

VILLANCICOS EN ARAGON

Comentario al disco Navidad en Aragón, interpretado por 'La orquestina del fabirol'. (Navidad, 1996)

Es indudable que las fiestas navideñas tienen una importancia relevante dentro del ciclo anual de costumbres y tradiciones populares. Sin embargo, consideradas en su aspecto musical, las colecciones de cantos de Navidad contenidas en las recopilaciones de música de tradición oral conforman casi siempre uno de los bloques más híbridos y menos marcados por ese sello de lo auténtico que se percibe en otros géneros de la música popular. Por una serie de circunstancias que todavía no han sido estudiadas con el detenimiento que el tema merece, el género religioso popular transcrito en los cancioneros suele contener algunos de los cantos más recientes del repertorio tradicional. En ellos se adivina a menudo la pluma de autores, cuyo nombre se conoce a veces, que componen cánticos religiosos en un estilo popularizante, generalmente imitativo del estilo más reciente y menos característico del canto tradicional. Y las canciones navideñas, parte integrante de ese bloque, son precisamente una de las especies que más han sufrido el impacto de ese estilo que remeda lo popular. Por ello es posible encontrar en el repertorio navideño, desde tonadas con evidentes signos de arcaísmo en el texto y la melodía, hasta los inventos musicales más recientes que, ya en este siglo, fueron traídos a las parroquias por sacerdotes y religiosos o por maestras y maestros que los habían aprendido en los años de estudiantes.

Tal sucede con el repertorio de villancicos recogidos en los tres principales cancioneros tradicionales de la tierra aragonesa, transcritos y publicados sucesivamente por Miguel Arnaudas (Colección de cantos populares de la provincia de Teruel, Zaragoza, 1927), Ángel Mingóte (Cancionero musical de la provincia de Zaragoza, Zaragoza, 1950), y Juan José de Mur Bernard (Cancionero popular de la provincia de Huesca, Barcelona, 1986). La colección recogida en estas tres obras y la dispersa por algunas otras menos amplias comprende alrededor de un centenar de cantos navideños y muestra un eclecticismo de estilos en el que aparece de todo: desde vetustas canciones de evidente antigüedad, hasta esos cantos que desde hace poco más de un siglo ha dado en llamarse villancicos, en los que aparece claramente el sello musical de lo tardío y reciente. De estos tres cancioneros se han tomado la mayor parte de las canciones navideñas que aparecen en este trabajo.

Villancicos, villanos y villas

Es claro que la denominación villancico aplicada a los cantos de la gente de ámbito rural es un invento de quienes no han pertenecido a ese colectivo, pues nadie se da a sí mismo un nombre que conlleva un cierto sentido despectivo. Por otra parte un análisis de los sucesivos géneros musicales a los que se ha ido aplicando la denominación de villancico a lo largo del tiempo demuestra que la relación de esos inventos musicales con la forma de cantar de los villanos a los que alude el término ha consistido siempre en algo muy externo e incidental. Pues se trataba siempre de músicas de autor, escritas según el modo y la técnica de cada época, que a lo sumo han tenido de común con lo popular el argumento, el lenguaje o la imitación musical de la forma de cantar del pueblo. Forma de la que, por cierto, nada sabemos seguro hasta que al final del pasado siglo comienzan a transcribirse canciones directamente de la boca de quienes las cantaban. Afirmar por ejemplo, como a veces se ha hecho, que Juan del Enzina componía villancicos en estilo popular o que tomaba melodías populares para armonizarlas es, además de poco verosímil, muy arriesgado, al faltar siempre para saberlo a ciencia cierta la referencia documental del canto de los "villanos" de aquella época.

A Belén, pastores, a Belén, chiquitos

El término villancico tuvo, pues, durante varios siglos un significado cambiante que ha servido para referirse a piezas musicales de muy diferente hechura. Sólo desde mediados del pasado siglo ha pasado a designar preferentemente los cantos populares tradicionales de la Navidad. Bajo esta denominación podemos agrupar una especie bien definida por unos rasgos musicales que se pueden extraer del amplio repertorio contenido en los cancioneros populares tradicionales de toda España. En el aspecto musical, el villancico está configurado por los siguientes elementos: estructura compuesta casi siempre de una estrofa en estilo cantable y melódico y un estribillo más claramente rítmico contrastando con ella; melodía pegadiza y simple, fácil, a veces facilona y trivial; tono mayor o menor, según lo pida el tema alegre o triste; ritmo sencillo, predominantemente ternario de agrupación binaria (6/8), apto para acompañarse con panderetas, zambombas, triángulos, almireces, botellas y cualquier otro objeto o cacharro que haga ruido (para los etnógrafos, instrumento idiófono autóctono). En cuanto al texto: contenido anecdótico, que va a los detalles menos esenciales y más incidentales, algunos apócrifos, del misterio que se conmemora: la nieve y el frío, la mula y el buey, la estrella, las pajas del pesebre, las alas de los ángeles, el zurrón del pastor y la mantilla de la pastora, los pañales del Niño, los peces del río, el turrón de Nochebuena y la bota de vino ("¡que me voy a emborrachar!"). Estilo literario acorde con esta imaginaria: simple, vulgar a veces (vulgar, que no popular), tópico a menudo, con algún acierto poético de vez en cuando. Carácter: sentimental, que busca enternecer, hacer llorar o reír, ponerse alegre o triste, pero no por lo que sería más importante para el creyente que conmemora la Navidad, sino por los detalles más circunstanciales al hecho central.

Como no podía ser menos si se quiere dar fe de la tradición, esta especie tardía de villancico tan difundido está presente en esta selección, y aproximadamente en la proporción en que aparece en los cancioneros populares recogidos en Aragón. En ella podemos incluir los que llevan los títulos Toquen las panderetas, Entre el buey y la mula, La Virgen va caminando, En el portal de Belén (primera variante), Esta noche es Nochebuena, En el portal de Belén (segunda variante) y Los pastores de Belén. Tomado en conjunto, en este bloque aparecen casi todos los rasgos que hemos apuntado como característicos del género, tanto en el texto como en la melodía. El ritmo ternario de agrupación binaria (aunque no está indicado en las transcripciones, que habría que corregir) es constante en los siete casos. También la sonoridad tonal, predominantemente mayor. En dos casos (Entre el buey y la mula y En el portal de Belén - primera variante-) aparece cierta inestabilidad en el tercer grado, definitorio del sistema, que podría interpretarse como una especie de retroevolución que se percibe a veces en el repertorio reciente asimilado por personas mayores cuya memoria está cargada de sonoridades vetustas. Y en otros dos casos (Toquen las panderetas y Los pastores de Belén), en realidad uno solo, porque se trata del mismo estribillo aplicado a dos tonadas diferentes, aparece alterado el VII grado del sistema, pero no como nota inestable, sino como recurso para una modulación, detalle que demuestra la naturaleza tonal, ya muy tardía, de estos ejemplos.

En el aspecto funcional, estos cantos sencillos y alegres, que el pueblo ha asimilado y ha hecho suyos con rapidez, han servido como fondo sonoro algunas veces para la ceremonia de la adoración del Niño en el templo, otras para la ambientación familiar en las fiestas navideñas, y las más de las veces para pedir aguinaldo de puerta en puerta, contribuyendo en gran medida al ambiente festivo y al jolgorio callejero de las pandillas petitorias. Y de estos usos han pasado, gracias al impulso aculturante de los medios de masificación, al estilo de villancico con que desde hace tiempo nos bombardean televisiones, radios y músicas de ambiente de las grandes superficies comerciales. Pero en origen se trata, indudablemente, de un repertorio popular, de un

estilo muy difundido por vía oral, aunque la tradición musical en este caso no vaya muy atrás. Por eso hay que dar testimonio de él, si se quiere dar una idea exacta de lo que hasta hace unas décadas era cantar en Navidad.

De un estilo musical muy parecido al del bloque anterior, aunque con un carácter más meditativo que de jolgorio callejero, es el canto narrativo Madre, a la puerta hay un Niño. Este romance, de evidente hechura culta y de finalidad didáctica es, probablemente, el más difundido entre los de tema navideño, y aparece en todas las recopilaciones de música popular tradicional. Sorprendentemente las diferentes versiones musicales de este tema han proliferado y se han diversificado en variantes múltiples, en contra de lo que suele suceder con los cantos de hechura reciente. Tomadas en conjunto, muestran la gran capacidad de inventiva de los cantores populares cuando se mueven en la corriente de la tradición. Siempre son de un estilo sencillo, a menudo gracioso e inspirado, como lo es la versión que se incluye en este disco, de la que aparecen variantes melódicas en otros cancioneros.

Músicas vetustas en la Navidad de antaño

Dos cantos destacan en esta antología por unos rasgos sonoros claramente más vetustos que los del repertorio de villancicos al que nos hemos referido. Son los que llevan por título En la puerta de la iglesia y Hoy que es día de Pascua. Y no es extraño, porque ambos sirven de ambientación sonora a la albada o despierta, especie de rito que hunde sus raíces en una práctica secular, detalladamente descrita por Arnaudas en la introducción a su cancionero turolense. El primero de los dos, recogido en Toril (Teruel), es una melodía de una belleza rara y sorprendente, imposible de clasificar por su sonoridad desconcertante en ninguno de los sistemas tonales o modales al uso. La melodía del segundo, recogido por De Mur en Naval (Huesca), recuerda la salmodia gregoriana del sexto tono, que sólo se escapa del ostinato y del recinto de su estrecho ámbito en el penúltimo inciso de la estructura. Con estas dos melodías, evidentemente, retrocedemos a un tiempo en que todavía no se habían puesto de moda los villancicos, y las gentes cantaban las festivas albas, despiertas, loas, ramos y auroras sin olvidar las sonoridades de sus músicas de antaño.

En el mismo bloque de estos dos cantos hay que clasificar, también por su sonoridad modal (Mi diatónico) el romancillo L'infantó no vol callar, que cuenta un milagro de la Virgen. Afortunadamente, un tratamiento correcto ha evitado en este caso la solución tonal en la que casi siempre tropiezan y caen los arreglistas de músicas folk.

Músicas religiosas contra músicas frívolas

También queda representada en esta antología otra especie de canto de las más abundantes en la práctica popular reciente. Es el que lleva por título No me diréis María, compuesto por el P. Donostia sobre un texto del erudito musicólogo aragonés (¡qué coincidencia!) D. José Artero, prologuista del cancionero de Arnaudas. Incluido en la sección correspondiente en casi todas las antologías de canto popular religioso, fue aprendido en los seminarios y llevado a las parroquias por curas y frailes. En la que publicó el P. Planas (Selección de cantos religiosos populares, Tolosa, 1931), el canto aparece con doble texto, en castellano (en bárbaro, como solía decir el P. Azkue), y en euskera para uso más restringido. Estamos aquí en la estética de canto religioso popular impuesta por el Motu proprio de Pío X para desterrar de los templos las músicas frívolas que copiaban el estilo teatral profano, y puesta

en práctica por dos o tres generaciones de directores de coros parroquiales y maestros de capilla, que produjeron miles de canciones funcionales durante más de medio siglo.

Y hablando del estilo profano contra el que se alzó Pío X a principios de siglo, aparece aquí también una muestra, aunque modesta en proporciones y recursos, de cómo sonaba ese estilo de músicas. Las Seguidillas al Niño Jesús que se incluyen en este disco fueron transcritas por Mingóte en su recopilación zaragozana, tomadas de un manuscrito que le fue prestado por las religiosas Dominicanas de Daroca. La costumbre de componer poesías y canciones para el recreo festivo piadoso, recomendada por Santa Teresa a sus religiosas, debió de extenderse y perdurar hasta comienzos de este siglo. El ejemplo que aquí se incluye revela un eclecticismo en el que se mezcla la imitación del canto popular tradicional (a las Seguidillas siguen en el manuscrito unas Voleas para religiosas ["sic", anota cuidadosamente Mingóte], un Aire andaluz, es decir un fandango tórico y típico, una Jota y una Contradanza) con un texto culto y con un tratamiento musical reducido a armonías y fórmulas rítmicas elementales, de las que el fino instinto de Mingóte no descuida dejar constancia. Por lo que parece, este estilo semiprofano estaba muy de moda en los conventos de clausura. Es fácil imaginarse la velada en la capilla, en la sala capitular o en el refectorio, que evoca este villancico: la hermana directora del coro protagonizando el momento, la organista-pianista-clavecinista tecleando el acompañamiento elemental con la mano izquierda y manipulando registros de timbre pastoril y campestre con la derecha, y una monja solista de bonita voz emulando las vocalizaciones del bel canto que el anónimo y prolífico autor había colgado de los pentagramas para gloria del Niño Jesús.

La leyenda del villancico protojota

Procedente del mismo cancionero de Mingote se ha incluido también en este disco la obra De esplendor se doran los ayres, que aparece en la recopilación zaragozana con este encabezamiento: Villancico -con tema de jota aragonesa- en honor de santa María del Pilar, en su venida a Zaragoza, a doce voces divididas en tres coros (el tercero con bajoncillos y bajón), de d. José Ruiz Samaniego, maestro de capilla del pilar. año de 1666.

Es el caso que D. Gregorio Arciniega, ilustre sucesor de Samaniego en el magisterio de capilla de la basílica del Pilar por las décadas 30 y 40 de este siglo, revolviendo un día papeles del archivo, encontró esta obra, detectando cierto parecido entre el comienzo del prelude instrumental y uno de los más conocidos interludios que la rondalla suele ejecutar entre copla y copla de las jotas de estilo. Inmediatamente se difundió el hallazgo y se le dio la categoría de descubrimiento sensacional, pues se trataría de la primera melodía de jota transcrita en signos musicales, y nada menos que con una antigüedad de tres siglos. La invención de esta especie de protojota se celebró poco después con un acontecimiento solemne, del que también deja referencia Mingóte en una nota a pie de página al final de la transcripción: "Además de esta versión exacta del original, el señor Arciniega hizo otra ampliada para orquesta y doble coro vocal, que se estrenó el 12 de octubre en el Teatro Principal de Zaragoza, en la Fiesta de Exaltación del Folklore Aragonés, patrocinada por el Excmo. Ayuntamiento. Fue interpretada magistralmente por el laureado Orfeón Donostiarra y la Orquesta de Zaragoza."

La opinión de Arciniega y de Mingóte ha cobrado desde entonces un valor de hecho consumado que sería muy difícil desmontar (además de inútil, pues a nadie hace daño que se tome como tal), a pesar de lo inverosímil que resulta si nos atenemos a los hechos musicales. Porque tal opinión toma la parte por el todo, y precisamente la parte más irrelevante y menos característica de la jota aragonesa, que es un interludio de rondalla. En un artículo denso y bien documentado titulado "Preliminares al estudio de la jota aragonesa" (Anuario Musical del

I.E.M., II, 1947), el más renombrado etnomusicólogo aragonés, Arcadio de Larrea, no concede mucho más de un siglo de antigüedad a los preludios e intermedios de rondalla con que la jota se acompaña en Aragón. Si el más cualificado folklorista aragonés, que recorrió su tierra entera para estudiar la jota todavía en época bien temprana, afirma que por los años cuarenta todavía era la jota baja el modo de interpretación más frecuente, y que las bandurrias y laúdes que interpretan las melodías de estos interludios se introdujeron muy tarde en las rondallas que comenzaron a acompañar la jota en muestras y concursos en las décadas finales del pasado siglo, habría que concluir algo tan contradictorio como que la primera versión escrita de la jota aragonesa lo es, no de lo más característico de la jota de Aragón, que es la jota de estilo, sino de lo que en la interpretación de esa y de otras especies aragonesas de jota es menos característico (ya que aparece en un ámbito geográfico mucho más amplio que Aragón) y más reciente (poco más de un siglo).

En cuanto al parecido de la melodía de Ruiz de Samaniego con un interludio rondallero de jota, uno entre decenas de ellos, es claro que Arciniega se precipitó un poco, tomando como parentesco musical directo lo que no parece más que pura casualidad. Quizá sufrió una alucinación parecida a la que tuvo aquel otro que afirmó que Beethoven tomó para tema del Scherzo de la Séptima Sinfonía nada menos que el conocido estribillo, también joto, y también difundido por toda la hispanidad, que canta: Redoble, redoble y vuelva a redoblar... Ello no impide que se escuche con agrado este soniquete alegre que, aun siendo un invento del siglo XVII, parece como un embrión de estribillo de jota, en el que todavía no se han desarrollado por completo las armonías tonales de dominante y tónica que subyacen bajo los cientos de interludios jotos de rondalla. Por ello es un acierto incluir en esta selección este renombrado villancico, que a los aragoneses da la seguridad que la música de la jota aragonesa ya existía antes que el propio nombre.

VILLANCICOS EN ARAGON

EJEMPLOS MUSICALES

Toquen las panderetas

Prestissimo $\text{♩} = 200$

Castejón del Puente

The musical score for 'Toquen las panderetas' is written in 3/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of five staves of music. The lyrics are: 'To- quen las pan-de- re- tas, rui-do y mäs rui- do, por-que el Ni- ño Je- sús hoy ha na- ci- do. Es tan ru- bio co- mo el o- no, co- mo nie- ve su blan- cu- ra, y su cue- llo pla- ta pu- ra, su bo- qui- ta ce- les- tial. y su tial.' The music features a lively, rhythmic melody with many eighth and sixteenth notes, characteristic of a villancico. There are some repeat signs and a fermata at the end of the piece.

To- quen las pan-de- re- tas, rui-do y mäs rui- do,
por-que el Ni- ño Je- sús hoy ha na- ci- do. Es tan
ru- bio co- mo el o- no, co- mo nie- ve su blan-
cu- ra, y su cue- llo pla- ta pu- ra, su bo-
qui- ta ce- les- tial. y su tial.

Entre el buey y la mula

Allegretto $\text{♩} = 96$

Pallaruelo de Monegros

The musical score for 'Entre el buey y la mula' is written in 3/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves of music. The lyrics are: 'En- tre el buey y la mu- la, Dios ha na- ci- do, cua- tro pa- jas de a- ve- na lo han re- co- gi- do. Ve- nid, de- vo- tos, ve- nid a- ho- ra a re- zar el Ro- sa- rio a nues- tra Se- ño- ra.' The music is more moderate in tempo than the first piece, featuring a similar rhythmic style with eighth and sixteenth notes. It also includes repeat signs and a fermata at the end.

En- tre el buey y la mu- la, Dios ha na- ci- do,
cua- tro pa- jas de a- ve- na lo han re- co- gi- do.
Ve- nid, de- vo- tos, ve- nid a- ho- ra a re- zar el Ro-
sa- rio a nues- tra Se- ño- ra.

La Virgen va caminando

Léçera

Recog. por D. M. Arnaudas

Allegro.

1ª La Vir - gen va ca - mi - nando
2ª La Vir - gen es - tá la - vando
por u - na montaña os - cu - ra del vue - lo
y en los ro - sa - les ten - dien - do; los An - ge -
de la per - di . . . z se le ha es - pan - ta - do la burra
les van con - tando y el a - gua se va ri - en - do
Estribillo.
y di - jo Mel - chor: Esta - ni - tas, pesti ños, so -
najas, al - men - dras con - fi - tes, pa - sas y lu - rrón

En el portal de Belén

Léçera y otros pueblos inmediatos

Recog. por D. M. Arnaudas

Allegro.

En el portal de Be - lé
. . . n gi - ta - ni - llas han en - trado y al
Ni ño que es - tá en la cuna los pa ña - les le han ro -
ba - do gi - tanas, gi - tanas, caras de pandero,
que al Niño de Dios lo han de - ja - do en cue - ro s

Esta noche es Nochebuena

Allegro. *La 1ª vez solo y la 2ª coro.*

Es . ta no . che es No . che bue . - na Y no es no .
che de dor mir, _____ Que es tá la Vir . gen de par . -
to Ya las do . ce ha de pa . rir. _____

Detailed description: This block contains the first three staves of musical notation for the song 'Esta noche es Nochebuena'. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The first staff includes the instruction 'La 1ª vez solo y la 2ª coro.' The lyrics are written below the notes, with some words split across lines and connected by horizontal lines. The piece ends with a double bar line.

En el portal de Belén

Allegro. *Solo.*

En el por . tal de Be . lén _____ Gi .
ta . ni . llas han en . tra . do, _____ Y al Mi . ño
re . cién na . ci . do, _____ Las man . ti . llas le han qui .
ta . do. _____ Y al Mi . ño re . cién na . ci . do, -
_____ Las man . ti . llas le han qui . ta - do. _____

Detailed description: This block contains the second section of musical notation, titled 'En el portal de Belén'. It is marked 'Allegro.' and 'Solo.'. The notation continues on five staves in the same key and time signature as the first section. The lyrics are written below the notes, with some words split across lines and connected by horizontal lines. The piece ends with a double bar line.

Los pastores de Belén

Vivace $\text{♩} = 138$ **Lanaja**

8
(13)

Los pas-to-res de Be-lén to-dos jun-tos
van por le-ña, pa-ra ca-len-tar al
Ni-ño que na-ció en la No-che bue-na Sue-nen las pan-de-
re-tas, rui-doy más rui-do, por-que las pro-fe-cí-as ya se han cum-
pli-do. **FIN** To-dos le lle-van al Ni-ño, yo no ten-go
qué lle-var-le, las pe-nas del co-ra-zón, que le
sir-van de pa-ña-les.

Madre, en la puerta hay un Niño

Presto **Robres**

21
(20)

Ma-dre en la puer-ta hay un Ni-ño más her-mo-so que el sol
be-llo, ti-ri-tan-do es-tá de frí-o por-que el po-bre vie-ne en-
cue-ros. An-da, dí-le que en-zue, se ca-len-ta-rá,
por-que en es-ta tie-rra ya no hay ca-ri-dad.

En la puerta de la iglesia

Allegro

En la puer-ta, en la puer-la de lai
gle-sia Hay un ar-bo-li-... toen flor, En la
puer.ta de - lai - gle-sia Hay un ar-bo-li-toen
flor, En ca-dá ra-ma hay un an-gel - Yen me.
dio nues-tro - Se - ñor. Arna T

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of five staves of music in a single system. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro' and a treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The lyrics are written below the notes. The piece ends with a double bar line and the name 'Arna T'.

Hoy que es día de Pascua

Libre Naval

1
(2)

Hoy que es di-a de Pas-cua del Na-ci-mien-
to, i-re-mos con los pas-to-res a ver el tem-
plo. En u-na cue-va que hay en Be-lén,
ha na-ci-do Dios Hom-bre por nues-tro bien.

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of four staves of music in a single system. The first staff has a treble clef and a common time signature. The tempo is marked 'Libre'. There are two versions of the first line of music, labeled '1' and '(2)'. The lyrics are written below the notes. The piece ends with a double bar line.

L'infantó non vol callar

L'infantó no vol ca-llar, ni en bre-çol ni en ca-
di-ra, si-ua la vo-ra del foc i a la
fal-da de la di-ra.

¿No me diréis, María?

Andante $\text{♩} = 60$

Tierz

5 (12) -¿No me di-réis, Ma-rí-a, quién fué el pri-mer mor-
tal que a-do-ró a vues-tro Hi-ji-to en el po-bre por-
tal? -Un po-bre pas-tor-ci-to que a-ca-so a-llá lle-
gó con cuán-to a-mor mi Ni-ño le dió su ben-di-
ción. Con cuán-to a-mor mi Ni-ño le dió su ben-di-ción.

Seguidillas al Niño Jesús

ANÓNIMO

Despacio

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line is mostly rests, indicating the beginning of the piece. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

The second system continues the musical notation. The vocal line begins with the lyrics "Ja vienen los pas-to-res y las za-". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

The third system shows the vocal line with the lyrics "-ga las y las za-ga". The piano accompaniment remains consistent.

The fourth system features the vocal line with the lyrics "y las za-ga las ya vien en los pas". The piano accompaniment continues.

The fifth system concludes the piece with the vocal line lyrics "las a ver de ni-ño her." and the piano accompaniment.

te res y las za-ga las y las za-ga mo so como des-can sas como des-can sas.

ESTRIBILLO:

Y los rebaños
dexan suma belleza
a tu cuydado.
Si el frio te despierta,
dueño adorado,

toma esas zamarritas
de mi ganado.

ESTRIBILLO:

Abrígate bien,
que te verás desnudo
en Jerusalén.

Allegretto.

Tengo, mi Ni-ño, en mi ca-ba-ña un calde-ri-ll-illo de

mi-gas ca-nas, que sin re-ce-lo pue-des pro-bar-las

y si te gus-tan, Ni-ño del al-ma, come bien de e-las que en nieve

tanta, es mucho frio que a qui se pasa que a qui se pa

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains the lyrics "tanta, es mucho frio que a qui se pasa que a qui se pa". The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

I II

1a. 2a.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, featuring two endings labeled "I" and "II". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The middle staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The piano part includes a melodic line with eighth notes and a bass line with chords and eighth notes.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, which is mostly empty. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The piano part continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, featuring various rhythmic patterns and chordal structures.

Jota antigua

«De esplendor se doran los ayres»

VILLANCICO —CON TEMA DE JOTA ARAGONESA— EN HONOR DE SANTA MARÍA DEL PILAR, EN SU VENIDA EN CARNE MORTAL A ZARAGOZA, A DOCE VECES DIVIDIDAS EN TRES COROS (EL TERCERO CON BAJONCILLOS Y BAJÓN), DE D. JOSÉ RUIZ SAMANIEGO, MAESTRO DE CAPILLA DEL PILAR. AÑO DE 1666.

Versión exacta del original, en notación moderna, de Gregorio Arciniega, Pbro. (1940).

25.

Tiple,
Bajoncillo.

Alto,
Bajoncillo.

Tenor,
Bajoncillo.

Bajón grande.

Arpa y
Organo.

mf Tema de Jota (16 compases)

mf Allegro. Moderato. (♩ = 132)

mf

mf
(Organo, sin Arpa.)

El Arpa acompaña al primer coro, y el órgano a los tres.

Coro