

Una propuesta didáctica para el Grado en Magisterio en Educación Primaria a partir del patrimonio fonográfico

Introducción

En la formación musical de los docentes todavía se hacen patentes numerosas carencias en su bagaje humanístico y musical, cada vez más exiguo, desplazado a menudo por una errática deriva epistemológica que tal vez presta más atención a un exceso de teorización sobre procedimientos didácticos y procesos psicológicos más o menos tangenciales al propio hecho educativo. Esta dinámica se produce en muchas didácticas específicas que parecen olvidar que antes de poder plantearse un proceso de enseñanza-aprendizaje sobre una disciplina, el futuro docente debiera conocerla en profundidad. Así pues, en este caso, debemos destacar como hecho fundamental: que los docentes han de saber primeramente música para poder enseñarla, así como ejercer y formar al alumnado “con” y “a través” de la misma. Esta realidad, la de estudiantes que adolecen de conocimientos y cultura musical básica, tan habitual en las facultades de educación, se explica por una todavía precaria situación previa de la materia en los niveles previos de la enseñanza obligatoria. Así, estas carencias se ponen de manifiesto frecuentemente entre los futuros maestros de perfil generalista –exceptuando, claro está, a los que cursan la mención de música– un escaso nivel de conocimientos básicos, imprescindibles y esenciales, relativos al lenguaje musical, la historia de la música, y la práctica vocal, instrumental y dancística, que habitualmente se hace patente al finalizar sus estudios de grado en magisterio.

En este sentido, en el caso de la comunidad autónoma de

Aragón, el conocimiento del discente universitario sobre la jota aragonesa es todavía más escaso. Este hecho se produce aún a pesar de ser el uso del folclore uno de los cimientos sobre los que sustentan los omnipresentes próceres de la educación musical a través de sus sistemas de aprendizaje activos, como Orff, Kodály y Dalcroze, entre otros, hasta sus más significados epígonos contemporáneos.

En el presente estudio, más allá de ahondar y/o debatir en torno a los procesos y carencias descritas, pretendemos realizar una propuesta de trabajo sobre la jota aragonesa partiendo de un estudio en torno a su vinculación con uno de los cantantes líricos señeros de Aragón. En este sentido, Miguel Fleta se erige como una referencia musical internacional incontestable, cuya relevancia debiera permanecer y ser conocida en las aulas. Su estudio nos permitirá, como veremos, abordar diferentes contenidos presentes tanto en el currículo aragonés de Educación Primaria como en la guía docente del correspondiente Grado en Magisterio de la Universidad de Zaragoza abordados desde el prisma de la audición activa.

A la lista de destacados cantantes líricos aragoneses del siglo XIX podrían adherirse la también oscense Fidel Gardeta, Julian Biel, Marino Aineto, Antonio Aramburo o el turolense Andrés Marín, entre otros (Barreiro, 2004). En este sentido, se haría necesaria igualmente una aproximación a la ópera y a la zarzuela en el bagaje cultural y patrimonial aragonés. A todos ellos, y desde el prisma del canto popular, se unirían diferentes cantadores de jota que debieran ser igualmente reivindicados, más aún cuando el propio género es un fenómeno reciente y “de autor”, construido indispensablemente a través de las aportaciones personales de sus figuras que han conformado la actual normalización de la jota. Esta manifestación única de la música aragonesa desde hace más de 150 años, que goza de una gran vitalidad y popularidad en la sociedad aragonesa actual, tras ser declarada en 2012 como

Bien de Interés Cultural Inmaterial por el Gobierno de Aragón, pretende en estos momentos ser considerada además, a instancias de diversas instituciones, como patrimonio inmaterial de la UNESCO.

Los estudios musicológicos en torno a la jota aragonesa han avanzado considerablemente gracias a los esfuerzos de diversos investigadores, especialmente con las publicaciones realizadas en las últimas tres décadas. Los trabajos de documentación y revisión científica de numerosas fuentes: literarias, fonográficas, hemerográficas, etcétera, han permitido desmentir falaces atribuciones vinculadas a la génesis de la misma, reseñando –del mismo modo que ocurre en el flamenco– su sesgo de contemporaneidad. En este sentido resultan indispensables los trabajos más recientes desde la década de los años 90 del siglo XX como los de Miguel Manzano, Fernando Solsona, entre otros, y especialmente, los esfuerzos del prolífico escritor, profesor e investigador Javier Barreiro Bordonaba. Este último, ha realizado entre otras, una excelente labor divulgativa en el ámbito de la jota y de la música, referida a los registros sonoros históricos, la canción popular contemporánea, así como de los principales cantantes aragoneses –también en el género de la lírica– poniendo en valor a sus protagonistas muchas veces denostados.

La importancia y popularidad de la jota aragonesa en España durante la Restauración (1875-1931), momento esencial en su configuración y desarrollo, es uno de los aspectos que debemos apuntar en primer lugar de cara a comprender la complacencia de muchas de las más importantes voces de Aragón por la inserción de jotas entre sus programas de concierto.

La relevancia de la jota aragonesa: música popular y símbolo identitario hispano

El ideario estético del romanticismo promovió –de forma no

siempre rigurosa— la recuperación y revisión de un pasado legendario e idealizado, proceso que propiciaba la revisión histórica y la indagación sobre el legado cultural patrio. A la vez se producía un esfuerzo más o menos dirigido de reconstrucción identitaria del país, común a todas las naciones europeas y de impronta occidental. Esto favorecía la revisión iniciada por la incipiente musicología que perseguía la puesta en valor de importantes obras de la literatura musical pretérita y la querencia por el acervo cultural folclórico, que iba a ser introducido en las composiciones musicales a través de elementos rítmicos, melódicos y armónicos convertidos en ingredientes esenciales en la configuración de un estilo musical nacional.

Para el caso español, fueron imprescindibles las aportaciones de muchos compositores y teóricos como Mariano Soriano Fuertes, Francisco A. Barbieri, Tomás Bretón o Felipe Pedrell, entre otros. Éste último manifestaba en sus creaciones musicales y escritos, su empeño en conocer y reivindicar el valor del folclore musical, así como las obras capitales de nuestro patrimonio sonoro, considerados como ejes vertebradores de un sonido genuinamente hispánico. Se trataría de un camino continuado, con diferente concreción estilística y alcance, por otros muchos compositores de su tiempo como el citado Tomás Bretón, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Isaac Albéniz o Enrique Granados, entre otros (Hess, 2004-5: 47-56). Precisamente, algunos de ellos introducían directamente la jota aragonesa en sus composiciones (Manzano, 1995: 423-443), o como en el caso de Bretón, crearon obras que se convertirían en habituales dentro del repertorio de cantadores y rondallas.

En este contexto, las canciones y danzas propias del folclore español afloraron en el panorama musical contemporáneo, dentro de un proceso que no cesaría a lo largo del siglo XX con diferentes intereses, conveniencias y motivaciones, tanto desde la etapa de la Restauración como el periodo republicano o la dictadura franquista, cuya impronta dejaría en ocasiones

una injusta y absurda patina reaccionaria sobre la jota aragonesa.

La lectura simbólica de la jota aragonesa como seña identitaria de “lo español” se recogía y renovaba en la segunda mitad del siglo XIX a través de otras zarzuelas tan señeras del género como *Gigantes y Cabezudos*, con libreto de Miguel Echegaray y música Manuel F. Caballero (1898), o *La Dolores*, obra de Tomás Bretón (1896). La filiación murciana y salmantina respectivamente de ambos compositores evidencia la popularidad de la jota aragonesa en toda España a finales del siglo XIX. El gran éxito cosechado por éstas y otras obras con la jota aragonesa como protagonista –como la zarzuela cómica *El Guitarrico* del navarro Agustín Pérez Soriano (1900), y un largo listado de autores nacionales y extranjeros (aquí se podría ampliar mucho) –(Ruíz de Velasco y Gimeno, 2012: 79) refrendaría la cercanía y difusión de la misma, que propiciaba su positiva recepción por el público hispano.

La jota –a pesar de tener sus derivaciones en toda España– sería en su variante aragonesa la que se convertía en todo un símbolo, identificando Aragón con España, lo que el profesor Encabo denomina “construcción de emblemas nacionales” a partir de la región aragonesa, estableciéndose así una estrecha conexión directa entre la España de 1808 y la de 1898 (Encabo, 2007: 120). Así pues, la jota aragonesa pasaría a formar parte del imaginario colectivo español, conformándose precisamente en este siglo XIX. De forma paralela, la jota se erigía progresivamente en Aragón, a la par que se iba construyendo a través de sus protagonistas: cantadores, instrumentistas y compositores

La normalización de la jota aragonesa, su estudio y difusión no ha dejado de crecer durante todo el siglo XX, convertida en la actualidad como en el símbolo cultural más célebre de Aragón.

Los registros sonoros históricos y la jota aragonesa. Las grabaciones de jota y zarzuela vinculada de Miguel Fleta

Antes de abordar brevemente la figura de Miguel Fleta, debemos comentar la importancia de la aparición de las primeras formas de registro y reproducción sonora, así como su relevancia para la difusión de la jota aragonesa.

Las grabaciones fonográficas iniciales de joteritos y rondallas suponen un documento musicológico insustituible para el conocimiento de la evolución del género. Estos primeros registros, se encuentran organizados y recuperados en los fondos de algunos archivos públicos aragoneses, así como en los registros históricos (fonográficos y gramofónicos y discográficos) de la jota aragonesa en la Biblioteca de Aragón y el Instituto Bibliográfico Aragonés. También en la Biblioteca Nacional de España (Madrid). Además, han sido clave los valiosos estudios, recopilaciones e investigaciones como las referidas de Javier Barreiro y del investigador Gabriel Marro.

En las primeras grabaciones conservadas, en las postrimerías del siglo XX, se muestran ciertos intérpretes que no presentan voces poderosas (Barreiro y Marro, 2007: 33-45 y 66-68). La deriva de la propia jota cantada hacia un perfil más exigente en las condiciones vocales de los intérpretes serían sin duda uno de los atractivos que este género tendría para los cantantes líricos, quienes a su vez serían pioneros en introducir las técnicas vocales del canto (respiración, colocación de la voz, impostación) en la interpretación de jotas. Estas técnicas –también recomendables y necesarias para una adecuada y brillante interpretación de las más famosas piezas de zarzuela que se insertarían en el género– irían a su vez calando, en mayor o menor medida, hasta la actualidad –no sin reticencias– entre los cantadores contemporáneos. La potencia y la tesitura en las voces para la jota, quedarían estandarizadas como requisito para las interpretaciones más sobresalientes.

El auge de la jota y su creciente popularidad desde finales del siglo XX posibilitaba el interés del público y de las empresas fonográficas, para el registro y posterior comercialización de las primeras grabaciones. Primero de una forma exclusiva y elitista (con escasas unidades) y después, ya con el postrero desarrollo del gramófono, con grabaciones de ediciones numerosas, con fines comerciales (Marro, 2007: 3-29).

Las grabaciones conservadas de Miguel Fleta son un conjunto compuesto por más de un centenar de piezas grabadas cuya práctica totalidad se realizaron entre 1922 y 1935, conjunto constituido por fragmentos de ópera, zarzuela, jotas populares, jotas de concierto, canciones e himnos, en los que participa en casi todas como solista (también algunos dúos). Están grabados bajo el sello Gramophone-La Voz de su Amo en Milán, Londres, Barcelona, y Madrid (Solsona, 1998b: 110-111).

Según observa Verónica Maynés (2021), Miguel Fleta llevó a cabo ciento once caras de discos de gramófono de setenta y ocho revoluciones por minuto. En un período de trece años, dejó grabadas más de cien matrices, registros efectuados primero con el sistema acústico (1922-1925) y después con el eléctrico (1927-1935). Aunque son estos últimos los registros de mayor calidad sonora, la época dorada de Fleta se inscribe en la del período acústico, no sólo por estar su voz en plenitud de facultades sino por la cantidad de matrices realizadas y conservadas. Con ocasión del centenario del nacimiento del tenor, el sello Aria Recording editó la primera edición integral en tres volúmenes.

Respecto a las grabaciones de jota aragonesa y canto lírico inspirados en la misma deben destacarse las siguientes, muchas de las cuales recomendaremos para su audición y cuyas referencias completamos posteriormente. El listado puede ser ampliado con otros títulos de audiciones grabadas por Fleta que, sin ser estrictamente jotas, tratan de forma directa temas y/o personajes relacionados con tópicos

aragoneses.

Selección destacada de grabaciones de jota aragonesa y canto lírico realizadas por Miguel Fleta.

Jotas Aragonesas:

- “La Fematera “ / “La Virgen”, “Y dile que no entro a verla” o “Anda y rézale a la Virgen”.
- “Si fuera un aeroplano” / “ Mañica si te dejas”
- “La calle Mayor de Jaca”

Obras líricas de inspiración jotera (canciones y zarzuelas):

- “El trust de los tenorios”
- La jota de “la Dolores”
- “El guitarrico”
- “La Bruja”
- “La jota “, Siete canciones populares españolas, (Manuel de Falla)
- “Arre caballico mío” (Pablo de Luna). De la película Miguelón, protagonizada por Fleta, por desgracia perdida, no se conservan copias en España y se duda de si pudiera existir alguna en Argentina. La música, sin embargo, está toda grabada (Sánchez, 2015: 185-188).

Sello	Código	Año	Número de fragmentos	Asunto	Duración
EMI	7 63019 2	1989+	19	ópera/zarz./canc.	65 m. 43 s.
RCA	ND 74239	1989	12	zarz./jota/canc.	40 m. 7 s.
Zafiro	50601121	1991	16	ópera/zarz./jota/canc.	53 m. 19 s.
Atrium	ATR001CD	1992	19	ópera	72 m. 7 s.
Atrium	ATR021CD	1992	19	zarz./canc.	71 m. 29 s.
Preiser	I-89002	1989	15	ópera	60 m. 5 s.
Preiser	II-89093	1994	18	zarz./canc./himnos	76 m. 57 s.
Preiser	III-89149	1997	25	ópera/zarz./jota/canc.	73 m. 42 s.
GyC 1	CD 1355	1997	6*	ópera	24 m. 25 s.
GyC 2	CD 1356	1997	9**	ópera, zarzuela, jota	29 m. 16 s.
GyC 3	CD 1357	1997	6***	ópera	21 m. 33 s.
Nimbus	NI 7889	1997	21	ópera/zarz./jota/canc.	75 m. 14 s.
Aria Rec.	14 1021	1997	33	ópera	139 m. 17 s.
Aria Rec.	18 1025	1998	37	zarz./jota/canción	130 m.
Blue Moon	BMSD 75200	1998	96	integral Fleta	338 m. 53 s.
Delirio		1998	23	Aragón	

Figura 1- Grabaciones remasterizadas de Miguel Fleta hasta 1998 (Solsona, 1998b:134).

A esta lista pueden añadirse algunos posteriores tales como los discos de lossellos: Hispavox Preise Records (reedición de 1999 y 2006) Lebendige Vergangenheit. Miguel Fleta (III vols.); Homokord Records (1998-1999) Miguel Fleta. Obra completa, en 5 volúmenes-discos: vol.1 (1922-1924) / vol.2 (1924-1926); vol.3 (1926-1928); vol.4 (1928-1930); vol.5 (1930-1934); Great Voices of the Opera III. Vol. 5 (disco nº2) Francisco Merli y Miguel Fleta. M.A.T. Music Theme Licensing Ltd. 2008 y 2011; Singer Portrait. Miguel Fleta, vol 1 (2011); The Art of Singing (2012); Voces legendarias (Zarzuela). Miguel Fleta, Alfredo Kraus, Marcos Redondo. Rise International Music (2013); Miguel Fleta. Romanzas y canciones. Fonol Music (2015); Miguel Fleta, Adigital Folk (2015); Classics by Miguel Fleta, vols. 1 y 2, La Vintación Records (2017). Se trata de remasterizaciones de los mismos registros originales que actualmente están disponibles en Spotify, Youtube, y otras plataformas.

Miguel Fleta se convirtió en la deriva descrita en una referencia excelente de este proceso que ilustra la encrucijada entre la vertiente popular de la jota y el canto lírico en el que se propiciaban, dado el interés y vínculo del tenor aragonés con la jota, algunas grabaciones discográficas.

Estas pueden servirnos como una útil herramienta didáctica para abordar la jota aragonesa en la formación de maestros/as, con las que poder trabajar en el aula de forma multidisciplinar, tal y como vamos a abordar tras realizar una breve semblanza biográfica de nuestro protagonista.



Figura 2- Retrato de Miguel Fleta, de medio cuerpo, con abrigo de cuello de astracán. Estudio de A.M. Coyne.

Miguel Fleta, un tenor excepcional en las décadas de 1920 y 1930

Resulta difícil encontrar en el territorio italiano a oriundos que no sepan quien fue el tenor Enrico Caruso (1873-1921), admirador declarado de Miguel Fleta, si bien es cierto que el género operístico está plenamente valorado para en el caso itálico, considerada allí –incluso a la altura de su ingente legado cultural– como uno de sus elementos patrimoniales más destacados. No ocurre lo mismo en España, donde todavía cuesta un gran esfuerzo reivindicar el valor del todavía poco conocido teatro lírico español, la zarzuela y otros géneros de música popular tan valiosos, originales e imprescindibles como la jota aragonesa. Por ende, tampoco ha tenido suficiente reconocimiento Miguel Fleta, –admirado por el citado Caruso– una de las voces más destacadas de su tiempo a nivel internacional, figura incuestionable de la historia del canto lírico según apuntan variados tipos de fuentes. Las diversas monografías escritas hasta la fecha sobre el tenor coadyuvan sin duda a difundir su recuerdo y convierten las grabaciones conservadas en documentos imprescindibles para su puesta en valor (Saiz, 1986; Solsona, 1998a, 1998b, 1998c).

Miguel Fleta nació en la localidad oscense de Albatate de Cinca en 1897, falleciendo tempranamente en La Coruña en 1938. Debido a sus orígenes y a las frecuentes incursiones del tenor en el mundo de la interpretación de la jota, –estrechamente ligada a sus orígenes y comienzos musicales– los sectores populares de la sociedad española y aragonesa convirtieron a Fleta en un personaje muy admirado, más allá de sus brillantes

triunfos internacionales *belcantistas* donde la jota cerraría muchos recitales a modo de bises (Solsona, 1998a: 9). El menor de siete hermanos, sin apenas formación elemental, trabajó de picapedrero con catorce años y de albañil en Zaragoza. Allí se presentó sin suerte al Certamen Oficial de jota de 1917, para poco después, animado por uno de sus hermanos, dirigirse al Liceo barcelonés donde se presentó a las pruebas de canto con el único que conocía: jotas aragonesas. Aún así llamó tanto la atención del tribunal que fue admitido bajo la tutela de Luisa Pierrick, luego su primera esposa, quien lo formó en poco más de dos años con un tremendo esfuerzo por parte de Fleta, quien pasado el tiempo emprendió su aventura italiana en 1919. Es el comienzo de una vida en gira y de un exitoso periplo por los principales centros operísticos del mundo, tanto europeos como americanos, además de su gira oriental de 1929 por China, Japón y Filipinas (Barreiro, 2004: 57-69).

<i>Opera</i>	<i>Autor</i>	<i>Ciudad</i>	<i>Fecha</i>	<i>Funciones</i>
Francesca da Rimini	Zandonai	Trieste	19 - 12 - 1919	34
Aida	Verdi	Trieste	24 - 1 - 1920	175
Mefistófeles	Boito	Viena	8 - 5 - 1920	18
Tosca	Puccini	Viena	11 - 5 - 1920	260
Pagliacci	Leoncavallo	Viena	21 - 5 - 1920	20
Carmen	Bizet	Viena	26 - 5 - 1920	277
La Rondine	Puccini	Viena	9 - 10 - 1920	6
Rigoletto	Verdi	Praga	23 - 11 - 1920	140
Andrea Chénier	Giordano	Piacenza	3 - 2 - 1921	20
Giulietta e Romeo	Zandonai	Roma	14 - 2 - 1922	20
Cavalleria Rusticana	Mascagni	Buenos Aires	24 - 7 - 1922	8
Flor de Nieve	Gaito	Buenos Aires	3 - 8 - 1922	1
Il Guarany	Gomes	Río	7 - 9 - 1922	6
La Dolores	Bretón	Méjico	12 - 12 - 1922	15
Manon	Massenet	Buenos Aires	5 - 6 - 1923	34
I compagnacci	Riccitelli	Buenos Aires	22 - 7 - 1923	10
La sonnambula	Bellini	Buenos Aires	31 - 7 - 1923	6
L'Amico Fritz	Mascagni	Nueva York	15 - 11 - 1923	6
La Traviata	Verdi	Buenos Aires	5 - 8 - 1924	7
La Bohème	Puccini	Nueva York	4 - 11 - 1924	40
Cuentos de Hoffmann	Offenbach	Nueva York	13 - 11 - 1924	5
Marina	Arrieta	Madrid	22 - 2 - 1926	30
Turandot	Puccini	Milán	25 - 4 - 1926	3
L'Africana	Meyerbeer	Valencia	7 - 5 - 1926	15
La Favorita	Donizetti	Valencia	10 - 5 - 1926	25
Lohengrin	Wagner	Barcelona	14 - 12 - 1926	9
Lucia di Lammermoor	Donizetti	Roma	22 - 3 - 1928	3
Christus	Alvarez	Madrid	11 - 2 - 1936	3

Figura 3 – Repertorio interpretado por M. Fleta. Relación de las mismas, lugar y fecha de sus primeras actuaciones (Solsona, 1998c, p. 77)

Su relativamente corta trayectoria profesional y vital, plagada de anécdotas y efemérides, le traerían de vuelta a tierras aragonesas en 1925. Las giras nacionales e internacionales con destacados triunfos marcarían su vida en la que la jota permanecería siempre en su memoria y repertorio, tratada siempre de manera excepcional a modo de cierre de sus intervenciones. Así, Fleta se había convertido en el mejor embajador de la jota aragonesa, haciéndola sonar en teatros de todo el mundo. Tal y como apunta Solsona (1998a:12): “Su sensibilidad ante la jota era tan grande que cuando se le otorgó la Cruz de Alfonso XII quiso recibirla de S.M. Alfonso XIII vestido de joto y, así ataviado, ofreció a los espectadores del Teatro Real de Madrid un memorable fin de fiesta”.

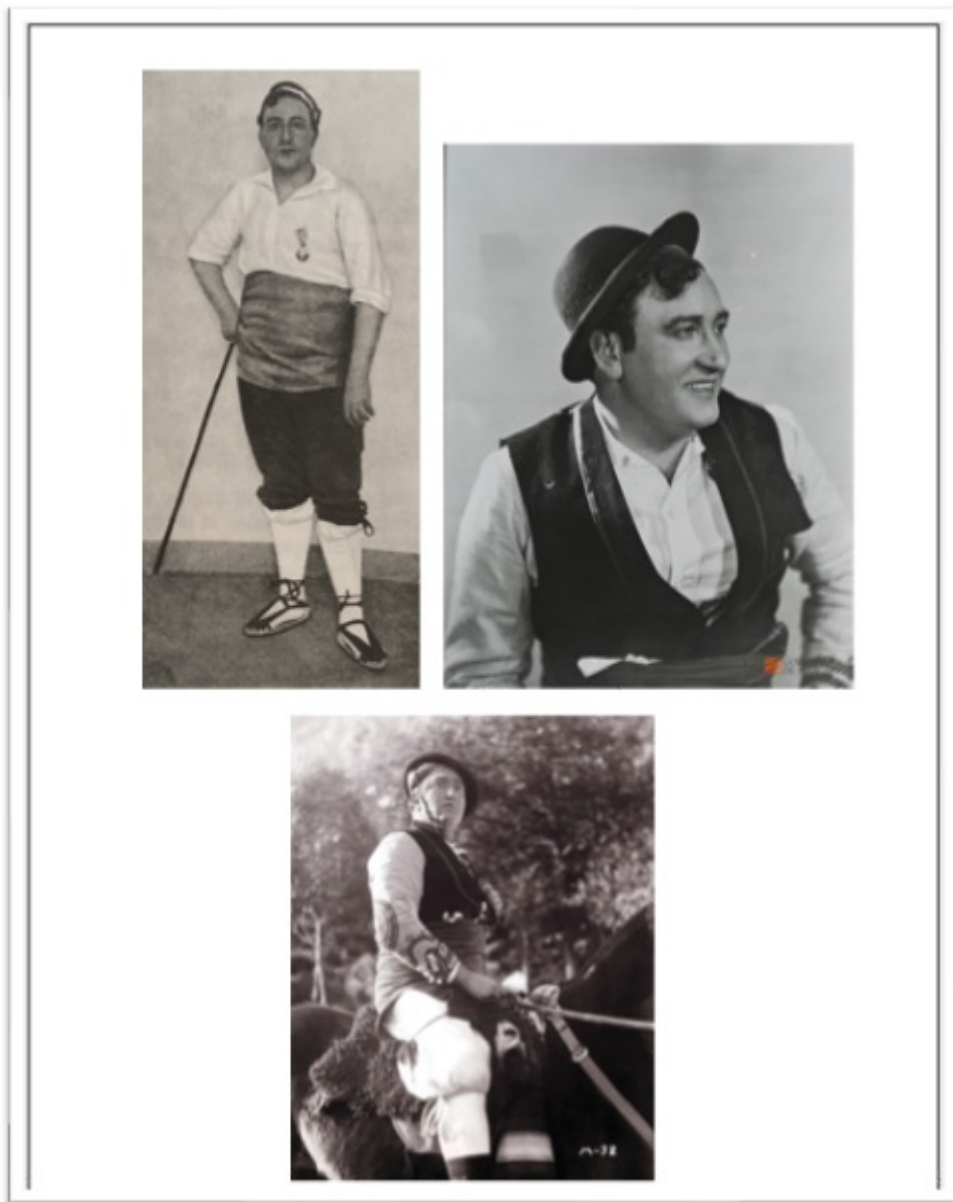


Figura 4- Retratos de Miguel Fleta con indumentaria tradicional aragonesa. Imágenes de Miguel Fleta, en primer término, ataviado con el traje de jotero, posando con la medalla de Alfonso XII (Solsona, 1998a: 12). En las otras dos, fotografiado con sombrero y traje típico ansotano (Ansó, Huesca) retrato (realizado en el estudio de A.M. Coyne en 1933. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza- Retratos modernos, Cod. ES/AHPZ – MF/COYNE/007631.) y sobre un caballo, vestuario de la película *Miguelón o El Último Contrabandista*, dirigida por Adolfo Aznar en 1933 (Sánchez, 2015: 185-188).

Los detalles sobre la biografía del tenor oscense, recogida en

las aludidas monografías, deben consultarse en aras de ofrecer una visión contextual sobre el personaje de cara al trabajo sobre las audiciones. Se trata de un contenido necesario, que debe adaptarse con mayor o menor profundidad, dependiendo del nivel educativo al que deseemos dedicar las actividades. Un proceso imprescindible si se pretende reivindicar la importancia del personaje y para la que contamos con diversos estudios, algunos recogidos en diversos estudios (Zavala, 2022: 87-90).

Propuesta didáctica sobre audiciones y la jota aragonesa: una dicotomía esencial para la educación musical en Aragón

La audición musical constituye una directriz preeminente en cuestiones relativas a los procesos de enseñanza-aprendizaje musical, ya sea en edades tempranas como en adultos. Desde comienzos del siglo XX se ha reseñado la importancia de llevar a cabo actividades sobre audiciones dirigidas (Copland, 1994). Así, desde el último cuarto del siglo pasado, las competencias basadas en la audición adquirirían una presencia determinante en los programas de estudio de la música de diversos niveles educativos, tanto formales como informales, consideradas como imprescindibles de cara a la comprensión y disfrute integral del hecho musical. Desde entonces, han sido muchos los pedagogos y educadores musicales los que han desarrollado teorías y metodologías diversas en torno a la práctica de la audición, dirigidas a escolares, y por ende, imprescindibles en el bagaje formativo del alumnado universitario en Magisterio. Diversos educadores musicales, compositores, así como otros profesionales de la música, conscientes de la importancia y potencial de la audición musical, han propuesto teorías y metodologías específicas sobre esta en contextos escolares –tales como E. Willems, D. J. Elliott (1995); K. Swanwick (1979), G. Boal-Palheiros o J. Wuytack (1995), entre otros–, así comogenerales y divulgativas –como los escritos del célebre compositor estadounidense A. Copland (1994) o el

musicógrafo J. I. Bras (2013)–, algunos de cuyos esfuerzos sentarían, en parte y junto otras aportaciones, las bases de la enseñanza musical a través de la audición.

Desde las consabidas publicaciones de Edgard Willems (1890-1978) acerca del poder didáctico y formativo de la audición, son muchos los trabajos y autores que han disertado, posteriormente y “sobre estos mimbres”, acerca del valor de la audición como elemento esencial en la educación musical, intrínsecamente ligado a muchos de los preceptos de las metodologías activas. La *audición activa* significa una audición intencional y focalizada, en la cual el oyente está implicado física y mentalmente, frente a la *audición pasiva* producida en contextos de bajo nivel de atención (Wuytack, Boal-Palheiros, 2009: 43-55).

Precisamente, fue el ideario pedagógico-musical de Willems el que convirtió la audición y su desarrollo –partiendo de las aportaciones de su mentor J. Dalcroze, quien a la sazón prologaba en 1940 la obra de aquel, titulada *El oído musical*– en uno de sus pilares básicos. Se constituía así todo un eje conductual en aras de la consecución de numerosos objetivos de aprendizaje de la música, a través de la activación del oído musical que reaccionaría ante una triple dimensión, mental, sensorial y afectiva (Willems, 2001: 45). Del mismo modo, se tendría en cuenta la imprescindible relevancia del canto en el aula y el desarrollo creativo, motivador del oído musical, así como de la sensibilidad auditiva (Willems, 1994). La audición constituiría prevalentemente una parte imprescindible de su diseño instruccional junto las cuestiones relativas a la rítmica, el uso de canciones.

A esta concepción debiera añadirse el potencial educativo de la audición y su análisis como favorecedora de procesos de aprendizaje desde la inter y multidisciplinariedad. Es precisamente esta dimensión la que abordaremos a continuación a través de, por una parte, el diseño de un modelo de una ficha analítica sobre cada audición; y por otra, la

consecuente descripción de los diferentes bloques de contenido.

El uso en el aula de elementos musicales del folclore propio, así como de canciones infantiles, suponen otra de las directrices consensuadas en torno a las bases de la educación musical desde las primeras aportaciones de Dalcroze, Kodaly y Ward entre otros, así como, posteriormente con sus primeros epígonos y divulgadores españoles tales como Joan Llongueras, Irineo Segarra, Montserrat Sanuy, Luis Elizalde (Oriol, 2010: 87-93) , o la muy conocida en Aragón, la oscense M^a Ángeles Cosculluela (López Casanova, 2021). Por todo ello, el binomio audición (activa, dirigida y analítica) y revisión folclórica –a través de la puesta el valor de la jota aragonesa en el aula– constituyen los cimientos metodológicos sobre los que se erige la presente propuesta.

Las cuestiones determinantes que debemos reseñar en una obra musical permitirían la comprensión de las audiciones de forma integral, y podríamos sintetizarlas en los siguientes elementos básicos y principios:

Audición musical activa: elementos básicos y principios esenciales.

Elementos básicos:

- Biográficos –sobre creadores e intérpretes–.
- Histórico-culturales –coyunturales y contextuales– .
- Los referidos a la iniciativa interpersonal, donde la mediación dialogada del docente y el grupo de alumnos ante la audición debe fomentar el entusiasmo y la emoción, manejando además los intereses de los dicientes (Wuytack y Boal-Palheiros, 1995: 23-31).

Así, el sistema de audición musical activa está basado sobre los siguientes principios:

- La participación activa del oyente, a nivel físico y a nivel mental, a través de la interpretación de los materiales musicales de la obra, antes de escucharla.
- El enfoque de la atención del oyente sobre la música durante la actividad de audición, y reconocimiento de los materiales musicales –desarrollo de los elementos musicales en la obra– que han sido previamente interpretados.
- El análisis de la forma musical, y llegado el caso, la elaboración –a través de la asociación de la obra audicionada– con una representación visual simbólica llevada a cabo a través de una representación musical gráfica no convencional (musicograma).

Estos elementos se llevarían a cabo a través de la reproducción recurrente de la audición seleccionada, –al menos varias veces– y con diferentes procesos de intervención sobre la misma, en los que desarrollaríamos los puntos expuestos (Nicolas, 1997: 165-181).

Teniendo en cuenta los factores pedagógicos básicos de la audición musical activa, los registros y grabaciones que aquí se presentan han seguido un proceso tridireccional concretado, en primer lugar, en la selección del repertorio musical partiendo de una serie escogida de las grabaciones de Miguel Fleta vinculadas con la jota aragonesa. En segundo lugar, debiera realizarse en función del nivel educativo escogido, la selección de las estrategias para aprender los materiales musicales; por último y no menos relevante, deben abordarse con diferente nivel de concreción y adecuación, el aprendizaje de los aspectos musicales a través la recurrencia en las audiciones (Wuytack y Boal-Palheiros, 2009: 43-55).

La presente propuesta plantea el estudio de diversas cuestiones relacionadas con la jota y otros contenidos musicales esenciales en el Grado en Magisterio a través de audiciones históricas y contemporáneas de jota y zarzuela

vinculadas a Miguel Fleta. Éstas se relacionan a su vez con otros intérpretes y/o versiones que enriquecen la experiencia auditiva y propician el aprendizaje de una gran variedad de elementos. Así pues, partiendo de grabaciones realizadas por Fleta se propone un modelo de ficha de análisis de audición que permite esbozar a través de diversos bloques conceptuales, los elementos musicales más importantes enriquecidos por otros contextuales.

Cada una de las obras debe compararse, siempre que sea posible, con otro registro o interpretación más reciente con la idea de obtener una nueva versión actualizada con mejor calidad de audio, y a ser posible –si la hubiere– con soporte audiovisual (vídeo) en aras de enriquecer y complementar la experiencia (Geringer, Cassidy, y Byo, 1997: 240-251).

Partiendo de esta ficha, basada en preceptos de la audición activa, se podrán concretar una serie de contenidos para desarrollar diferentes actividades, basadas siempre en el uso de audiciones como las que sugeriremos, que deberán adaptarse a diversos contextos educativos, aunque el que aquí se plantea, tal y como se ha apuntado con anterioridad, es el orientado al alumnado de magisterio.

La relación entre Fleta y la jota fue muy estrecha y se convierte en un personaje especialmente interesante para la divulgación de la misma, así como para la realización de un proceso en torno al patrimonio fonográfico aragonés, así como al conocimiento de la música vocal y la relevancia en su momento de los referidos géneros como la ópera, la zarzuela o la canción popular, que deben ser puestos en valor.

Convergen así los caminos del canto popular y el académico cuya encrucijada pretende ser analizada aquí, de forma multidisciplinar, en aras, por una parte, de una divulgación sobre la figura de Miguel Fleta y su meritoria trayectoria profesional, y por otra, de una propuesta a través de serie de audiciones y de elementos de análisis a realizar en ellas,

pensando en su uso, fundamentalmente, en la asignatura “Fundamentos de Educación Musical” del Grado en Magisterio en Educación Primaria de la Universidad de Zaragoza, vinculados al conocimiento genérico de uno de sus bloques conceptuales esenciales: la expresión vocal y patrimonio artístico inmaterial aragonés.

Se contribuye así al conocimiento de la jota aragonesa desde una óptica diversa que persigue propiciar la adquisición de diversas competencias específicas de la citada asignatura “Fundamentos de Educación Musical”:

- Conocer la tradición oral y el folclore (CE 45).
- Desarrollar y evaluar contenidos del currículo de la educación musical (...) mediante recursos didácticos apropiados y promover las competencias correspondientes en los estudiantes (CE 57).

Se pretende también coadyuvar a la creación de otras actividades de enseñanza-aprendizaje sobre la jota aragonesa relacionadas con su contextualización socio-histórica y cultural así como con la audición musical activa, la interpretación musical, y la música y el movimiento dentro de la formación de los docentes de Educación Primaria.

En cualquier caso, si bien es clara la presencia de contenidos respecto a la divulgación y conocimiento del folclore popular de nuestra comunidad, tanto en el desarrollo curricular en las diversas etapas educativas obligatorias como en la formación universitaria de docentes, las alusiones explícitas a la jota aragonesa son todavía escasas a pesar de ser la manifestación musical más relevante del folclore popular aragonés.

En base a todo lo expuesto, la propuesta que aquí se presenta persigue la consecución de los siguientes objetivos tanto generales como específicos:

- Conocer el legado cultural que constituye la jota aragonesa como la concreción más relevante del folclore aragonés contemporáneo.
- Conocer la historia reciente del canto lírico aragonés a través de sus figuras más relevantes.
- Dentro de la necesaria formación vocal de los docentes, profundizar en las diferencias entre los diferentes tipos de voces y técnicas interpretativas que les son propias: voz impostada vs. voz sin educar; y el aparato fonador y cuestiones tangenciales sobre higiene vocal.
- Poner de manifiesto la importancia de la jota aragonesa en el acervo popular de nuestra historia contemporánea.
- Hacer uso de la audición activa como herramienta didáctica para el conocimiento de la jota aragonesa, comparando -a través de audiciones históricas y actuales diversas propuestas que coadyuven en la aprehensión de la misma.
- Divulgar el patrimonio inmaterial y los registros sonoros históricos de Aragón, tanto fonográficos, gramofónicos y discográficos.

Ficha genérica sobre las audiciones. Bloques de contenido para el desarrollo de actividades

1. **CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO:** En este primer punto, tras la realización de la primera escucha de la obra seleccionada debe introducirse a los oyentes en una breve descripción respecto a lo que se conoce acerca de los

orígenes de la jota aragonesa, su popularidad y configuración contemporánea, partiendo de la tradición musical de la jota común a todo el territorio español. Debe incidirse en:

- Conocer las primeras referencias conservadas sobre la jota aragonesa como estilo o género específico respecto al resto de las jotas hispánicas, así como otras cuestiones: referencias literarias del siglo XVIII y configuración en el XIX (especialmente en su segunda mitad); la jota es un baile común a toda España, como la seguidilla o el fandango; el caso aragonés, que evoluciona durante el siglo XIX, deriva en una forma más adornada y en un ritmo más lento.
- Destacar que la jota aragonesa se convierte en un símbolo identitario de la hispanidad dentro de los procesos de reivindicación nacional decimonónicos.
- En este contexto, exponer brevemente qué es la zarzuela y el papel de la jota aragonesa como símbolo nacional en el teatro lírico español, lo que explica su presencia en muchas obras de la época compuestas por los principales compositores de zarzuela, que en su práctica totalidad no fueron aragoneses – es el caso del salmantino Tomás Bretón, y del murciano Manuel Fernández Caballero –.

2. INTÉRPRETE Y AUTOR: En el presente apartado se debe incidir en la figura de Miguel Fleta y su relevancia en el mundo de la jota, destacando sus orígenes humildes y cómo la música popular, en este caso la jota aragonesa en pleno auge de su popularidad y desarrollo, le permitió hacerse oír en diferentes foros. En esta parte se debería hacer hincapié –al margen de sus aventajadas condiciones físicas en los valores del esfuerzo, tan evidentes en el caso de

nuestro protagonista, como elemento denotativo en su fase de formación zaragozana y barcelonesa. La tenacidad mostrada por Fleta, aún a pesar de no obtener un premio en el certamen del Pilar de 1917, no le hicieron desanimarse y finalmente obtuvo, merced a su entrega, los frutos de su esfuerzo.

3. GÉNEROS VOCALES: En este punto debe abordarse la clasificación humana de las voces y la configuración básica de los elementos del aparato fonador, pautas básicas de higiene y cuidado de la voz, y la impostación en el canto (aspectos presentes en los currículos de música de Enseñanza Primaria y Secundaria). Pueden exponerse los principales géneros de música vocal atendiendo especialmente a la ópera y la zarzuela. Se recomienda (en las audiciones del bloque II) contextualizar la zarzuela -libreto, autor, etcétera.- en cada caso, explicando el papel de la jota y/o “lo aragonés” en la obra. Es el momento de plantear las diferencias entre el canto popular y el canto lírico, para posteriormente centrarnos en las confluencias que habrá entre ambos caminos, precisamente en el momento en el que la jota aragonesa adquiere una vinculación con las novedosas formas de espectáculo, convirtiéndose la potencia del canto en uno de sus requisitos imprescindibles. Atraídos por esta exigencia y por la popularidad de la jota aragonesa, algunos cantantes líricos de ópera cantaron y grabaron jotas aragonesas –caso del propio Fleta o de la mezzosoprano oscense Fidela Gardeta (“Jota aragonesa”, Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta, Madrid. Biblioteca de Aragón. Instituto Bibliográfico Aragonés, Zaragoza), interpretándolas asiduamente como parte de su repertorio en muchos recitales– así como los números más célebres de las jotas y canciones de tema baturro que salpicaron muchas

zarzuelas célebres nacional e internacionalmente. Alfredo Kraus o Plácido Domingo, admiradores de Miguel Fleta, darían, como veremos en las audiciones propuestas buena cuenta de esta complacencia de muchos cantantes líricos por la jota y este tipo de repertorio.

Muchas de estas piezas han sido adoptadas por los joteros como parte de su repertorio hasta el punto de llegar a creer que se trata de piezas de tradición folclórica local, cuando pertenecen a la esfera de la música culta y sus compositores no son aragoneses. Se trata de una prueba más –sin negar la base tradicional y /o antigua que podrían tener algunos de sus elementos– de la riqueza y de la relativamente “moderna” configuración de muchos rasgos característicos de la jota actual.

A continuación, debieran explicarse los diversos tipos de jota aragonesa y del canto (solista o unipersonal, a dúo, y coral). La jota cantada presenta gran cantidad de variantes melódicas (Barreiro, 2000: 21). Para ello se hace necesario el estudio de la estructura textual de la jota, pero también del contenido que nos conduce a diversos intentos de categorización más o menos precisas como las de Galán Bergua (1966), Arcadio Larrea (1947: 175 y ss.) y la clasificación más difundida de Fernando Solsona (1978; Solsona y Bartolomé, 1994), que como observa Barreiro (2000: 34 y ss.), combina criterios geográficos, musicales y temáticos de los tipos de jota aragonesa, quien mezcla criterios diversos para su categorización:

Diversos tipos de jota aragonesa y del canto (solista o unipersonal, a dúo, y coral):

- Estilos clásicos fundamentales y derivados de éstos: aragonesas netas incluyendo femateras; zaragozanas puras; rabaleras; fieras; de dos frases;

aragonesas libres, zaragozanas libres y otros derivados de éstas; melismásticas, ornamentales y arpegiadas; cortadas y recortadas.

- Estilos relacionados con las faenas del campo: segadoras, de pastores, etcétera.
- Estilos característicos de algunas comarcas: Pirineo, Somontano, Teruel, Calatayud, etcétera.
- Jotas mixtas y de expresión libre.
- Dúos y estribillos.
- Jotas de ronda y de baile.

4. ESTRUCTURA Y TIPOS DE JOTAS: En este apartado, atendiendo además a la formación tímbrica antes descrita, debemos profundizar en el análisis de los elementos musicales de la jota aragonesa, especialmente en los aspectos más relevantes de la melodía – generalmente articulada en dos secciones de cuatro compases, ambas en modo mayor: uno en acorde de la tónica y un segundo en el acorde de quinto grado con 7ª de dominante– (Manzano, 1995: 380), y su sencilla secuencia armónica, explicando los fundamentos básicos de su composición formal estructural de la jota: estrofas, estribillo y rima.

Analizada la letra de la audición, debe comprobarse su adecuación a las categorías descritas especialmente si es el caso de una grabación de una auténtica jota. Del mismo

modo, y tras el estudio y contextualización del contenido de letra, debe adaptarse ésta en aquellos casos en los que la misma contenga palabras o expresiones poco adecuadas para determinados niveles educativos como la educación infantil o primaria. Esta modificación no ha de tomarse como una “censura” sino como un “juego”, como ejercicio rítmico-métrico y de contenido, necesario en algunos casos (expresiones bélicas, violentas, segregadoras, sexistas, etcétera) dentro de un proceso habitual en las metodologías activas de enseñanza musical.

5. ACOMPAÑAMIENTO INSTRUMENTAL: FORMACIONES TÍMBRICAS. LA RONDALLA Y LA ORQUESTA. Las formaciones tímbricas características de la jota aragonesa son las rondallas. En esta parte debe reseñarse el origen del acompañamiento en la jota, su papel determinante hasta el punto de que a las primeras ediciones del Certamen Oficial de Zaragoza las que se presentaban a concurso eran las rondallas, convertidas en protagonistas, las que se inscribían acompañadas de cantadores/as (Barreiro, 2013). Sirva de ejemplo la célebre Rondalla Pignatelli del violinista José Tremps –antes estudiantina, creada hacia 1891 por José Orós– (Ramón, 2018: 380-381). La relación de transferencia entre las estudiantinas-tunas, en pleno desarrollo paralelo a la configuración de la jota aragonesa y sus rondallas, es un tema aún sin desarrollar, pero con muchas imbricaciones.

Del mismo modo ha de incidirse en los siguientes aspectos:

- La jota cantada con baile precede a la instrumental y a las jotas de estilo.
- Dulzaina, tamboril y gaita fueron sus acompañamientos tradicionales conservados en muchos lugares hasta avanzado el siglo XX.

· Las rondallas actuales se componen -salvo excepciones- de bandurrias y laudes, para la parte melódica; guitarras, guitarricos, para la armonía –sección en ocasiones reforzada con bajo acústico o contrabajo–. Debe comentarse el papel de la percusión, especialmente en el uso de castañuelas en el baile.

Existen en las grabaciones seleccionadas acompañamientos puntuales diferentes tales como el piano (“La jota”, *Siete canciones populares españolas*, Manuel de Falla, 1914) y –sobre todo, en las audiciones del bloque II– la orquesta, agrupación tímbrica a la que habrá que referirse.

Procedería en este apartado su explicación y visualización, así como su audición y discriminación tímbrica individualizada de instrumentos y formaciones a través de recursos audiovisuales.

6. REALIZACIÓN DE MUSICOGRAMAS Y REPRESENTACIONES GRÁFICO-MUSICALES. Estas deben ser alternativas en las que se sintetizen los elementos musicales constitutivos: formales, tímbricos, dinámicos, tempo, agógicos, entre otros. Se trata de una representación original de la experiencia auditiva orientada a fijar el aprendizaje de los elementos constitutivos de las jotas. Es un recurso muy conocido, divulgado por los especialmente por uno de los educadores antes referidos, especialmente a partir de los trabajos del belga Jos Wuytack. Tras llevar a cabo el estudio de los elementos de la música sobre las audiciones propuestas, puede llevarse a cabo el diseño dirigido a las representaciones gráficas de las mismas, a modo de musicogramas, que permitan vivenciar de forma visual lo escuchado.

7. LAS GRABACIONES HISTÓRICAS. En el presente apartado debe exponerse la importancia del patrimonio musical inmaterial de Aragón. Realizar una labor divulgativa patrimonial sobre los registros sonoros en los archivos históricos aludidos anteriormente. Estas grabaciones (y partituras-cancioneros) son valiosos documentos para conocer los primeros pasos de la jota, especialmente desde finales del siglo XIX, que no se cantaba de la misma forma que en la actualidad.

8. GRABACIÓN-AUDIOVISUAL ACTUAL. En esta parte del proceso de análisis implementado se hace recomendable, siempre que sea posible, una audición-versión actualizada de la grabación histórica inicial de Miguel Fleta. Con ella y su comparación se pretende ofrecer una versión mas elaborada y con mayor calidad de audición. Acompañada generalmente de imágenes, sobre todo en el caso de zarzuelas, se propicia así el contacto del alumno con el género más allá de una simple grabación sonora que le permita vivenciar la audición de forma integral a través del refuerzo perceptivo visual. Allí se podrá apreciar la composición en su contexto: escenografía, vestuario, etcétera, enriqueciendo así la experiencia auditiva y favoreciendo el aprendizaje de los objetivos propuestos.

Selección de audiciones: Los registros seleccionados entre las grabaciones conservadas de Miguel Fleta las agrupamos en dos bloques. Pueden utilizarse otras grabaciones, ya que lo que aquí se plantea es una selección de las mismas. El primero de ellos lo componen jotas aragonesas. El segundo, jotas llamadas en ocasiones “de concierto” o piezas derivadas de la misma y compuestas para el canto lírico, especialmente de zarzuela, lo que refleja un momento de gran popularidad nacional de la jota aragonesa. En algunos casos se referencian versiones posteriores y/o actuales de las mismas obras. Recomendamos la búsqueda de versiones modernas incluyendo vídeos, de las jotas del bloque I, interpretadas por cantadores en activo. También del bloque II, mostrando así de qué forma estas piezas líricas han pasado desde la zarzuela a conformar parte del repertorio de jota aragonesa interpretada en la actualidad asiduamente. Las audiciones del bloque II pueden encontrarse fácilmente en versiones de cantantes líricos como Plácido Domingo (Sirva de ejemplo: CHAPI, Ruperto. *La Bruja*: “No extrañés, no, que se escapen” (Jota) interpretada por Plácido Domingo y el Coro Titular del Teatro Lírico Nacional “La Zarzuela”, y la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Manuel Moreno-Buendía en el disco *Romanzas de Zarzuelas*, EMI Records, 1988), Alfredo Kraus (Sirva de ejemplo: PÉREZ SORIANO, A. *El guitarrico*. “Jota de Perico”. Zarzuela en un acto (1900), Versión de Alfredo Kraus, en Alfredo Kraus. *Antología de la zarzuela*, Vocación Musical, S.L.U., Madrid, 2012; o de José Carreras en José Carreras: *Canciones*, English Chamber Orchestra, Ensayo, 2013), Pedro Lavirgen o Albert Montserrat entre otros de cara a una necesaria comparación con las interpretaciones de Fleta. Del mismo modo es muy interesante recopilar vídeos y grabaciones de estas piezas interpretadas por cantadores de jota, muestra inequívoca en este caso, del fenómeno de transferencia del canto lírico al popular.

BLOQUE I. Jotas Aragonesas:	<u>Grabación- Edición</u>
	Homokord Records (1998-1999) Miguel Fleta. <i>Obra completa</i>, en 5 volúmenes-discos: vol.1 (1922-1924) / vol.2 (1924-1926); vol.3 (1926-1928); vol.4 (1928-1930); vol.5 (1930-1934). Pueden encontrarse otras ediciones remasterizadas de las mismas audiciones. Se toman como referencia las de la discográfica <i>Homokord Records</i>, anteriormente citada, aunque en algún caso referenciamos otra edición más moderna.
- “La Fematera” - “La Virgen”, “Y dile que no entro a verla” o “Anda y rézale a la Virgen”	vol.1, n°14. (1922-1924)
- “Si fuera un aeroplano” - “Mañica si te dejas”	vol.1, n°13. (1922-1924)
- “La calle Mayor de Jaca”	vol.1, n°12. (1922-1924)

Figura 5.- Selección de audiciones. Bloque I. (Elaboración propia).

BLOQUE II. La Jota Aragonesa en obras líricas -canciones y zarzuelas- o "jotas de concierto".	Grabación- Edición: Homokord Records (1998-1999) Miguel Fleta. Obra completa, en 5 volúmenes discos: vol.1 (1922-1924) / vol.2 (1924-1926); vol.3 (1926-1928); vol.4 (1928-1930); vol.5 (1930-1934)
El trust de los tenorios. Zarzuela en un acto (1910) José Serrano, Carlos Arniches y E. García.	vol.4, nº16. (1924-1926)
La Dolores. "Aragón la más famosa" (1895). Opera española en tres actos, Tomás Bretón. Puede escucharse la versión de Plácido Domingo en Romanzas de Zarzuelas, Orquesta Sinfónica de Madrid, EMI Records, 1988. Una grabación en vídeo muy interesante sobre jota de la zarzuela "La Dolores" extraída de la "Antología de la Zarzuela" grabada en la Monumental de Las Ventas de Madrid, España, 2005. Orquesta, coro y ballet Filarmonía de Madrid. Esta obra de Bretón cierra la selección como gran final del montaje, refrendando la profunda carga emocional que todavía ofrece la jota aragonesa: https://www.youtube.com/watch?v=0Qcit7BFuLs	vol.1, nº15. (1922-1924)
El guitarrico. "Jota de Perico". Zarzuela en un acto (1900), Agustín Pérez Soriano, Manuel Fernández de la Fuente y Luis Pascual Frutos.	vol.5, nº2. (1930-1934)
La Bruja "Suspiros de mi garganta". Zarzuela. Ruperto Chapí. En este caso debe explicarse el desarrollo de la jota navarra y la relación y/o parecido con la aragonesa. https://www.youtube.com/watch?v=0Qcit7BFuLs	vol.5, nº9. (1930-1934) También en Miguel Fleta. Romanzas y canciones. Fonal Music (2015), disco 2, nº1.
"La jota", "Dicen que no nos queremos" Siete canciones populares españolas, Manuel de Falla. Puede escucharse la versión de Teresa Berganza, en Manuel de Falla: el Corregidor y la Molinera. 7 Canciones Populares Españolas, corte nº7, Claves Records, Madrid, 1987.	vol.4, nº10. (1924-1926)
"Arre caballico mío". Canción-jota. Pablo de Luna. De la película Miguelón, o El Último contrabandista protagonizada por Fleta, por desgracia perdida (Sánchez, 2015, p.185-188).	vol.5, nº16. (1930-1934)

Figura 6.- Selección de audiciones. Bloque II. (Elaboración propia).

Conclusiones

Los registros conservados del tenor Miguel Fleta no solo constituyen un valioso legado patrimonial, sino que también pueden ser un punto de partida idóneo como material didáctico desde la audición, tanto en el Grado en Magisterio como en otros niveles educativos. El canto lírico y la jota aragonesa confluyen en esta propuesta que reflexiona sobre la importancia de ambas, tanto en su contenido musical y patrimonial –imprescindible en la formación de maestros–, como en la educación obligatoria.

La jota aragonesa y sus protagonistas deben conocerse y

divulgarse desde las aulas aragonesas, ya que este constituye uno de los géneros musicales más originales e ideosincráticos del territorio hispano.

El ideario estético del romanticismo promovió –de forma no siempre rigurosa– la recuperación y revisión de un pasado legendario e idealizado, proceso que propiciaba la revisión histórica y la indagación sobre el legado cultural patrio. A la vez se producía un esfuerzo más o menos dirigido de reconstrucción identitaria del país, común a todas las naciones europeas y de impronta occidental. Esto favorecía la revisión iniciada por la incipiente musicología que perseguía la puesta en valor de importantes obras de la literatura musical pretérita y la querencia por el acervo cultural folclórico, que iba a ser introducido en las composiciones musicales a través de elementos rítmicos, melódicos y armónicos convertidos en ingredientes esenciales en la configuración de un estilo musical nacional.

Para el caso español, fueron imprescindibles las aportaciones de muchos compositores y teóricos como Mariano Soriano Fuertes, Francisco A. Barbieri, Tomás Bretón o Felipe Pedrell, entre otros. Éste último manifestaba en sus creaciones musicales y escritos, su empeño en conocer y reivindicar el valor del folclore musical, así como las obras capitales de nuestro patrimonio sonoro, considerados como ejes vertebradores de un sonido genuinamente hispánico. Se trataría de un camino continuado, con diferente concreción estilística y alcance, por otros muchos compositores de su tiempo como el citado Tomás Bretón, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Isaac Albéniz o Enrique Granados, entre otros (Hess, 2004-5: 47-56). Precisamente, algunos de ellos introducían directamente la jota aragonesa en sus composiciones (Manzano, 1995: 423-443), o como en el caso de Bretón, crearon obras que se convertirían en habituales dentro del repertorio de cantadores y rondallas.

En este contexto, las canciones y danzas propias del folclore español afloraron en el panorama musical contemporáneo, dentro

de un proceso que no cesaría a lo largo del siglo XX con diferentes intereses, conveniencias y motivaciones, tanto desde la etapa de la Restauración como el periodo republicano o la dictadura franquista, cuya impronta dejaría en ocasiones una injusta y absurda patina reaccionaria sobre la jota aragonesa.

La lectura simbólica de la jota aragonesa como seña identitaria de “lo español” se recogía y renovaba en la segunda mitad del siglo XIX a través de otras zarzuelas tan señeras del género como *Gigantes y Cabezudos*, con libreto de Miguel Echegaray y música Manuel F. Caballero (1898), o *La Dolores*, obra de Tomás Bretón (1896). La filiación murciana y salmantina respectivamente de ambos compositores evidencia la popularidad de la jota aragonesa en toda España a finales del siglo XIX. El gran éxito cosechado por éstas y otras obras con la jota aragonesa como protagonista –como la zarzuela cómica *El Guitarrico* del navarro Agustín Pérez Soriano (1900), y un largo listado de autores nacionales y extranjeros (aquí se podría ampliar mucho) –(Ruíz de Velasco y Gimeno, 2012: 79) refrendaría la cercanía y difusión de la misma, que propiciaba su positiva recepción por el público hispano.

Así pues, la jota aragonesa pasaría a formar parte del imaginario colectivo español, conformándose precisamente en este siglo XIX. De forma paralela, la jota se erigía progresivamente en Aragón, a la par que se iba construyendo a través de sus protagonistas: cantadores, instrumentistas y compositores

La normalización de la jota aragonesa, su estudio y difusión no ha dejado de crecer durante todo el siglo XX, convertida en la actualidad como en el símbolo cultural más célebre de Aragón.

La propuesta didáctica aquí descrita plantea, desde la audición activa y dirigida, el trabajo sobre registros sonoros históricos de jotas y piezas líricas relacionadas –zarzuela,

canciones– interpretadas por el célebre tenor de reconocimiento internacional, Miguel Fleta. Desde este punto de partida se ha remarcado la relevancia del personaje y de los géneros vocales líricos. A través de las mismas audiciones –jotas y piezas de canto lírico– con la jota aragonesa se ha puesto igualmente se pretende poner de manifiesto en cada audición sus elementos más característicos.