota [...] ha atravesado bastantes etapas o fases bastante bien diferenciadas. Una época en que la jota no se llamó “jota”, aunque esté comprobada la existencia de ciertas melodías similares a algunas de las actuales, y que —a juicio de varios musicólogos— sólo pueden considerarse como meras “coincidencias” [...]. Otra en la que el vocablo “jota” apareció impreso, y su música en pentagrama, pero sin responder todavía a una especificidad con significado definido, y sin características bien determinadas en el concepto y en la variedad de los aspectos. Otra en que la jota ya se dio en España con detalles más precisados, extendiéndose por todas las regiones y echando raíces profundas e inamovibles en tierra aragonesa donde pronto alcanzó su carácter representativo. Otra en que la jota, sin dejar de existir en el resto de España como una faceta más dentro del folklore regional, llegó en Aragón al máximo florecimiento con el establecimiento de conjuntos a base de canto —con multiplicidad de estilos y tonadas—, baile —con todas sus variaciones comarcales—, rondas —con su acusado tipismo rural— y rondallas —con sus numerosas variaciones.

Segunda.— [...] podemos considerarla como un proceso evolutivo, de adaptación y de transformación, cuya iniciación en tiempos muy remotos sólo debemos admitirla por el simple hecho de que ya en el siglo IX existiesen las referidas “coincidencias” con muy limitados detalles de la jota actual [...].

Tercera.— Sin negar que muy contadas melodías de la jota hayan presentado algunas de las características de las cadencias arábigo-andaluzas, es lo cierto que, aparte de ellas, ninguno de los estilos y tonadas conocidos y cantados en Aragón tienen sabor islámico y sí rasgos definitivos que demuestran su especificidad aragonesa.

Cuarta.— El origen real de la jota sigue oculto en una nebulosa que, en verdad, no han logrado aclarar suficientemente cuantos investigadores a ello se han dedicado.

Galán Bergua (1966, pp. 103-104)



*Miguel Asso, en una fotografía publicada por la revista Estampa en 1934*

## CLASIFICACIÓN



**L**a jota aragonesa, tanto en su canto como en su baile, tiene unas características perfectamente reconocibles, incluso para los profanos, dentro del amplísimo terreno que la jota ocupa en el folclore español. Su conformación en el transcurso del siglo XIX aporta una forma especialmente adornada y de ritmo más lento respecto al resto de las jotas peninsulares. Para no ser redundantes, en este trabajo prescindiremos del adjetivo *aragonesa*, excepto cuando ambos campos semánticos se pongan en relación.

La frase melódica de la jota tiene ocho compases, y está dividida en dos miembros de cuatro. El primero con acorde tónico, en modo mayor, y el segundo en el de la séptima dominante. Todo ello, en compás ternario y con su ritmo propio. Musicalmente, la jota mantiene una sonoridad uniforme al estar sometida a la alternancia constante de la armonía de tónica y dominante. «Todas las melodías de la jota de Aragón, en todas sus especies, se desarrollan a partir de la armonía de un acorde dominante (con 7<sup>a</sup>) y un acorde mayor, ambos tonales» (Manzano, 380). En cambio, contra la opinión común, presenta gran diversidad de estructuras melódicas. Lo que se reitera es la armonía. Andrés Cester se pregunta con perspicacia cómo, existen-

do tal cantidad de variedades folclóricas en el país, hay en todos los lugares jota, pero, en cambio, no encontramos esta misma analogía en el canto. Más discutible es su proposición de atribuir a tradiciones religiosas comunes esa extensión de la jota en toda la Península.

En todo caso, la jota cantada con baile precede a la instrumental y de estilo. Dulzaina, tamboril y gaita fueron sus acompañamientos tradicionales, y en muchos lugares se conservaron hasta avanzado el siglo XX.

La jota aragonesa y la navarra tienen la misma raíz pero en la forma en que nos ha sido transmitida es muy difícil remontarse más allá del tránsito entre los siglos XVIII y XIX. En cualquier caso, la jota pasó a los escenarios con su inclusión en obras del género lírico a lo largo del siglo XIX (como se verá más adelante, en el capítulo “La jota en la música culta, en el teatro y en el cine”). El vigor y la vivacidad del estilo de la jota que se empieza a considerar aragonesa poco antes de la mitad del siglo XIX, así como la forma lenta y adornada de cantarla, es lo que la caracteriza preferentemente. En Aragón se cantó, antes, una jota más lenta y similar a la del resto de los lugares de España, de la que han quedado reminiscencias en la llamada *jota baja*, hoy prácticamente extinguida en su versión popular.

En cuanto a su clasificación, Arcadio de Larrea —al que siguen Manzano y Vergara— las divide en bailaderas, ron-

daderas y ocasionales o jotas de estilo, de más rápidas a más lentas.

Mayor sistematización permite el análisis de sus elementos que se acomete en el capítulo siguiente.

A estos criterios de clasificación, anotados por los músicos que hemos citado [...], hay que añadir un tercer criterio, también musical que es el *estilo melódico*, y que, sorprendentemente, no ha sido tenido en cuenta, que sepamos, hasta el momento, por los estudiosos de la jota en Aragón. Entendemos aquí por estilo melódico la configuración de la melodía en su relación con el texto, según la cual se suelen establecer en análisis musical tres estilos diferentes: *silábico*, *semiadornado* y *melismático*.

El primero de ellos se da cuando a cada sílaba del texto corresponde una nota de la melodía o al menos predomina tal distribución, aunque en alguna sílaba recaiga algún breve desarrollo de dos o tres notas. El estilo *semiadornado* aparece cuando, a pesar de que algunos tramos del texto son de estilo silábico, en otros aparece un cierto desarrollo melódico más pronunciado. El género *melismático*, a diferencia de los otros dos, se caracteriza por la sobreabundancia de desarrollos que muestra la melodía, realizados por medio de mordentes, floreos, bordaduras y adornos de todo tipo.

Manzano (367-368)



*La jota de las Cinco Villas (Estampa, octubre de 1934)*

## ELEMENTOS QUE COMPONEN LA JOTA



**L**a jota está compuesta por cuatro elementos: la copla, canta o cantica que, al parecer, antiguamente incorporaba estribillo; el baile (con o sin canto); el canto y sus diferentes estilos o tonadas (con o sin baile); y el acompañamiento (casi siempre, por parte de la rondalla).

### LA COPLA

Llamada también de muy diferentes formas —cuarteta, canta, cantar... o cantica, en nombre propuesto por García Arista—, el esquema métrico del texto de la copla se compone habitualmente de cuatro octosílabos en los que riman los versos pares en asonante y que, cuando se canta, se ha codificado con el siguiente esquema: b-a-b-c-d-d-a, aunque, naturalmente, puedan registrarse algunas variaciones que, en otros tiempos, eran mucho más frecuentes.

Se conocen también cantas, al parecer casi siempre antiguas, de cinco y seis versos. Entre las coplas tradicionales las hay populares —y bellísimas— y también de creación individual a cuyo acervo han contribuido numerosos escritores aragoneses, especialmente en el periodo 1890-1950.

Puede verse una atinada aunque breve antología en el volumen de García Mercadal citado en la bibliografía (pp. 105-172).

El numen de muchos intérpretes ha aportado también una buena cantidad de coplas hermosas, improvisadas o no. Los motivos son, prácticamente, innumerables, aunque puedan destacarse los **humorísticos** —con preponderancia, muy acorde con el carácter regional, de lo satírico—,



*Santiago Lapuente, maestro de conocidos jotos, sistematizó los estilos y recopiló numerosas tonadas*

dentro de los que habría que citar las jotas absurdas y un punto surrealistas, que culminan con un cuarto verso totalmente inesperado; los **amorosos**; los **religiosos** —con la referencia casi emblemática a la Virgen del Pilar— y los **costumbristas**, entre los que no faltan las alusiones sociales. Su lengua es el castellano con profusión de aragonesismos. En los núcleos donde se conservó el aragonés, existen, obviamente, abundantes cantas en esta modalidad lingüística.



*Pascuala Perié,  
cantadora de Nuez de Ebro*

«Porque no es lo mismo la jota en el campo que la jota en la ciudad. La jota en el campo es, ante todo, expresión de un sobrante de energía; mientras otras canciones populares comienzan por ser expresión de una flaqueza, la canción popular aragonesa comienza por ser una afirmación de robustez. Por eso su dirección es rectilínea. Su actitud es la de saltarse los obstáculos, no la de reptar bajo ellos. También la actitud del aragonés es la de brincarse las tapias, no la de buscarse un recodo. Sí, esto lo mismo puede ser tenacidad que obstinación, pero es siempre señal de salud anímica, de espléndida vitalidad [...]. La jota lleva consigo esas calidades. No importa saber quién la trajo o quién la inventó. Sólo importa saber que es el mejor vehículo del sentimiento aragonés, de la actitud aragonesa ante la vida, su más clara expresión, precisamente en el campo, donde brota desnuda de intenciones, espontánea y libre. Sin guitarra que la subraye, sin ventanas que la hagan estremecer, sin otras gargantas que la envuelvan, que la mutilen con sus intervenciones.»

Benjamín Jarnés, *Lo rojo y lo azul* (1932, p. 194)

Estos motivos de las coplas dan un panorama muy ilustrativo de la cosmovisión y la forma de estar en el mundo del aragonés. Aunque, científicamente y por parte de distintos antropólogos, se hayan descartado los tópicos sobre los caracteres regionales y, merced a los medios de comunicación, la extensión de la enseñanza y la mayor movilidad de las gentes cada vez sea más amplia la uniformidad,

es miope no aceptar que todavía subsisten rasgos de todo tipo que acreditan las distintas identidades que conforman a los españoles. En las coplas tenemos, por supuesto, toda la gama de giros lingüísticos, modismos y dialectalismos que caracterizan la lengua del aragonés en su triple vertiente fonética, morfosintáctica y léxica. Pero también el reflejo de un modo de ser, de unas actitudes y unos rasgos en los que el aragonés reconoce a sus gentes. La brevedad de este trabajo nos impide profundizar en ello pero el volumen de Galán Bergua (pp. 243-248 y 431-447) aporta abundantes datos y un rico anecdotario sobre estos extremos.

## EL BAILE

*Quando sales a bailar  
con los brazos extendidos,  
pareces águila real  
cuando sale de su nido.*

Como se dijo, jota significa baile y por ampliación metonímica ha ido designando a sus conjuntos. Y, como aduce Solsona —quizá el mayor erudito en activo sobre la cuestión—, en la jota el baile es lo sustantivo y el canto, lo adjetivo. No conocemos letras para ser bailadas anteriores al siglo XIX.

Si tanto se ha discutido sobre el origen de la palabra y el canto de la jota, algo parecido ha ocurrido con el baile, quizá en este caso con menos intensidad, pues establecer

la confusa prehistoria de las raíces de cualquier danza es siempre arduo a causa de la imposibilidad de contar con documentos fehacientes. Alguna descripción literaria o algún grabado son todos los testimonios que cabe aportar, mientras que en la parte musical casi siempre se dispone de alguna transcripción. Por otra parte, las variaciones y contaminaciones que puede haber sufrido cualquier baile,

en diferentes lugares y en muy corto espacio de tiempo, son como para desanimar al investigador más avezado. Lo que quizá sirva para explicar o excusar la escasa bibliografía existente sobre el baile de la jota y sus intérpretes.

Ricardo del Arco habló de una probable conexión con las danzas iberas, al parecer guerreras y saltarinas, pero parece más plausible, si se trata de otorgar al baile de la jota orígenes arcaicos, relacionarlo con los bailes de tarántula, muy extendidos por el ámbito mediterráneo y que en principio consti-



*Jota de Calanda, según dibujo de Monterde*

tuían una especie de exorcismo mágico-religioso contra la picadura de dicho arácnido.

El baile antiguo era, sin duda, más parecido a las jotas que se bailaban en otras regiones de España, es decir, más lento y socializado. Al ir convirtiéndose en espectáculo fue adquiriendo los rasgos que hoy caracterizan a la jota aragonesa, con notables aportaciones por parte de los intérpretes.

Por otro lado, el baile, tal como hoy está codificado, aunque lleno de originalidad, gracia y desparpajo, constituye el tópicos galanteo, exhibición y asedio del varón a la



*La jota de Alcañiz, bailada por Teresa Salvo y Joaquín Pinardell*

hembra y las respuestas, bien esquivas o bien, más frecuentemente, retadoras, de ésta. Es obvio que las exigencias coreográficas del escenario han uniformizado lo que antaño serían variantes locales e individuales.

Los bailes más dinámicos, en orden decreciente, son los correspondientes a las jotas de Zaragoza, Alcañiz y Albalate. La jota de Zaragoza es «alborozada, brincadora, saltadora, agitada, impetuosa, nerviosa, desbordante, agilisi-



*Inaugruación del curso en la Academia Oficial de Jota (1932).  
En el centro, el director, Cecilio Navarro, acompañado por los profesores  
Consuelo Navarro, su hija, e Ignacio Zapater*

ma, con los brazos siempre en alto, con brevísimos apoyos de las rodillas sobre el suelo, y sin pausas desde el principio al fin» (Galán Bergua, 182).

La jota de Alcañiz, pese a la ligereza de sus saltos, es menos nerviosa que la zaragozana y toda ella se ejecuta a base de punteados de tacón y punta. Los brazos se alternan, uno en alto y otro doblado a la altura del estómago, correspondiéndose con el pie que puntea.

La jota de Albalate es también punteada y de brazos en alto aunque incorpora los desplantes, en que se bajan los brazos sin perder el compás. Su originalidad en el contexto de los bailes populares españoles es absoluta y su impacto, tanto entre los conocedores como entre los profanos, mayúsculo. Desde finales del siglo XIX ha sido tradicional en los espectáculos de compañías de baile español terminar con ellas, muy especialmente con la de Zaragoza, dado el entusiasmo que suscita en cualquier público.

Más reposadas, las jotas de Andorra y Calanda —ésta última, todavía más lenta— se bailan sobre las plantas y punteando muy claramente, evolucionando en círculo y con movimientos ondulantes de los brazos. En suma, se parecen más a los bailes folclóricos de otras regiones españolas.

A lo largo del último siglo, en un proceso similar al acontecido en el canto, el baile se ha ido complicando con

nuevas figuras y punteos que los bailarores primitivos no usaban. Y es obvio que ahora se da más importancia a los cuadros folclóricos, que cuidan mucho la coreografía pero con olvido de la pureza del estilo y la creatividad de la pareja solista.

Una relación de los bailarores históricos más notables incluiría forzosamente a **Francisco Espada**, natural de Santolea y el más premiado, pues obtuvo diez galardones en los certámenes oficiales entre 1899 y 1924. De un vigor extraordinario y, a la vez, delicado y clásico, fue el patriarca de una excepcional dinastía jotera. Su pareja más constante fue la alcañizana **Teresa Salvo, La Boyera**, que obtuvo ocho premios.

Otro de los bailarores más importantes, también de Alcañiz aunque recreado en Albalate, fue **Alfonso Zapater Cerdán, Molinero de Albalate**. Formando pareja con **Pascuala Sancho**, otra de las grandes, ganó el primer premio en los concursos oficiales de 1927, 1932 y 1939. En 1928 y 1929, los únicos años en que se convocaron estos galardones especiales, se hizo con el Premio Extraordinario y el Gran Premio. Bailó todos los estilos del Bajo Aragón pero fue maestro en la jota de Albalate, de la que hacía una creación absoluta.

Debe citarse también a los **hermanos Berge**, de Calanda; a **Consuelo Navarro**, hija de Cecilio, el famoso cantador zaragozano; a **Mariano Cebollero Bel**, también oriun-

do de la capital e hijo de gran jotero; a **Joaquín Sancho**, albalatino; y a las **dinastías de los Pinardell**, de Torrevellilla, y de **los Zapata**, con orígenes andorranos pero hace tiempo afincados en Zaragoza, cuyos dos miembros más populares han sido **Isabel Zapata** y **Andrés Cester Zapata**.

El baile se desarrolla en tres partes, y el tono del acompañamiento es en La mayor. Son, pues, tres coplas las que se bailan, y bien estará recordar que también el cante grande andaluz se compone de tres tercios. Se inicia el baile con cuatro acordes y a continuación de cada copla se enlazan y entrelazan las variaciones, en grupos de ocho compases, cuatro de tónica y otros cuatro de dominante, y éstas han de ser completas, sin rematarlas a mitad para unir después el final y el principio de otra variación.

[...] Las parejas deben colocarse frente a frente —aunque mejor sería decir la pareja, ya que el plural vino después, como aportación coreográfica—, sin movimiento alguno. El baile tiene su arranque en la primera copla, y los bailadores se acompañan con castañuelas [...]. La ejecución termina con la última copla y cuatro acordes muy marcados. Entre copla y copla se suceden las variaciones, con distintos pasos, según el estilo de la jota que se esté bailando, sin interrumpir o romper el ritmo a mitad, ya sea con vuelta o con el correspondiente desplante.

Zapater (1988, 106-107)

## EL CANTO

*Canta, compañero, canta,  
canta bien y canta fuerte,  
que la cama de mi dama  
está en hondo y no lo siente.*

El canto de la jota puede ser **unipersonal**, a **dúo** —con la moderna variante del picadillo— y **coral**.

Mayor problema para su catalogación presentan los **estilos**, «frases melódicas a las que se adaptan los versos de las coplas interpretadas por el cantador», en palabras de Galán Bergua, que los distingue de las **tonadas**: «Nombre genérico que abarca toda clase de melodías propias del canto de la jota». Después de anotar estas precisiones, reúne los estilos en diecisiete grupos (p. 1.011), con lo que resulta una relación más bien heterogénea. Realmente, los tratadistas no se han puesto de acuerdo en la categorización de los mismos y ninguna de las propuestas parece atendible.

Fernando Solsona aporta algo de claridad cuando nos dice que «varias tonadas con características semejantes constituyen un estilo». El problema es establecer la semejanza de esos rasgos. Su clasificación, que reproducimos, presenta el inconveniente de mezclar los criterios musicales con los geográficos y los temáticos. Se incluye después una breve selección de coplas correspondientes a distintos estilos jotos que, aun con dichas limitaciones, puede servir de ilustración.

## **CLASIFICACIÓN PRÁCTICA DE LOS ESTILOS DE LA JOTA CANTADA**

### **A. Estilos clásicos fundamentales**

1. Aragonesas netas (incluyendo las femateras)
2. Zaragozanas puras
3. Rabaleras
4. Fieras
5. De dos frases

### **B. Estilos clásicos derivados de los anteriores**

6. Aragonesas libres
7. Zaragozanas libres
8. Otros estilos derivados de las zaragozanas (“Utebo”, “Cariñena”, “Baldomero” y “la del albañil”)
9. Melismáticas, ornamentales y arpegiadas
10. Cortadas y recortadas

### **C. Estilos relacionados con las faenas del campo**

11. Labradoras
12. Segadoras
13. Trilladoras
14. De pastores
15. Oliveras

### **D. Estilos característicos de algunas comarcas**

16. Del Pirineo y Somontano

17. De las Cinco Villas y del Moncayo y Campo de Borja
18. Otros estilos de la provincia de Zaragoza (Calatayud, Cadrete, Alagón, Sástago)
19. De la provincia de Teruel

**E. Mixtas y de expresión libre (20)**

21. Rondaderas
22. De baile

**F. Dúos y estribillos**

23. Dúos
24. Estribillos

**G. De ronda y de baile**

Solsona (1978, 128)



*Varios instrumentos propios de rondalla*

**SELECCIÓN DE COPLAS CANTADAS  
EN DISTINTOS ESTILOS**

**ESTILOS CLÁSICOS FUNDAMENTALES**

**— Fematera —**

*Éste es el estilo antiguo  
que no tiene resistencia;  
“acordaros” del año ocho  
cuando nuestra Independencia.*

\* \* \*

*La madre que te parió  
no se debía morir,  
sino parir y “crebar”  
“crebaturas” como “ti”.*

\* \* \*

*Lo que siente un fematero  
cuando coge la basura,  
es que le vuelquen la espuerta  
y que le espanten la burra.*

**— Zaragozana pura —**

*Quisiera pasar el Ebro,  
me lo impide la “arbolera”  
si no me larga la mano  
una niña arrabalera.*

**— Rabalera —**

*Por nacer en el Rabal,  
me llaman la rabalera;  
en siendo de Zaragoza,  
que me llamen como quieran.*

**— Fiera —**

*Nadie le tema a la fiera,  
que la fiera ya murió;  
al “regolver” una esquina,  
un valiente la mató.*

\* \* \*

*Baja, si quieres matarme,  
que el puñal te daré yo;  
para que nunca te alabes  
que el acero te faltó.*

**— De dos frases —**

*¿Para cuándo son los rayos,  
morena, más que morena?  
¿Para cuándo son los rayos  
si no es para cuando truena?*

ESTILOS CLÁSICOS DERIVADOS DE LOS ANTERIORES

— **Aragonesa libre** —

*No es extraño que yo cante  
sufriendo esta pena amarga,  
pues, aunque canten mis labios,  
llora en silencio mi alma.*

— **Zaragozana libre** —

*Cuando me voy a labrar  
y tiro de los ramales,  
me acuerdo de aquella chica  
que vive en los arrabales.*

— **Utebo** —

*En una noche de enero,  
cuando más aprieta el frío,  
cuando el frío más penetra,  
más arde el corazón mío.*

— **Cariñena** —

*Adonde quiera que vayas,  
allá te acompañará  
el cariño de este hombre  
que jamás te olvidará.*

— **Baldomero** —

(V. la citada en la p. 41)

— **La del albañil** —

*Baturrica, baturrica,  
yo te llamo, yo te llamo,  
que no tardes, que no tardes,  
que me acabo, que me acabo.*

**Melismáticas,  
— ornamentales —  
y arpegiadas**

*Las flores de Zaragoza  
se riegan con el Canal,  
se cogen con el rocío  
para adornar el Pilar.*

\* \* \*

*¿Cuándo nos encontraremos  
corazón mío, en la calle?  
Allí ajustaremos cuentas,  
y aquel que deba, que pague.*

— **Cortadas o recortadas** —

*Caminico de Torrero,  
una chica se perdió.  
¡Virgen del Pilar hermosa,  
si me la encontrara yo!*

ESTILOS RELACIONADOS CON LAS FAENAS  
DEL CAMPO

— Segadora —

*Ya se van los segadores  
caminico del secano  
a beber agua de balsa  
toda llena de gusanos.*

— Trilladora —

*El que quiera trillar bien,  
que vaya siempre corriendo,  
a los altos y a los bajos,  
a las orillas y enmedio.*

— De pastores —

*Tiré la manta en el campo  
y se me llenó de flores;  
bendita sea la madre  
que nos parió a los pastores.*

— Olivera —

*Para coger las olivas  
son menester escaleras,  
para “llegarlas” del suelo,  
casadicas y doncellas.*

ESTILOS CARACTERÍSTICOS DE ALGUNAS COMARCAS

— Teruel —

*El día que tú naciste  
nacieron todos los soles,  
y en la pila del bautismo  
cantaban los ruiseñores.*

\* \* \*

*En Guernica hay un rebollo  
de veneración y fama.  
En Linares hay un olmo  
en el prado de Santa Ana*

— Cinco Villas, Moncayo —  
y Campo de Borja

*Anda y dile al Santo Cristo,  
pulida magallonera,  
que cuando me llame al cielo,  
que me canten la olivera.*

\* \* \*

*Glorioso San Pantaleón,  
con el din din din, con el din din don  
que no supiste guardar  
el malacatón, el malacatón.*

**Del Pirineo  
— y el Somontano —**

*Castillico de Monzón,  
¿quién te ha subido tan alto?  
Un albañilico, madre,  
que ha venido de Barbastro.*

MIXTAS Y DE EXPRESIÓN  
LIBRE

**— Rondadera de quintos —**

*Ya se van los quintos, madre,  
ya se va mi corazón;  
ya se va el que me tiraba  
piedrecicas al balcón.*

DÚOS Y ESTRIBILLOS

**— Tonada con estribillo —**

*A la boticaria  
l'bi visto el rodete.  
¡Vaya una anillica  
para un clarinete!*

**Otros estilos de la provincia  
— de Zaragoza —**

*Cuando paso por tu puerta,  
compro pan y voy comiendo,  
“p’a” que no diga tu madre  
que de verte me mantengo.*

DE RONDA  
Y DE BAILE

*¡Viva la ronda que ronda,  
y vivan los rondadores!  
¡Vivan las niñas bonitas  
que salen a los balcones!*

\* \* \*

*Ésta sí que es calle, calle,  
calle de temor y miedo;  
quiero entrar y no me dejan,  
quiero salir y no puedo.*

\* \* \*

*Aunque pongan en el puente  
cañones de artillería,  
tengo que pasar a verte,  
rabalera de mi vida.*

## EL ACOMPAÑAMIENTO

*Ya está la ronda en la calle,  
que no tiene resistencia;  
lo mismo es “tirale” balas,  
que papeles a “l’Audencia”.*

En sus manifestaciones iniciales, la jota hubo de acompañarse de instrumentos de percusión y viento. Entre los primeros, el tamboril, el pandero, la pandeleta —que incorpora sonajas—, los hierros y las castañuelas, en Aragón llamadas pulgarillas o pulgaretas, con antecedentes en los crótalos, que también pueden usarse en la jota. Entre los segundos, el chiflo, la dulzaina, la gaita y el chicotén.

Las rondallas vienen a sustituir al acompañamiento antiguo, del que se suprimen los instrumentos de viento. Las primeras se componían únicamente de guitarra, guitarró y requinto. De cualquier manera, no están documentadas antes de 1870. Sin embargo, en el drama en tres actos y en



*El tema de la jota fue protagonista de numerosas obras teatrales, especialmente en su época de apogeo*

verso *La jota aragonesa*, estrenado en el Teatro de la Zarzuela el 23 de diciembre de 1866 y original de Antonio Hurtado y el famoso poeta Gaspar Núñez de Arce, aunque la obra no pertenezca al género lírico se incluye al final del libreto una jota «cantada por la ronda»:

*Adiós, puente de Tudela:  
por debajo pasa el Ebro,  
por encima los franceses,  
que van al degolladero.*

Dado que esta obra no ha sido citada por los estudiosos de la jota, sería ilustrativo averiguar qué ronda y con qué acompañamiento interpretó dicha pieza.

Una vez conformada, los instrumentos característicos de la **rondalla** son la guitarra (el más antiguo), el laúd y la bandurria (incorporados en la segunda mitad del siglo XIX), el guitarrico (minúsculo y con cinco o seis cuerdas), el requinto (todavía más pequeño que el guitarrico y con cuatro cuerdas), los hierros (triángulo), las castañuelas y la pandereta. En alguna comarca, también se han utilizado utensilios de uso común como el cántaro o las cucharas.

En la década 1870-1880 tenemos ya constancia de las rondallas de Vicente Soler, *El Valenciano*, y de Mariano Val, *El Tío Carrucha*. Prueba de la importancia que adquieren y de la socialización de la jota es que en el primer cer-



*La rondalla de Hjar bacia 1910*

tamen oficial de 1886 se premiaba a la rondalla, mientras que cantador y bailadores eran mero acompañamiento. El premio al canto no se establece hasta 1894.

Hacia finales de siglo, con la popularización nacional de la jota, se van institucionalizando las “rondallas de pulso y púa”, muchas de las cuales contarán con excelentes maestros que tendrán un buen protagonismo en el transcurrir de la jota.

Punto y aparte merece la llamada jota de ronda, que, pese a su belleza, ha ido perdiendo predicamento, perjudicada por las grandes transformaciones sociales acaecidas en el siglo XX. Aparte de las rondallas episódicas o circunstanciales, las rondas solían salir en determinadas fies-

tas, como las patronales, las de los quintos o las de Pascua, e incluso podía ser un único cantador el que rondara.

Las frecuentes jotas de reto dieron ocasión a la denominación “regolvedera” —en la que el cantor se “revuelve”, replica al anterior—, que también se aplica a una modalidad de baile, y al estilo de “la fiera”, nombre que aludía tanto al arrojío de sus componentes como a la ferocidad comprometedora de sus cantas, que, por otra parte, también dieron lugar a muchas de las mejores letras amorosas



*La rondalla de Tremps con los bailadores Francisco y Pascuala Espada*

y humorísticas. Estas rondas populares se acompañaban de los instrumentos más característicos de cada zona, aunque los de cuerda, con el paso del tiempo, fueron adquiriendo cada vez mayor protagonismo.

*Recuerdo naturalmente la jota con gaita o rondalla con la cual comenzaban o acababan todos los festejos. Strabón hablaba ya de las danzas con gaitas de fuelle de los primitivos iberos que eran siempre danzas de movimientos violentos. La jota es una de las más características. Y como sabemos hay jotas de picadillo, de ronda festejadora, de baile. Coplas de amor o de circunstancias (cumpleaños, nacimiento), de escarnio. También “dichos” o relaciones que recuerdan los romances de los zocos medievales. Pero la jota es muy anterior a los árabes. Y las danzas de palos o de espadas, según los cronistas, se remontan como la “pyrricha” griega a edades fabulosas [...]. Es verdad que la jota de Aragón es la única música no decadente de España. En cuanto cambia de lugar pierde su vigor, como pasa con la jota navarra y sobre todo con la valenciana.*

*La jota es alegría de vivir, optimismo, salud mental y física, inocente, pero de una inocencia trascendente que se apodera de nosotros desde misteriosos niveles atávicos.*

Ramón J. Sender: *Segundo solanar y lucernario aragonés*  
(1981, 16-18)



*Ronda detenida delante de una casa, en Zaragoza  
(Revista Estampa, octubre de 1934)*

## TRAYECTORIA DE LA JOTA CANTADA



Aunque la mayor parte de los autores da por cierto el hecho de que en Aragón se cantaba la jota durante los Sitios, esto no se ha documentado. Las únicas noticias que al respecto nos da Galán Bergua son una leyenda, de nulo valor histórico, y dos referencias que no fecha, pero que están recogidas, respectivamente, de una novela histórica publicada en 1867 y de un folleto editado en 1907 por “Un amante de la Patria”. Escaso bagaje pudo aportar, pues, quien tan ardua y largamente se dedicó a estas indagaciones. Y lo cierto es que, en sus exhaustivos anales, Casamayor no hace referencia a ella. Lo que, evidentemente, tampoco demuestra nada.

Sabemos, sí, que en 1828 se cantan jotas de ronda con motivo de la visita de Fernando VII a Zaragoza. Pero parece que antes de mediados del siglo XIX se consideraba “de estilo aragonés” un tipo de jota también cultivado en otras zonas. El estilo en que se cantaba era cercano al que hoy llamamos jota de ronda y, sin duda, fue esta modalidad la que se practicaba más asiduamente. Otro asunto bastante insoluble —hoy, y seguramente mañana— es la dilucidación de cómo en una región y no en otros lugares la jota adquirió esos rasgos que hoy identificamos con lo arago-

nés; y autores hay que piensan que esas formas hubieron de tener unos basamentos mucho más antiguos de lo que la documentación ofrece.

El primer cantador de identidad conocida es el **Tío Chindribú** de Épila (Vicente Viruete), nacido en 1825 y que cantó públicamente la jota antes de 1850. Es de suponer que el *Tío Chindribú* fundamentaría su canto, por muy personal que fuese, en una tradición que se nos escapa.

La modalidad aragonesa de la jota es una de la que en el primer cuarto del siglo XIX se bailaba y cantaba en Zaragoza, cuando con motivo de una visita de Fernando VII se ejecutaron diversas jotas, “entre ellas la aragonesa”, debiéndose explicar lo que eran las “rondallas zaragozanas” en la relación correspondiente, lo cual quiere decir que no eran suficientemente conocidas, y enumerando los instrumentos, entre los que se encontraban el fagot y el violín. Quiere decirse que la jota en la forma que actualmente la conocemos tiene poco más de siglo y medio de antigüedad, a pesar de lo cual no sólo ha desplazado por fuerza y viveza a las de otras regiones (prácticamente hay canciones y bailes jotescos en toda España), sino que se ha convertido en uno de los símbolos o señas de identidad de Aragón, aunque sea a través de una elaboración de escenario, coreográfica de exhibición de voz. No obstante, diversos elementos aislados pueden ser muy antiguos y desde luego más la música, heptafraseada, que la cuarteta de la letra.

Antonio Beltrán (1987, p. 203)



*Vicente Viruete, el Tío Chindribú, ya anciano, con su familia*

Por su parte, el valenciano Vicente Soler recaló en Zaragoza hacia 1858 en calidad de soldado músico en la banda del Regimiento del Infante. Muy aficionado a la jota, es posible que le aportara ciertas cadencias luego populares. Sabemos que organizaba rondallas con bandurrias, laúdes y guitarras, al menos desde 1874. Según Galán, con la jota valenciana y la aragonesa hizo una mezcla «de la que bien cabe que pudieran resultar esas pocas tonadas que hoy se cantan y en las que se aprecia cierta influencia levantina o mora». El caso es que a partir de 1860 la jota evoluciona, como sucede con otros géneros, dada la cada

vez mayor permeabilidad social y por la aparición, en las poblaciones de cierta importancia, de los balbuceos de lo que hoy concebimos como mundo del espectáculo.

En el campo de los intérpretes, se cita también a Mariano *El del Gas*, a *El Tuerto de las Tenerías*, al oscense *Tío*



Mariano Malandía,  
El Tuerto de las Tenerías

*Lereta* y a *El Fematero*, cultivador de uno de los llamados estilos “zaragozanos puros”, que quedó con el nombre del oficio de este cantador. Son éstos, y otros menos conocidos, nombres que, pese a ser históricos, todavía tienen más relación con la leyenda que con una documentación fehaciente. De hecho, el primer cantador reconocido como maestro y que ha quedado como símbolo y mito de la jota cantada fue ***El Royo del Rabal, Pedro Nadal y Auré*** (1844-1905), hombre de acusada

personalidad y pintoresco carácter cuyo canto, según testimonios orales de quienes lo gozaron, no tuvo parangón en cuanto a naturalidad y pureza. Dada la fecha de su muerte, hubiera podido grabar, ya que los primeros discos que se vendieron en España son de 1899; e incluso Fernando Solsona (1978, 164) apunta la posibilidad de que, acompaña-



*Foto de estudio en la que, en el centro en primera fila, sentado y con cachirulo, aparece El Royo del Rabal*

do por Teodoro Ballo al piano, impresionara algún cilindro de cera. Pero el mundo de la primitiva fonografía española, básico para el estudio de la evolución de los géneros populares, permanece virgen para los investigadores.

Aunque no cantara en público, el guitarrista e investigador de Fuentes de Ebro **Santiago Lapuente** (1855-1933) tuvo una importancia fundamental en los caminos que la jota siguió desde entonces. Aparte de sistematizar los estilos y recopilar numerosas tonadas que recogió en sus raíces, fue maestro de jotos y formó, entre otros muchos, a

José Moreno y a Juanito Pardo. Su predicamento en la capital del reino fue enorme y recibió todo tipo de reconocimientos, desde los del rey y el presidente del Consejo de Ministros hasta los de los autores y músicos más destacados de su tiempo.

En el periodo del cambio de siglo, algunos cantadores empiezan a abandonar el estilo puro: incluyen adornos y florituras, hacen más aguda la entonación y suben la tesitura general, en una especie de exhibición de potencia y

En el transcurso de estos festivales concierto se dieron a conocer célebres cantadores de Jota, conocidos por el apodo de *El Rondador*, *El Aragonés*, *El Carretero*, *El Jardinero* y otros muchos que, cuando iban a tomar parte en los mismos, uncían sus carros, los dejaban en la puerta de la calle D. Jaime y entraban al teatro a actuar como buenamente podían, presentándose por lo tanto, tal y como iban al trabajo, dándose el caso curioso y gracioso, según manifestaba nuestro ilustre D. Ramón Borobia, antiguo director del Conservatorio de Música, que si se les pedía la repetición de alguno de los estilos que habían interpretado, lo hacían diciendo que era el mismo, pero resultaba otra bellísima tonada completamente distinta. Eran, por lo tanto, auténticos y netos cantadores que actuaban con verdadero desinterés y altruísmo, al igual que las parejas de baile que, con el tiempo, se unieron a estos actos.

Cester (1986, 19)

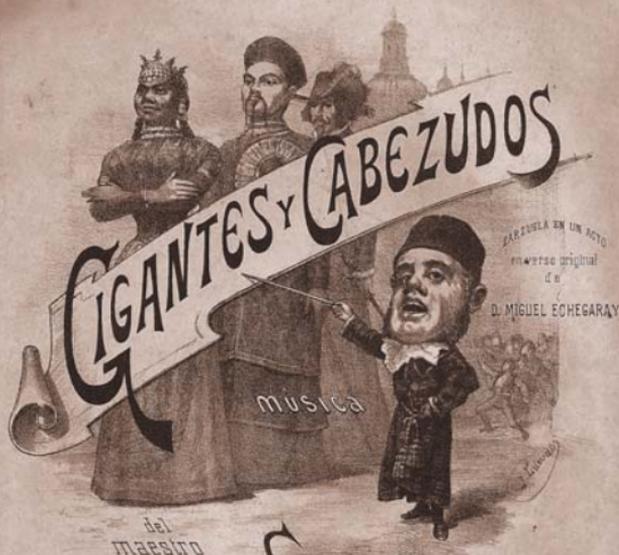
timbre de voz. Lo que hoy se considera jota propiamente aragonesa es directamente deudora de este proceso. Lo que parece obvio es que ya en la jota existía una gran capacidad innovadora e inventiva por parte de los cantadores que era muy bien recibida por el público.

Alcanza entonces la jota su máxima popularidad nacional, y comienzan a surgir cantadores con atisbos de profesionalidad. Desde tiempo antes se daban festivales en el burgués Teatro Principal de Zaragoza y en 1894 se había institucionalizado el canto dentro del certamen oficial, con el premio otorgado a Blas Mora. Por otro lado, algunos cantadores y bailadores actuaban con éxito fuera de Aragón y no faltaron quienes dieron el salto a América. Además, desde décadas anteriores la jota tenía un buen protagonismo en la zarzuela que, muchas veces, la identificaba con el sentimiento patriótico y nacionalista.

El gran éxito de *Gigantes y cabezudos* (1898), de asunto entonces tan candente, había incrementado, si cabe, su popularidad. El Centenario de los Sitios fue otro motivo que mantuvo en candelero lo aragonés, que, por entonces, tenía una excelente prensa.

En esta época Blas Mora, José Moreno, Juanito Pardo y María Blasco van a ser las figuras más sobresalientes. Los dos últimos marcharon a Buenos Aires, de donde ya no volverían. Poco después apareció Cecilio Navarro, uno

EDICION-ALMAGRO Y CA



del  
maestro  
**D. MANUEL F. CABALLERO**

TELÉFONO, 691

Es Propiedad.



MADRID  
ALMAGRO Y C<sup>IA</sup> EDITORES  
5, Preciados. 5.

*El éxito de la zarzuela Gigantes y cabezudos (1898), incrementó la popularidad de la jota aragonesa en todo el país*

de los grandes del siglo y que, además, grabó abundantemente, lo que se reflejó en su fama fuera de los límites regionales. Contemporáneo suyo fue Miguel Asso, más estilista, que desarrolló una muy importante labor como maestro. En este periodo del primer cuarto de siglo, puede decirse que la jota alcanzó su máximo esplendor dentro y fuera de nuestras fronteras.

La aparición de la figura indiscutible de **José Oto**, a partir de 1927 y durante más de treinta años, va a marcar este tramo temporal en el que, por otra parte, se empezaron también a desvirtuar muchos de los estilos clásicos, pero en el que no faltaron excelentes cantadores.



*Juanito Pardo, uno de los cantadores más importantes de la jota, pese a su efímera carrera*

La quiebra provocada por la Guerra Civil y los consiguientes cambios en el mundo del espectáculo no favorecieron el protagonismo de la jota, que muchas veces se vio inscrita en exhibiciones que la alejaban de su autenticidad

espontánea. En otro sentido, y por las circunstancias propias de los nuevos tiempos que iban desruralizando la sociedad y, por consiguiente, el folclore, la jota hubo de refugiarse mucho más en iniciativas de corte institucional. Así, la creación en 1940 de la Escuela Municipal de Jota, independizada en 1952 del Conservatorio Oficial de Música al que estaba adscrita. Dicha institución, a lo largo de su trayectoria, ha contado con excelentes profesoras de canto como Jacinta Bartolomé, Pascuala Perié y María Pilar de las Heras, o Isabel Zapata y su hijo, en el terreno del baile.

Galán Bergua impartió en 1953 tres conferencias sobre la jota en el Casino Mercantil, ilustradas por la voz de Jesús Gracia, que se repitieron en el Ateneo de Madrid y en la Universidad de Verano de Jaca. Así se gestó el nacimiento de la Sociedad de Amigos de la Jota, después convertida en La Peña El Cachirulo, que junto a la mencionada Escuela Oficial de Zaragoza, constituyen los organismos que con más constancia han mantenido vivo en los últimos decenios el espíritu joto. Es también destacable la labor de difusión realizada por Radio Zaragoza, en especial a través de algunos de sus locutores, como el fallecido José María Ferrer, *Gustavo Adolfo*, y Conchita Carrillo.

## LOS CANTADORES



*Al Royo de la Rabal  
lo llevan por la ribera;  
no lo llevan por ladrón,  
que lo llevan por tronera.*

La historia de la jota es la de sus creadores. Ellos fueron quienes quintaesenciaron sus elementos primordiales y quienes, con sus aportes personales, dieron carta de naturaleza a lo que pasó a ser el símbolo aragonés por antonomasia. Como creadores populares, integraron su arte sin protagonismos en la tradición, contrariamente a lo que ha ocurrido con frecuencia entre los jotereros de los últimos tiempos, y ofrecieron sus enseñanzas con generosidad a sus sucesores. Tampoco se sirvieron normalmente de su arte, lo que hubiera sido legítimo, para sanear su economía. De hecho, resulta revelador el altísimo número de grandes jotereros que murió en triste situación personal. Daremos un brevísimo esbozo biográfico de varios entre los mejores.

**Pedro Nadal Auré, *El Royo del Rabal*** (1844-1905). El joterero más mítico. Único e incomparable, en palabras de Galán Bergua, que también lo califica como el de más acusada personalidad de todos los tiempos. Femateras y zaragozanas puras, que cantó como nadie, fueron sus standar-



*La cantadora de jotas Asunción Delmás, considerada una de las mejores intérpretes femeninas del siglo XIX*

tes. Hombre de carácter anárquico, rudo y pintoresco, azutero de oficio, su figura legendaria, conocida por todos los zaragozanos que hasta hace unas décadas aún comentaban sus anécdotas y “salidas”, se ha ido difuminando sin dar lugar, y quizá ya sea demasiado tarde, a la literatura que hubiera merecido.

**Mariano Malandía, *El Tuerto de las Tenerías***

(1847-1935). Nacido en la calle Cereros de la parroquia zaragozana de San

Pablo, la más pródiga en jotos de fama. Fue el único rival reconocido de *El Royo*, con el que, sin embargo, le unió la amistad. Sus estilos característicos fueron la fiera, la fanfarrona, la rabalera y la fematera.

**Blas Mora** (1861-1938). De Albalate del Arzobispo. Ganó el premio en el Primer Certamen Oficial de Jota (1894) y el Extraordinario en 1904. Fue de los primeros en grabar jotas.

**Asunción Delmás** (1867-1903). Del gran vivero jotista de Fuentes de Ebro, por su escuela de canto, pureza de estilo y potencia de voz, es considerada como la mejor intérprete femenina del siglo XIX, pese a no actuar más que una sola vez fuera de su lugar natal, adonde grandes personajes acudieron ex profeso para escucharla.

**Urbano Gracia, *El de la Granja*** (1870-1937). Zaragozano. Obtuvo el Primer Premio en 1896 y el Extraordinario en 1903. Fue el primero en llevar la jota al disco.

**Cecilio Navarro** (1881-1969). De la muy joteramente prolífica calle de Boggiero, ha sido quizá el más popular de los jotereros del siglo XX, el más premiado y el que más grabaciones llevó a cabo en la época de los discos de 78 revoluciones por minuto. Su canto triunfó en la Exposición de Bruselas en 1910.



*Cecilio Navarro, uno de los cantadores de jota más populares en su tiempo*

Según Solsona, grabó 120 tonadas y, sin duda, fue el que más estilos diferentes llegó a cantar y conocer en su tiempo. Su magnífica voz le permitía acometer cualquier género pero, zaragozano de genio y convicción, optó por la jota en la que familiarmente se había formado. Dirigió la Escuela Oficial y fue profesor de muchos cantadores.

**José Moreno, *El Baturrico de Andorra*** (1881-?). Fue el discípulo predilecto de Santiago Lapuente, quien lo presentó en Madrid, donde cantó quince estilos diferentes siendo aún adolescente. De gracia natural y magnífica voz, fue el rival directo de Juanito Pardo en su época de esplendor. Como éste, abandonó Aragón en su mejor momento.

**Juanito Pardo** (1884-1944). Zaragozano. A los trece años ganó el Primer Premio en el certamen oficial, tras ser preparado por Santiago Lapuente. Pronto se convirtió en el jotero más importante de su época, en la que cosechó premios y grabó numerosos discos con estilos purísimos. A finales de 1907 marchó a Buenos Aires, donde actuó frecuentemente en unión de María Blasco. Como ella, derivó hacia otros estilos que no le proporcionaron el predicamento alcanzado con la jota. “Voz de terciopelo y de nitidez inmaculada”, en palabras de sus admiradores, su bella tesitura de tenor le permitió constituirse en uno de los cantadores más importantes de la jota, pese a su breve carrera.

**Miguel Asso** (1886-1936). Nacido en la zaragozana calle de Predicadores, en 1905 ganó el primer premio del Certa-



*Miguel Asso, cantador de jota sobrio y de gran pureza*

men Oficial, unas horas después de haber fallecido su madre, y fue Premio Extraordinario en 1914. Cantador sobrio y de gran pureza, con un muy extenso repertorio, hasta la aparición de José Oto fue, junto a Cecilio Navarro, el más cumplido exponente del canto jotero, aunque una enfermedad fue apagándole la voz. Llevó numerosas jotas al disco y viajó abundantemente por Europa. De su magnífica labor como profesor de canto da cuenta el número y calidad de sus discípulos, entre los que figuran muchos de los mejores intérpretes masculinos y femeninos de la jota posterior.

**Joaquín Numancia** (1886-1943). Zaragozano, aunque comenzara su carrera en el País Vasco. Cantador de formación autodidacta y absolutamente personal en su canto, no participó nunca en concursos. Fue un ingenioso improvisador, autor de coplas y generoso maestro de cantadores. Grabó para la casa Pathé.

**María Blasco** (1888-1966). Zaragozana de la parroquia del Gallo, fue la revelación dentro de las voces en la primera década del siglo XX. Ganó el Premio de Honor en la Exposición Hispano-Francesa. Con veinte años marchó a Buenos Aires, donde fue proclamada “Reina de la Jota”. Su privilegiada voz le permitió alternar este género con otros estilos de la canción popular. En la capital argentina se convirtió en una figura popularísima del mundo del espectáculo y, cosa excepcional entre joteros, alcanzó una muy

holgada posición económica. Tuvo una tan impresionante como cálida voz y, pese a su frecuentación de otros géneros, fue una gran estilista.

**Juan Antonio Gracia** (1888-1975). De la muy rica escuela jotera de Nuez de Ebro y, en palabras de Galán Bergua, uno de los mejores joteros que han existido. Aprendió la jota de su abuelo, uno de los primeros cantadores identificados, y fue el maestro de Pascuala Perié. Ganó los premios de 1906 y 1941 y cantó prácticamente hasta su muerte. Su voz fue una de las más potentes de la jota.

**Justo Royo, *El Cebadero*** (1891-1938). Zaragozano, su apodo provenía del oficio de su padre, que ejercía en la Posada de San Blas. Miguel Asso, que oyó su muy potente y bien timbrada voz, se ofreció a enseñarle. En 1926 fue elegido para cantar en los cines mientras se proyectaba la versión muda de *Nobleza baturra*, junto a Pilar Gascón, con la que también acudió a la Exposición de Barcelona. En 1930 ambos intérpretes marcharon a Buenos Aires para continuar con el acompañamiento de la citada película y obtuvieron apoteósicos triunfos, pero en la ciudad del Plata cayó enferma Pilar Gascón, que murió al poco de volver a España. En 1934 intervino con *Redondo* de Épila en la película *Miguelón*, interpretada por Fleta.

**Jacinta Roy Yagüe, *Ofelia de Aragón*** (1894-1968). Nacida en el Monasterio de Piedra, donde sus padres ser-



**ESTRELLAS  
Y CANCIONES**

LAS HIJAS DEL ZEBEDO.  
MESONERA DE ARAGON. CANCION DE ESPAÑA.  
PACO EL MINERO. MONTAÑESA. LA PIPTONA.  
DANSA V DE GRANADOS. LA HILANDERA.  
LA PRISIONERA. CORREGIDOR. EL PALOMAR.  
MADRE ELVA. COPLAS Y FLORES. ISA CANARIA.  
COSAS DE MANOS. EN ARAGON SON ASI.  
PALOMITA BLANCA. CAE LA NIEVE.  
¡AY NO ME DEJES SOLA!

# Ofelia de Aragón

**SU ARTE SU VIDA  
Y SUS CANCIONES**

**50  
AÑOS**

*Jacinta Roy Yagüe, Ofelia de Aragón, estrella de la canción de los años veinte que nunca dejó de cantar jotas en sus actuaciones*

vían, toda su familia vivió el ambiente de la jota. Marcha a Madrid en 1913 donde —en la Ciudad Lineal— ganó un primer premio de jota. Su excelente voz dió pábulo a que el maestro Bódalo la preparase para el cuplé, género entonces en la cumbre de su popularidad. Al poco, se convirtió en estrella de la canción, situación en la que se mantuvo hasta la Guerra Civil. Como bandera de su repertorio llevaba la jota, con la que cerraba sus actuaciones. Poseía espléndida y expresiva voz, garbo y arrogancia. Grabó excelentes jotas en solitario y a dúo con Miguel Asso y José Oto.

**María Asensio, *La Burina*** (1900-1978). Zaragozana, de gran simpatía y presencia escénica, obtuvo a los dieciséis años su primer premio, al que siguieron otros muchos que reconocieron su sal por arrobos y su pericia en los cantos más complicados. Hasta el inicio de la Guerra Civil actuó profesionalmente dentro y fuera de España.

**Pilar Gascón** (1900-1930). Nacida accidentalmente en Huesca, se formó como jotera en Buenos Aires, adonde había marchado con su familia; tuvo como maestros a Juanito Pardo y María Blasco. Regresó a Zaragoza a los catorce años, para ganar, bajo el magisterio de Miguel Asso, el Premio Oficial en 1915, que repitió en 1919 y en 1925, tras cuatro años de retirada. Ganó asimismo el Premio Extraordinario en 1929. A consecuencia de haber sido elegida para acompañar con sus coplas la proyección de *Noble-*

za *baturra*, alcanzó una popularidad excepcional en toda España, que truncó su inesperada muerte.

**Pascuala Perié** (1901-1950). La cantadora de Nuez de Ebro es uno de los emblemas de la jota de siempre. Por su perfección vocal, por su pureza, por su continua preocupación por las esencias del canto que combinaba —cosa, por otra parte, usual en los jotos de antaño— con una espontaneidad natural y una gran calidad humana. Tras ganar los principales premios, fue la primera profesora de canto de la Escuela Municipal hasta su temprana muerte, que produjo una honda conmoción en el pueblo zaragozano.

**Jacinta Bartolomé** (1902-1993). Nacida en la calle Boggiero, fue discípula de Pilar Gascón y Miguel Asso, con el que formó pareja. Ganó el primer premio en 1929. Después recorrió Europa y participó en el estreno de la versión de *El amor brujo*, en París, con Antonia Mercé, *La Argentina* y Vicente Escudero. Sucedió a Pascuala Perié como profesora de la Escuela Municipal. Su canto se caracterizó tanto por la rasmia y perfecta vocalización como por sus delicados matices estilísticos. Se le otorgó la Medalla de Oro de la ciudad de Zaragoza en 1984.

**José Oto** (1906-1961). Del barrio de San Pablo, es considerado el iniciador y principal cantador de la jota moderna. Presentado en 1927 al certamen oficial, ganó el primer premio sin discusión y ya no volvió a participar en concur-

sos. Pasó a formar parte del grupo de Miguel Asso, con el que recorrió España, pero nunca tuvo ambiciones personales ni, pese a su prestigio, le tentó la profesionalidad.

La naturalidad y potencia de su voz, la belleza con que cantó los estilos más difíciles, como la “fematera” o la “fiera”, lo convirtieron en el jotero más admirado del siglo.

A partir de la muerte de su compañera, Felisa Galé, fue declinando su recio carácter aragonés hasta morir de cirrosis. Su entierro constituyó un homenaje del pueblo de Zaragoza como nunca había tenido ningún jotero.



*José Oto en una fotografía publicada en 1934*

**Camila Gracia** (1909-1988). Oscense. Con estupenda voz de contralto, fue descubierta en 1926 por Fidel Seral, quien le hizo formar un maravilloso dúo con Gregoria Ciprés. Magnífica y de gran pureza en los estilos pirenaicos y en la “fiera” de Fuentes. Sustituyó a Fidel Seral, muerto en 1954, en la enseñanza.

**Tomás Marco** (1911-1999). Natural de Cetina. Aprendió con Miguel Asso y se dio a conocer en Barcelona, donde enseguida impresionó varios discos. En 1935 interviene en la película *Nobleza baturra* con Imperio Argentina, quien también lo impuso para acompañarla en *Lo que fue de la Dolores* (1949). Tras la presentación del film en Buenos Aires, obtuvo un gran éxito en la capital argentina, que luego extendió por otros muchos países de América y Europa. Fue uno de los pocos jotos que, hasta su retirada en 1956, pudo vivir holgadamente de su canto.

**Felisa Galé** (1912-1948). Se consagró en 1931 al ganar el Certamen Oficial y ya no optó a más premios. Formó pareja artística y sentimental con José Oto y, a pesar de su prematura muerte, nos dejó extraordinarias grabaciones. Su voz potente y diáfana, de brillantes agudos y exquisitos matices, unida a su pureza estilística y vivencia jotera, la convierten en una de las grandes pese a su corta vida profesional.

**Matías Maluenda, *El Ruiseñor de Sabiñán*** (1914-1987). Aprendió con Pascuala Perié. Ganó el Premio Ofi-

cial en 1946 y actuó durante mucho tiempo en el Apolo de Barcelona. En 1982 cantó junto a Imperio Argentina en la película de Borau *Tata mía*. De escuela antigua y delicadísimo estilo, fue un buen improvisador de gran generosidad en su arte.

\* \* \*

Resultaría prolijo, aventurado y, además, subjetivo hacer una relación de cantadores actuales, algunos excepcionales, y que padecen en sus carnes y en sus voces el actual marasmo de la jota; sin embargo, parece imprescindible citar a dos figuras, muy diferentes en formación, estilo y actitud, pero que se han convertido en símbolos vivos del género:

**José Iranzo**, *El Pastor de Andorra* (Andorra, 1915), representante de una forma de vivir la jota que, incluso en el ámbito rural, ya empieza a ser un recuerdo. Su bravísima voz, natural, montaraz, ingenua unas veces, salvaje otras, pero siempre libérrima y llena de resonancias auténticas, es un prodigio, lo mismo que el personaje, que tiene ya una biografía publicada y otra en curso de serlo.

**Jesús Gracia** (Lécera, 1922) representa, en cambio, la perfección, el estudio y la educación y técnica vocales llevadas a sus máximas consecuencias, condiciones que se unen a unas facultades naturales portentosas. Estudió con el maestro Cebollero. A partir de 1944, su éxito es abruma-



*José Iranzo, el Pastor de Andorra, Jesús Gracia y José Oto*

dor. Ganador del Primer Premio en 1945 y del Extraordinario en 1948, fue Campeón de campeones en 1950. Tras nueve años sin participar, gana en 1959 el título de Campeón de Aragón en su primera convocatoria. Ya no volvió a concursar. Con ciento cincuenta y dos tonadas diferentes es, probablemente, el cantador que más registros ha llevado al disco.

La jota ha contado también con numerosas escuelas locales que, alimentadas por auténticos pioneros, que

habían bebido en las fórmulas tradicionales de sus respectivas comarcas, han dado carácter específico a sus cantadores. Entre las muchas que, en justicia, podrían reseñarse, no puede olvidarse la oscense, con **Fidel Seral** como maestro y patriarca; la de Albalate, con **Manuel Gracia El Capacero** y **Blas Mora**, como pioneros; la de Fuentes de Ebro con sus figuras emblemáticas, **Asunción Delmás** y **Blas Larrayad, El Pitorro**; la de Tauste, con **Ángel Galé**; la de Fuendejalón, con sus tres cantadores señeros: **Ángel**



*Uno de los numerosos discos grabados por el cantador lecerano Jesús Gracia*

**Tolosa *El Churro*, Lorenzo Navascués y Joaquín Rodríguez;** la de Épila, con **Francisco Rodríguez *Redondo***; la de Nuez de Ebro, con las familias **Gracia y Perié**, o la de Calatayud y su comarca, cuyas figuras primordiales fueron **Hilario Gallego *El Bolero*, Manuel Muñoz *El Tuerto de Abanto* y Manuel Navarro Rubio.**



*José Oto y Felisa Galé*

# LA JOTA EN LA MÚSICA CULTA, EN EL TEATRO Y EN EL CINE



## MÚSICA CULTA

Por la imposibilidad de dar un resumen detallado de la aparición de la jota en las composiciones cultas de los dos últimos siglos, nos limitaremos a ofrecer una relación de las obras más importantes.

Glinka (1804-1857), que había realizado dos largos viajes a España entre 1844 y 1847 en busca de los veneros de la música popular de nuestro país, había escuchado la jota a un guitarrista ciego en Madrid. Fascinado por ella, escribió en 1848 *Obertura española nº 1 (Capriccio brillante sobre la jota aragonesa)*, que constituye una de las páginas imprescindibles de la música de su siglo. Liszt, en su *Rapsodia española* (1863), utilizó los mismos temas que usó Glinka para la hermosa jota aragonesa que contiene.

Otros compositores foráneos que incluyeron la jota en alguna de sus obras fueron Gevaert (1828-1908): *Fantasia sobre motivos españoles*; Saint-Saëns (1835-1921), *Jota aragonesa. Fantasia para orquesta*; Chabrier (1841-1894), *Rapsodia España*; Massenet (1842-1912), en su ópera *El Cid* (1885); Debussy (1862-1918) en *Iberia*; Ravel (1875-1937) en *Rapsodia española*. Y otros muchos, como el ale-

mán Gooschald, el germano-francés Weldteufel, el italiano Marcadante o el cubano Joaquín Nin.

En cuanto a los compositores españoles, Albéniz incluye la jota en la *Suite española n.º 1* “Aragón” (1886) y en la *Suite Iberia n.º 2* “Zaragoza” (1889), lo mismo que Falla en *Cuatro piezas españolas* “Aragonesa” (1906), *Siete canciones populares españolas* “Jota” (1914) o *El sombrero de tres picos* “Jota” (1919). Asimismo, Granados la incluyó en sus *Danzas españolas* “Jota. Rondalla aragonesa” (1916), entre otras varias piezas, y Turina en *Danzas fantásticas* (1920). Entre los innumerables músicos españoles que llevaron la jota al pentagrama se cuentan también Bretón, Sarasate, Conrado del Campo, Tárrega o Esplá, por citar únicamente a los que pueden contarse con los dedos de una mano.

## TEATRO

La mejor prueba del éxito popular de la jota nos la da su muy frecuente inclusión en muchas de las obras más conocidas del teatro lírico en el periodo de esplendor de este género, que puede situarse entre 1870 y 1930. Además, en dicha época e incluso años antes, lo aragonés se pone de moda en el teatro, tal vez como una reminiscencia de la gesta de los Sitios, cuya repercusión fue universal y sobrepasó muy ampliamente su periodo histórico. Frente a la habitual queja de los aragoneses respecto a su aparición caricaturesca en la literatura y el teatro de la época, es asi-

mismo cierto que también se les presenta como depositarios de virtudes como el valor, el patriotismo, la sinceridad, la lealtad o el desinterés, en contraste con la zumba de que muchas veces son objeto los habitantes del resto de las regiones españolas.

Galán Bergua documenta la primera jota conocida en el género lírico en la tonadilla en un acto *Los ciegos* (1758), de Luis Misón. Este autor volvió a incluir otra en el sainete *Los bailes de Lavapiés* (1769).

Pablo Esteve es el siguiente compositor conocido que introduce jotas en su obra: *Los baños del río Manzanares*, sainete en un acto estrenado en 1765 y, también, en la tonadilla en un acto *Los pasajes de verano* (1779). No todas estas jotas se han analizado musicalmente, lo que podría aportar algún nuevo dato sobre la conformación del género.



*De El guitarrico procede una de las jotas más interpretadas por los tenores líricos*

La comedia *Los patriotas de Aragón*, de Zabala, incluyó en 1808 una jota, pero hay que aguardar a 1847 —época en que la zarzuela empieza a adquirir protagonismo y comenzamos a tener datos fehacientes— para encontrar la primera obra de este género que contenga jota. Es *La pradera del canal*, obra en un acto estrenada el 11 de marzo de 1847 en el madrileño Teatro de la Cruz, con libreto de Agustín Azcona y música de Cristóbal Oudrid, Luis Cepeda y Sebastián Iradier. A este último, creador de la famosa habanera *La paloma*, corresponde la autoría de la citada jota. *El sitio de Zaragoza*, drama estrenado en 1848, contiene la famosísima jota del maestro Oudrid, número fuerte de tantas rondallas y que ya en 1934 García Arista propuso como himno de Aragón. Del mismo autor es *El molinero de Subiza* (1870), cuya jota, hoy poco interpretada, se hizo muy popular. Y hay que recordar, asimismo, el citado drama de Gaspar Núñez de Arce y Antonio Hurtado *La jota aragonesa*, estrenado en 1866.

A partir de 1880 hay jotas popularísimas en *La bruja* (Chapí, 1887); *Certamen nacional* (Perrín y Palacios, 1888); *Los baturros* (Nieto, 1888); *La Dolores* (Breton, 1890); *El dúo de “La Africana”* (1893) y *Gigantes y cabezudos* (1898), ambas de Fernández Caballero; *El guitarrico* (Pérez Soriano, 1900); *El juicio oral* (Perrín y Palacios, 1901); *La rabalera* (Vives, 1907); *La patria chica* (Chapí, 1907); *El trust de los tenorios* (1910), *Los de Aragón* (1927) y *La Dolorosa* (1930), las tres del gran compositor



*Libretos para zarzuela de Juan José Lorente. La publicación incluye La Dolorosa y Los de Aragón, musicadas por el compositor valenciano José Serrano*

valenciano José Serrano, y *El divo* (Díaz Giles, 1942). Como se ve, entre sus compositores se encuentran los más prestigiosos de la época. Quizá no todas tengan un estilo genuinamente aragonés —de hecho, *El molinero de Subiza* y *La bruja* se desarrollan en ambiente navarro—, pero se encuentran muy cercanas a su estirpe.

Prueba de la universalidad de la jota es que ha sido interpretada por muy numerosos artistas de otros géneros. Por citar algunos de ellos, en el ámbito de la canción española y sus contornos puede recordarse a *La Argentinita*, Raquel Rodrigo, Imperio Argentina, Lola Cabello, Concha Piquer, Margarita Sánchez, Marisol... En los primeros años del siglo XX fue muy frecuente la grabación de jotas aragonesas por parte de los artistas flamencos. Una de las primeras en hacerlo fue *La Rubia* de Málaga; también, *Mochuelo* (Antonio Pozo), el artista español que más discos grabó en los años iniciales del gramófono e, incluso, el gran José Chacón, entre otros muchos. En el cuplé: Mercedes Serós, *La Torrericca*, Lilián de Celis... Entre los tangueros: Gardel, Libertad Lamarque y Virginia Luque. En la canción mejicana: Negrete y Miguel Aceves Mejías. Por descontado que todos los grandes del género lírico español —con Fleta a la cabeza, que se atrevió también con las jotas de estilo— nos han dejado grabaciones, algunas memorables, de las jotas más populares de la zarzuela. Algo parecido puede decirse respecto al baile. Por citar sólo a los dos bailarines más considerables del siglo en el terreno nacional e inter-

nacional, tanto Vicente Escudero como Nijinsky incluyeron la jota en sus repertorios, baile que también integraron los Ballets Rusos de Diaghilev en sus espectáculos.

### CINE

Muy poca suerte ha tenido la jota en el cine, como si este arte, tan representativo de la modernidad en el siglo XX, viniese a certificar su decadencia. Sólo cabe citar una película memorable, *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935), en la que una admirable Imperio Argentina demostraba ser la cantante popular más dúctil del ámbito hispanohablante al interpretar jotas, que se hicieron famosísimas y vendieron miles de discos, si no con pureza —lo que hubiera sido impensable—, sí con intensidad y buen oficio. Entre las objeciones que le opu-



*Encarnación López, La Argentinita, fue una de las numerosas intérpretes de su tiempo que incluyó la jota en su repertorio*

sieron los puristas, figura la de cantar la olivera al tiempo que se segaba. Tomás Marco y Francisco Caballero fueron otros jotereros que intervinieron en el filme.

*La Dolores* (Maximiliano Tous, 1923), la primera versión de *Nobleza baturra* (Juan Vilá Vilamala, 1925) y *Gigantes y cabezudos* (Florián Rey, 1925) fueron las películas más importantes del cine mudo donde se vio jota bailada.

En la perdida *Miguelón* (Adolfo Aznar, 1934), Miguel Fleta interpretaba jotas que sólo conocemos por su versión discográfica. “Arre, caballico mío”, con rondalla, era la que más se acercaba a una jota auténtica. También intervino en esta cinta el cantador *Redondo* de Épila.

*La Dolores* (1940) y *Orosia* (1943), también de Florián Rey, incluyeron alguna jota en su transcurso. En la primera, sus intérpretes fueron Concha Piquer y el Niño de Marchena. En *Orosia*, Ángel Belloc, quien, además, tenía un papel protagonista.

A partir de aquí, muy poca cosa y de muy escasa calidad: en el film *Con los ojos del alma* (1943), de Adolfo Aznar, almuniense como Florián Rey, intervienen cantadores y rondallas de Daroca y Calatayud, mientras que en *Alma baturra* (Antonio Sau, 1947) dichos conjuntos pertenecen al Centro Aragonés de Barcelona.

Como ya se ha indicado, Tomás Marco fue propuesto por Imperio Argentina, que lo había conocido en *Nobleza*



*baturra*, para acompañarle en *Lo que fue de la Dolores* (Benito Perojo, 1949). Las jotas que cantan ambos son lo más salvable del producto. En los años cincuenta se impone claramente lo andaluz en el cine español, aunque José Ochoa filma en 1960 *Alma aragonesa*, otra versión libre de *La Dolores*, con Lilián de Celis como protagonista. Juan de Orduña rueda en 1965 otra desvaída versión de *Nobleza baturra*. Vicente Parra e Irán Eory, en los papeles principales, no dan precisamente el tono adecuado. En esta cinta intervino la agrupación jotera zaragozana “Amigos del Arte”.

Por terminar con algún producto más reciente, aunque sin ningún problema pudiera prescindirse de su mención, cabe anotar que Marisol canta una jota en la muy popular *Ha llegado un ángel* (Luis Lucia, 1961). En *Réquiem por un campesino español* (Francisco Betriu, 1985), El Pastor de Andorra acomete una jota rondadera con la Rondalla “Alegría de Alcañiz”, dirigida por Miguel Insa. Finalmente, en *Tata mía* (José Luis Borau, 1986), Matías Maluenda, *El Ruiseñor de Sabiñán*, entona una jota a dúo con Imperio Argentina.

## DISCOGRAFÍA



Como se dijo más arriba, es complicadísimo saber hoy lo que se pudo grabar en los cilindros de cera que constituyeron el inicial soporte sonoro del fonógrafo, aunque se vendieron hasta el final de la década de los veinte en su versión mecánica. Cada uno de estos rollos de cera implicaba una impresión diferente por parte del intérprete, por lo que su precio resultaba muy elevado para la época y los encargos eran casi siempre personales. Por otra parte, los fonógrafos servían no sólo para reproducir sino también para grabar, por lo que se utilizaban familiarmente y es de suponer la existencia de muchos registros, olvidados o perdidos, incluso de artistas importantes llamados por los poseedores de estos aparatos, que acudirían gustosos al amor de la novedad o de la retribución.

Según García Arista, la primera que imprimió un disco de gramófono fue Pilar Heredia, de la estirpe de los marqueses de Ayerbe, que también cantó y bailó ante la reina regente María Cristina. Aunque no proporciona la fecha exacta, anota que el hecho se produjo en la primera década del siglo en un local sito en el Paseo de la Independencia, nº 10. Todo ello hace pensar que no sería un disco, sino un cilindro para fonógrafo. Sea como fuere, para



La cupletista Pura Martínez grabó varias jotas en los primeros años del siglo XX

hablar de grabaciones de jota hay que recurrir al disco de gramófono, cuyos primeros catálogos españoles comienzan a publicarse en noviembre de 1899 recogiendo registros que habían sido grabados dos o tres meses antes. Las ediciones de jota más antiguas —y éste es un dato que no se ha publicado nunca— datan de diciembre de dicho año, lo que muestra la popularidad del género. Se trata de discos Berliner de 17'5 cm. Una de ellas no es una jota aragonesa, sino la incluida en la zarzuela *Certamen nacional* (1888), cantada por la señorita

Martínez —quizá, la artista Pura Martínez—, que en otro de estos discos ofrece la jota de *La Dolores*. Jotas, pues, del género lírico y cuya intérprete, no jotera de estilo, es difícilmente identificable, dado su apellido. En la misma fecha,

la Banda militar “Royal Infantry” (posiblemente, la Banda del Regimiento del Rey) graba un vals-jota en el disco Berliner que lleva el número 60064. En esta época, las bandas estaban muy de moda y grabaron abundantemente piezas de todos los géneros.

Para encontrar las primeras jotas de estilo debemos llegar a marzo de 1904, fecha en que Isidra Vera registra varios discos marca Gramophone, ya de 25 cm. Las que he podido localizar corresponden a los títulos *La cadenita y Peral*, *Baldomero y la mora*, *Las mujeres*, *La golondrina*, *La fematera* y *La baturrica*. En diciembre de 1904 tenemos al primer intérprete masculino, Urbano Gracia, que llevó a discos de las mismas características que los citados de Isidra Vera las siguientes jotas: *Las femateras del Tuerto y del Royo*, *La de la Tierra Baja*, *La Aben Jot*, *La arrabalera*, *La del estilo de Utebo* y *La fiera* y *La del Puerto de Manzanares*. Por las mismas fechas, Encarnación Santisteban *La Rubia*, artista ecléctica pero, sobre todo, vinculada al flamenco, grabó las jotas de *La Dolores* y *La Bruja*.

Muy poco después pueden verse anunciadas las primeras placas de Juanito Pardo: *Panticosa y Cariñena*, *Aragonesa* y *Fematera*, *Golondrina*, *Teruel*, *Tristeza*, *Jotas clásicas aragonesas*, *Peral* y *albañil*. En 1905 impresionaron también jotas aragonesas el mentado *cantaor* sevillano Antonio Pozo *Mochuelo*, la cupletista Pura Martínez y la triple Marina Gurina. A partir de 1906, y hasta su marcha a

Buenos Aires, sería Juanito Pardo el cantador más generoso con el disco, a veces en dúo con Pilar Rodríguez. En 1911 también grabaría abundantes jotas, para el sello Odeón, Inocencia Sebastián. En la época inmediatamente posterior, Cecilio Navarro será el artista más pródigo en la fonografía de la jota.

Sería imposible dar en este lugar noticia de la muy larga historia de las grabaciones de la jota a partir de esta fecha; sirvan estos apuntes sobre los vagidos de su discografía. En cuanto a la clasificación por estilos de las jotas grabadas, aunque carentes de datación, puede verse el trabajo de Solsona (1978, 164-167).



*Sello central de un disco de jotas grabado por Cecilio Navarro*

## SELECCIÓN DE COPLAS



### — Amorasas —

*Si mi madre fuera mora  
y yo nacido en Argel,  
renegara de Maboma  
sólo por venirte a ver,  
hermosa y blanca paloma.*

*Niña del pañuelo negro  
dime quién “te se” murió.  
Si “te se” ha muerto tu amante,  
no llores, que aquí estoy yo.*

*Toda la noche he andado  
pisando la nieve fría  
sólo por venirte a ver,  
ansotana de mi vida.*

*Desde que te vi te amé,  
y pensar si ha sido tarde,  
ojalá te hubiese amado  
desde el vientre de tu madre.*

*La pena y lo que no es pena,  
todo es pena para mí;  
ayer penaba por verte,  
y hoy peno por que te vi.*

*Algún día querrá Dios  
y la Virgen del Pilar  
que tu ropica y la mía  
vayan juntas a lavar.*

*Anda y rézale a la Virgen  
y dile que no entro a “vela”  
que me da vergüenza “icile”  
que te quiero más que a Ella.*

*Carrico de cuatro ruedas  
que vas por el monte abajo,  
despierta a esa doncellica  
que tiene el sueño pesado.*

*Eres perica en arrope,  
duraznilla de Campiel,  
manzanica sanjuanera,  
rosalico sin “goler”.*

*Cuando se murió le puse  
un pañuelo por la cara,  
p’a que la tierra no toque  
boquica que yo besaba.*

*A la hora de mi muerte  
un beso me "tiés" que dar;  
ven y dámelo en la boca  
para yo resucitar.*

\* \* \*

*Cuando vuelva de la siega  
asómate a la ventana,  
que a un segador no le impor-*

*Arbolico, te secaste  
teniendo el agua en el pie,  
en el tronco, la firmeza  
y en la ramica, el querer.*

*ta  
que le dé el sol cara a cara.*

*Ven, amor, al cuarto bajo  
y hablaremos por la reja  
cuatro palabras de amor  
antes que el sol amanezca.*

\* \* \*

— **Religiosas** —

*Es la Virgen del Pilar  
la que más altares tiene,  
y no hay pecho aragonés  
que en su fondo no la lleve.*

\* \* \*

*¡Viva Calanda que tiene  
el desierto en el Pinar,  
el agua en los Fontanales  
y la Virgen del Pilar!*

\* \* \*

*Dame un besico en la boca  
y aprieta bien al besar;*

*después no des otros besos  
que los que das al Pilar.*

*En Daroca está el misterio,  
en Zaragoza el Pilar,  
y en los ojos de Orihuela,  
la Virgen del Tremedal.*

\* \* \*

*A la Virgen del Pilar  
le he pedido que me quieras;  
ya que no lo haces por mí,  
hazlo por ella siquiera.*

\* \* \*

*y me “bicistes” una “ceña”,  
que estabas sola y que entra-  
ra.*

\* \* \*

*A las tres de la mañana  
vino mi hermana a llamar-  
me:*

*En Mosqueruela veneran  
a la Virgen de la Cama;  
en Villarroya a Santiago  
y en Linares a Santa Ana.*

— **Costumbristas** —

*Capullico, capullico,  
ya te vas volviendo rosa,  
ya se va acercando el tiempo  
de decirte alguna cosa.*

\* \* \*

*Yo venía de regar  
y estabas en la ventana;*

*“Levántante, hermano mío,  
que se ha muerto nuestra madre”.*

*Por la calle abajo va  
una cordera sin madre:  
si no me la quita Dios,  
no se la llevará nadie.*

\* \* \*

*Carcelera, si me muero  
no se lo digas a nadie,  
que estoy sufriendo condena  
por maltratar a mis padres.*

\* \* \*

*Festear con una chica  
que tenga poquicos años  
es comerse un racimico  
cuando la uva está enverando.*

— **De contenido social** —

*Ya va el sol por Somontano  
y la tarde ya pardea.  
Ya podría el sobrestante  
despachar las oliveras.*

\* \* \*

*Si el repuñetero sol  
se metiera a jornalero,  
no saldría tan temprano  
y andaría más ligero.*

*Segadora, segadora,  
qué aborrecida te ves:  
todo el día entre rastrojos,  
ni aun agua puedes beber.*

\* \* \*

*Ya vienen los segadores  
de segar las Cinco Villas,  
muertos de hambre y sin dinero,  
y quemadas las costillas.*

# BIBLIOGRAFÍA ESCOGIDA



## — Humorísticas —

*Si te toca una mujer  
esmanotada y lambrota,  
más te vale “d’ite” al río  
y “tirate” de cocota.*

\* \* \*

*Es tu ventana un pesebre  
y tu cara la cebada;  
yo soy el burro que saco  
la cabeza “p’a prebala”.*

\* \* \*

*Dos “colunas” de “alibastro”  
bechas con “arquitectura”  
sostienen el “moleficio”  
de tu “polido” figura.*

\* \* \*

*Eres hermana del sol  
y cuñada de la luna,  
sobrina de las estrellas,  
del cielo, prima segunda.*

*Tienes en la cara pecas  
y en los carrillos colores,*

*y unas ganas de “casate”  
que al verte me descompones.*

\* \* \*

*A un cerezo me subí  
a coger unas cerezas  
y, en vez de caer de pie,  
caí de punta cabeza.*

\* \* \*

*El corazón de un caballo  
se necesita tener  
“p’a” pasar por la taberna  
y no pararse a beber.*

\* \* \*

*Al farol que está en la esquina  
le arrearé una pedrada,  
que ya me alumbran bastante  
los ojicos de tu cara.*

ALVIRA, José María: *Repertorio completo de jotas aragonesas*, Madrid, Casa Romero, 1897.

ARNAUDAS, Miguel: *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*, Zaragoza, Lit. Marín, 1927.

AYERBE SANTOLARIA, R.: *De Fidel a Adela... Los Seral. Tres generaciones en la jota...*, Barbastro, Alquézar, 1981.

ALFONSO ZAPATER



HISTORIA  
DE LA  
JOTA ARAGONESA

- BELTRÁN, Antonio: *Introducción al folklore aragonés II*, Zaragoza, Guara, 1980, pp. 91-155.
- Voz “Jota” en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Tomo VII, Zaragoza, UNALI, 1981, pp. 1904-1907, y Apéndice II, Zaragoza, UNALI, 1987, pp. 203-204.
- CESTER ZAPATA, Andrés: *Así cantó Aragón*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
- La jota*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1986.
- CESTER ZAPATA, Andrés (con María Julia VALDOVINOS y Manuel VILLANUEVA): *Así se cantó la jota*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
- GALÁN BERGUA, Demetrio: *Aragón en la jota y la jota en Aragón*, Zaragoza, Octavio y Félez, 1960.
- El libro de la jota aragonesa*, Zaragoza, Tipolínea, 1966.
- GARCÉS TIL, Gregorio: *Cancionero popular del Alto Aragón* (Edición de Blas Coscollar Santaliestra), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1999.
- GARCÍA ARISTA, Gregorio: *La copla aragonesa o cantica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1933.
- GARCÍA MERCADAL, José: *La jota. Antología*, Madrid, Taurus, 1964.
- JIMÉNEZ DE ARAGÓN, Juan José: *Cancionero de Aragón*, Zaragoza, La Académica, 1925.



51. **La flora de Aragón** • Pedro Montserrat
52. **El Carnaval en Aragón** • Equipo de Redacción CAI100
53. **Arqueología industrial en Aragón** • J. Laborda, P. Biel y J. Jiménez
54. **Los godos en Aragón** • M<sup>a</sup> Victoria Escribano Paño
55. **Santiago Ramón y Cajal** • Santiago Ramón y Cajal Junquera
56. **El arte rupestre en Aragón** • M<sup>a</sup> Pilar Utrilla Miranda
57. **Los ferrocarriles en Aragón** • Santiago Parra de Mas
58. **La Semana Santa en Aragón** • Equipo de Redacción CAI100
59. **San Jorge** • Equipo de Redacción CAI100
60. **Los Sitios. Zaragoza en la Guerra de la Independencia (1808-1809)** • Herminio Lafoz
61. **Los compositores aragoneses** • José Ignacio Palacios
62. **Los primeros cristianos en Aragón** • Francisco Beltrán
63. **El Estatuto de Autonomía de Aragón** • José Bermejo Vera
64. **El Rey de Aragón** • Domingo Buesa Conde
65. **Las catedrales en Aragón** • Equipo de Redacción CAI100
66. **La Diputación del Reino de Aragón** • José Antonio Armillas
67. **Miguel Servet. Sabio, hereje, mártir** • Ángel Alcalá
68. **Los juegos tradicionales en Aragón** • José Luis Acín Fanlo
69. **La Campana de Huesca** • Carlos Laliena
70. **El sistema financiero en Aragón** • Área de Planificación y Estudios - CAI
71. **Miguel de Molinos** • Jorge Ayala
72. **El sistema productivo en Aragón** • Departamento de Economía - CREA
73. **El Justicia de Aragón** • Luis González Antón

74. **Roldán en Zaragoza** • Carlos Alvar
75. **La ganadería aragonesa y sus productos de calidad** • Isidro Sierra
76. **La fauna de Aragón** • César Pedrocchi Renault
77. **Opel España** • Antonio Aznar y M<sup>a</sup> Teresa Aparicio
78. **La Feria de Muestras de Zaragoza** • Javier Rico Gambarte
79. **La jota aragonesa** • Javier Barreiro



80. **Los humedales en Aragón** • Jorge Abad y José Luis Burrel
81. **Los iberos en Aragón** • Francisco Burillo
82. **La salud en Aragón** • Luis I. Gómez, M. J. Rabanaque y C. Aibar
83. **Félix de Azara** • María-Dolores Albiac Blanco
84. **Las iglesias de Serrablo** • Equipo de Redacción CAI100
85. **La nieve en Aragón** • Salvador Domingo
86. **El aceite de oliva en Aragón** • Ángel Bonilla y Miguel Lorente
87. **El cuento oriental en Aragón** • M<sup>a</sup> Jesús Lacarra
88. **Los Fueros de Aragón** • Jesús Delgado y M<sup>a</sup> Carmen Bayod
89. **Aragón y los Fondos Europeos** • Elías Maza
90. **Las lenguas de Aragón** • M<sup>a</sup> A. Martín Zorraquino y José M<sup>a</sup> Enguita
91. **Cómo Teruel fue ciudad** • Equipo de Redacción CAI100
92. **Benjamín Jarnés** • José-Carlos Mainer
93. **José de Calasanz** • Asunción Urgel
94. **La imprenta en Aragón** • Miguel Ángel Pallarés
95. **La energía. Usos y aplicaciones en Aragón** • Departamento de Economía - CREA