

GRAN COLECCIÓN

MP
2786
(15)

DE

TOTAS Ó CANTOS



ARAGONESES

SELECCIONADOS DEL REPERTORIO

DE

SANTIAGO LAPUENTE

TRANSCRIPCIÓN PARA PIANO

POR

J. M.^A ALVIRÁ



PR. 3 Pts. 50 Cs. FIJO

FAUSTINO FUENTES

SUCESOR DE FUENTES Y ASENJO

MÚSICA, PIANOS Y LIBRERÍA

20, ARENAL, 20.-MADRID

Tous droits d'exécution publique, de reproduction, de traduction et d'arrangements réservés
pour tous pays, compris la Suede, la Norwege et le Danemark.

ADVERTENCIAS

1.^a Al hacer la transcripción se ha procurado presentar las melodías tal y como son ejecutadas por los señores Lapuente y Sola, y sin pretensión alguna de mitación á rondallas ni otros efectos, más propios de una pieza puramente pianística, y que forzosamente desvirtuarían la pureza de los cantos.

2.^a Aunque la jota se ejecuta generalmente en tono de *la ó re mayor*, se ha prefijado el tono de *do* para que la tesitura de las canciones no exceda del *mediam* de la voz.

3.^a A pesar de que la costumbre es repetir toda variación ejecutada por la bandurria, en muchas no se indica la repetición por no hacer larga la audición. De todos modos, el ejecutante puede repetir ó no las variaciones, y si la partitura le pareciese extensa, suspenderla en el cantar que quiera, tocando los compases que siguen al cantar que lleva el núm. 10.

Otro tanto puede hacerse con los cantares, según gusto ó capricho, sustituyendo en la ejecución cualquiera ó todos de los que van incluidos en la partitura (números 1 al 10) por los que se consignan en el *Apéndice de estilos* (números 11 al 22).

4.^a Si se toca la jota para bailarla, conviene, y así es costumbre, que la canción vaya tan *movida* ó poco menos que las variaciones, y en este caso, el ejecutante debe preferir los cantares números 1, 2, 3, 6, 7, 8, 13, 17 y 18.

5.^a Al objeto de no repetir en las coplas tantas veces el primer verso, y aceptando la costumbre de muchos cantadores aragoneses, empezamos aquí con el segundo verso, excepto con la señalada con el núm. 11 (1.^a del *Apéndice*), por tener ya su especial manera de llevar los versos combinados con el ¡Ay!

ANTECEDENTES DE LOS ESTILOS Ó CANTOS

Muchos reconocen que Lapuente, á pesar de su escasa voz, señala y matiza como nadie ese incomparable canto popular llamado jota ó estilo aragonés. No conoce el valor que tiene en el pentágrama la nota más sencilla; pero lesde sus primeros años reveló tales gusto y oído para la música, y en especial para las cosas de su tierra, que sus paisanos le han colocado siempre en el primer lugar de los buenos aficionados.

Un distinguido escritor aragonés llamó en ocasión oportuna al pueblo de Fuentes de Ebro la *Meca de la Jota*. En dicho pueblo nació Lapuente, y allí recogió por decirlo así las gracias y habilidades de viejos y jóvenes que se disputaban la satisfacción de enseñar á nuestro jotista las *primeras posturas* en la guitarra y guitarrillos y los cantares ó estilos que entonces se conocían.

Algunos de los que enseñaron á Lapuente habían nacido en el siglo pasado; élla conservado con toda pureza aquellos estilos de los viejos de su pueblo, y apenas contaría doce años cuando ni sus mismos maestros (*de calzón corto y alpargatas*) se atrevían ya á competir con él rasgando un guitarrillo ó cantando.

Hacemos estas aclaraciones para probar la verdad de los datos que á continuación se expresan, y por si alguien que no conozca á Lapuente más que como persona de *principios y bien educada* (como hijo que es de una de las familias más antiguas y conocidas del Bajo Aragón) pudiera poner en duda *haber baturo sin peñeros que imprime á los cantares que así lo exigen.*

Otro tanto puede decirse con respecto á Sola acerca de las variaciones que interpreta en la bandurria. Cuando le oyó el maestro Bretón le llamó el *Sarasate de la Jota*, y con ese gusto *natural* que tiene, donde quiera que ha oído algo que le ha *chocado*, ha procurado retenerlo y las más de las veces, el motivo recogido ha *ganado* con la interpretación dada después por tan modesto y sin par aficionado.

Aun cuando los cantares números 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9 y 11 se hallan transcritos en ediciones de jota publicadas por los maestros D. Agustín Pérez Soriano, D. Justo Blasco y D. Ruperto Ruiz de Velasco, todos ellos han confesado que la transcripción la hicieron bajo la cooperación de Lapuente, á quien agradecían el haberse constituido en inspirador suyo.

Cantar núm. 1. Puede llamarse sin temor de ninguna especie *aragonés puro*, porque raro, rarísimo será el pueblo de Aragón en el que no se conozca y cante por los viejos. También se le llama *fematero* y en opinión de muchos es el *más verdad* de los conocidos.

Núm. 2. De éste debe decirse lo mismo que del anterior, y no falta quien diga que es todavía más antiguo y que le aventaja en pureza.

Núm. 3. Hermano del núm. 1, pero con giros y adornos que cantadores *presunidos* añaden cuando sus facultades y gracia se lo permite.

Núm. 4. Este estilo es el que se le distingue por *Zaragozano puro*, y es uno de los que de tan brillante manera dejaba oír en sus buenos tiempos el inolvidable Royo del Rabal. Fuera de Aragón es el que creen *más aragonés*. En Aragón hay quien asegura que el estilo no tiene más de treinta años. Lapuente dice que hace ese tiempo no se conocía en su país, y apoya su autorizado testimonio con el del cantador Nicolás Algara (conocido en Madrid por el *Maño*), el cual asegura que dicho estilo solamente se conoce lesde el año 1867 al 69. Hay que reconocer que aunque el estilo sea de primera fuerza y de efecto seguro, es moderno. El cantador de Tauste, apudado *Marina*, tampoco lo conocía allá por los años de la Revolución, que es cuando estaba en la plenitud de sus hermosas facultades.

Núm. 5. De este canto puede decirse, con referencia al núm. 4 lo mismo que decimos del 3, con relación al 1.

Núm. 6. Oído en Zaragoza al cantador del pueblo de Utebo en una serenata celebrada en honor del entonces gobernador civil Sr. Ayala, con motivo de su conducta durante la epidemia cólerica de 1885.

Núm. 7. Estilo predilecto de la señorita A. S. conocida por la *Hija del Albañil*. E que hoy sea conocido y apreciado en su mucho valor, se debe á María Guerrero, que sin ser aragonesa, aprendió de Lapuente varios estilos, que dice de manera primorosa y con tanta ó más gracia que el mejor de nuestros baturos.

Núm. 8. Cantando este estilo obtuvo el segundo premio en el gran certamen verificado en Zaragoza el año 1885, el cantador del pueblo de Cariñena.

Núm. 9. Oído en Fuentes de Ebro á los hermanos Baldomero y Francisco Delmás, que, lo mismo solos que á dúo, difícilmente habrá cantado nadie con más gracia y estilo. Es el favorito de Lapuente, y María Guerrero no distinguiólo de los demás, puesto que lo considera mejor que

todos, lo llama la *Jota honda*. No es solamente esta eminente actriz la que así opina. Celebrados maestros corroboran el parecer, y alguien ha creído ver en la copla que dice el arriero en el primer acto de *La Dolores* muchos puntos de semejanza.

Núm. 10. Tiene su origen en un aire de jota de las Provincias Vascongadas, y su adaptación y arreglo se debe al cantador Florentino Menéndez y Lapuente.

Núm. 11. En Aragón se le llama *estilo Peral*. El hecho es que Lapuente lo oyó en Fuentes, y cuando el maestro Pérez Soriano publicó su jota dedicada al célebre marino, se lo dictó Lapuente para su transcripción, y desde entonces ha tomado carta de naturaleza y se le distingue en Zaragoza como decimos al principio.

Núm. 12. El conocimiento y popularidad alcanzados por este cantar, se deben al profesor Pérez Soriano. Se halla reproducido tal y como lo dice Lapuente, y es, sin disputa, uno de los cantos de jota que más efecto producen al oírlo por su especial factura y elegancia. Si no estamos equivocados, el Sr. Pérez Soriano hace unos veinticinco años que lo conoce, y Lapuente hará doce que lo oyó á dicho profesor. Es tal el entusiasmo que este profesor siente por dicho canto y tan antiguo lo juzga, que no tiene inconveniente en sostener que es el primitivo canto de *Jota* y que de ahí parten la mayor parte de nuestros estilos aragoneses. El gran maestro de periodistas D. Mariano de Cavia puede, si quiere, dar detalles de cierta polémica que se sostuvo discutiendo la historia y origen del estilo. Lo que no cabe duda es que el maestro Chapí se inspiró en él (después de oírsele á Pérez Soriano) para hacer la copla de la jota de *«La Bruja»*.

Núm. 13. Existe en el Manicomio de Zaragoza un loco de más de sesenta años, llamado Franco Oliván, y del que raro será el aragonés de quien no haya oído hablar. Siempre constituyó su principal manía el cantar coplas graciosas y picantes (muchas de ellas debidas á su misma inspiración), y el estilo reproducido es por lo común el de que se vale para dar á conocer sus genialidades y chirigoterías.

Núm. 14. Cuando en los tajos de las faenas agrícolas se reúnen varios trabajadores, es muy frecuente que alguien entone alguna copla, y que el resto de la gente que con él trabaja conteste á cada verso con una nota tenida como si fuese un eco. A estas jotas se les dá el nombre de *Oliveras*; y la que lleva este número pasa por ser la más castiza entre las de su gé-

nero. Con muy ligeras modificaciones la conocen en todo Aragón, y esta es su mejor garantía.

Núm. 15. Olivera, Carcelera, Navarra y no sabemos si algún nombre más se dá á esta jota. Su cadenciosa melodía se presta á todo, y su efecto es precioso si se canta en *solo* ó á dúo, y las contestaciones *pum, pum, sí, sí, y ¡ay! ¡ay!* se repiten por los oyentes, haciendo coro al que lleva el canto.

Núm. 16. El bandurrista Sola la oyó en el pueblo de Aragón, y llevándola despacio y haciendo el eco á que nos referimos en la núm. 14, resulta una *Olivera* de primera fuerza y que indudablemente debe su origen al estilo núm. 1.

Núm. 17. Hace muchos años que se conoce en el pueblo de Fuentes de Ebro. Se cantaba como vulgarmente se dice, en *cuadrilla*, y cada cual, según su gusto y oído, hacía diferente voz, resultando un buen conjunto. Se la llama *Balebanco* y se canta por lo general cuando la gente, después del bailoteo, merienda ó fiesta, se sienta en las puertas ó patios de las casas, como buscando el descanso para el cuerpo, pero sin que *pare* el porrón, las botellas, ni la alegría. Su acompañamiento en la guitarra, tal y como lo hacen los antiguos de Fuentes, resulta muy original, y es quizás el único pueblo donde se conserva.

Núm. 18. Sin ser un estilo brillante, lo reproducimos en gracia á ser el primero que aprendió Lapuente y con el que se reveló á sus paisanos como el primer aficionado entre los *majos* de su pueblo.

Núm. 19. Muy conocido, sencillo, y sin ser de los llamados presumidos, resulta sentimental, y particularmente en su resolución del 4.º y 5.º verso, repetida en los dos finales.

Núm. 20. Estilo favorito de la incomparable Asunción Delmás, de Fuentes de Ebro. No ha cantado en público más que una vez, en Zaragoza; pero no bajarían de 20.000 almas las que, en una serenata á Pi y Margal, confirmaron con frenéticos aplausos y muestras de verdadero entusiasmo, el concepto que de ella tenían formado los que habían tenido la fortuna de escucharla. El estilo es de *pura cepa* y entra de lleno en la clase del señalado con el núm. 1; pero son tales los giros y gracias con que sabe adornarlo, que sólo á su garganta le estaba reservada la gloria de haber cantado quizás como nadie, la Jota aragonesa.

Núm. 21. Pertenece á la familia de los números 4 y 5. Se ha procurado presentarlo tal como lo dice Baldomero Delmás, de Fuentes de Ebro, y oyéndoselo á él, á pesar de sus hoy ya escasas facultades, hay que reconocer lo hermoso y valiente del cantar, que solamente un Sarasate en el violín podría dar idea de las bellezas que encierra. Lo que verdaderamente asombra, es el oír al *aturro* Baldomero, que sin ilustración alguna, y sólo por lo que su corazón le dicta, resulta ser un artista de cuerpo entero, si se aprecia el sentimiento y valentía que imprime á cada frase de la copla.

Núm. 22. Oído al cantador de Zaragoza, Florentino Menéndez, quien dice se canta mucho en varios pueblos del Bajo Aragón.

Núm. 23. Los aficionados le llaman el estilo del «Pañuelo». Hay una copla que dice: Cuando se murió le puse — un pañuelo por la cara — pa que la tierra no toque — la boca que yo besaba. Generalmente se canta con esa letra. La que se ha puesto para su transcripción es original de Loreto Prado, tan genial artista como entusiasta de la jota y fué un obsequio que me hizo para mi repertorio.

La historia de este estilo entra de lleno en la categoría de los que considero modernos. De éstos es el que en mi opinión lleva el *gato al agua* como ninguno; porque no se puede pedir más delicadeza ni sentimiento. Según mi querido amigo y buen aficionado D. Francisco Samperio, el conocimiento de este canto se debe al malogrado Fernando Martón, de Huesca, que lo decía como nadie cuando quería. Seguramente, si Martón hubiera explotado el tesoro que encerraba su garganta, Aragón hubiera tenido en él un segundo *Julián*. El estilo se ha propagado mucho y gusta extraordinariamente. Los famosos Juanito Pardo, la Franera é Inocencia Sebastián tienen motivos para decirlo conforme á mis enseñanzas y más ampliamente que lo que permite su transcripción para piano. Su tema habrá servido á no dudar, para el que se canta y conoce por el de los «Copos de nieve», indudablemente muy inferior al que es objeto de estos antecedentes.

Núm. 24. Muchos lo distinguen y llaman el de *las Judías*. Yo lo achaco á Teruel ó su provincia. Isabel Mañoz cantadora de jota, tan graciosa como bonita, lo trajo de aquella tierra. De ella lo aprendimos Pardo y yo. Poca ó ninguna importancia concedía Isabel á ese canto. Pero como á mí no me sucede lo propio, sin inconveniente alguno lo coloqué dentro del grupo de estilos que considero netos y de pura cepa aragoneses. Su aire, fraseo, estructura y resolución, pregonan bien á las claras las gracias que constituyen nuestros viejos cantos regionales desprovistos todos ellos de todo lo que puede oler á calderones, *subidas*, *bajadas* y *otras libertades* que hacen que en los estilos modernos brillen por su ausencia la naturalidad y sencillez base de lo que es popular y artístico sin trampa ni cartón.

Núm. 25. «De las jotas de Aragón — ninguna tan verdadera — como esta que canto yo — que llaman la *fematera*». Con esta letra oí por primera vez este estilo al cantador Antonio Aznar.

Yo creo que es moderno y por tanto dado que pueda ser de los *femateros* que hace más de treinta años se oían en Zaragoza. Se ha generalizado mucho y quien más, quien menos, hace mangas y capirotos con el estilo. Al transcribirlo he procurado darle más sencillez, quitándole calderones y simplificando sus frases finales. Así lo ha cantado en público mi pupila Inocencia Sebastián y ha gustado mucho.

Núm. 26. Digo de este canto lo mismo que dejo expuesto para el que número 24; porque los antecedentes que de él tengo, son exactos. Algunos le llaman para distinguirlo el de las «Fatigas».

Núm. 27. Le llaman el de la «Tvellana». Yo le digo «María Blasco»

porque á esta cantadora se lo oímos primorosamente dicho en el Certamen de 1907, quizás el de mayor interés é importancia de los celebrados en Zaragoza. Seguramente que la labor, hecha por la Blasco en este canto, fué lo que inclinó al público á darle mayor número de sufragios para premiarla por encima de sus competidores Cecilio Navarro, Dolores Mongay y Antonio Aznar.

Considero el estilo de factura moderna. Es de los presunidos ó fanfarrones y se necesita un verdadero derroche de facultades para darle la enjundia que requiere su fraseo especialmente en el último verso de la copla.

Núm. 28. Le llaman el de «Torrero». Por un olvido no se editó en el anterior apéndice en 1895. Como el estilo es tan *saleroso* y movido, se presta como pocos para las letras graciosas. Los que mejor han *dicido* este canto han sido las tiples Felisa y Manuela Burillo y Juan Pardo. Hay que oír á la segunda el efecto que producen nuestras jotas en las repúblicas americanas; y en cuanto á Pardo, no soy yo el llamado á repetir lo que está en la mente de todo el que lo conoce como cantador de jotas. En mi opinión el estilo es muy antiguo, aunque no se prodigara en rondas ó serenatas por los cantadores desde mediados del siglo XIX.

Núm. 29. Cuando en 1896 conocí á mi discípulo José Moreno lo tenía en su repertorio. Creo el estilo oriundo de la provincia de Teruel y de los verdaderos aragoneses. Tanto Moreno como Pardo lo han dicho como nadie. Para que resulte bien, hay que decirlo movido, con valentía y ligando lo posible de verso á verso.

Núm. 30. El cantador José Moreno lo oyó á su hermana é indudablemente se cantaba en Andorra (Teruel). No supo darme una idea fiel y exacta del estilo y lo arreglamos en la forma que se transcribe.

Por las dificultades de fraseo, es más propio para mujer. Dije en 1897 que con el tiempo se abriría paso si una buena cantadora sabía *jugarlo* bien dentro de su *difícil sencillez*. La tarde del 20 de Diciembre de 1908 se confirmó la profecía. A pesar de que en esa tarde, mi discípula Inocencia Sebastián, había cantado 27 estilos diferentes, se me pidió que repitiese *éste* al terminar su trabajo, sin que esto quiera decir que no gustasen los 26 restantes. Esta es la historia del estilo aunque otra cosa se desprenda de lo que rezan los discos de gramófono impresionados por la cantadora Sebastián, abrogándose ella la paternidad del estilo. Lo mismo que ésta, ó peor, ha hecho Pardo bautizando ó poniendo motes á varios estilos en muchos discos hechos por él. ¿Es cierto, inolvidable y desprecioso discípulo?

Núm. 31. Debe tener su origen en Cinco Villas. Se les oí por vez primera, á dúo, á los bandurristas Rubio y Garjo en la jota final del *pot pourri* de Orós, y si mal no recuerdo, de esa parte de Aragón me dijeron que lo habían tomado. En concepto de muchos es gracioso y delicioso.

Núm. 32. Desconozco su origen. Se le llama por algunos de Jaca. Yo se lo oí á Orduña, el cantador de *mejores* facultades que he conocido en lo que llevamos de siglo XX.

De haber tenido yo intervención en los festivales y Certámenes de 1908 que con carácter oficial hubieran podido celebrarse en Zaragoza para conmemorar el Centenario de los Sitios, no hubiera dudado en completar con mis enseñanzas lo que de Orduña podía esperarse fundadamente.

Núm. 33. En Aragón le llamamos la jota de Ansó ó Ansotana. Si la memoria me es fiel, se cantó en público por vez primera en el Certamen de 1903 por los cantadores Benito y Gracia en el Teatro Principal. Gastó extraordinariamente y está justificado el éxito. El maestro Vives lo incluyó en su zarzuela «*La Rabalera*»; y esta circunstancia, ha servido para que nuestras tiples lo hayan propagado por toda España y América.

Como el estilo tiene carácter moderno y la melodía se presta, muchos amplían su fraseo desmedidamente. Yo aconsejo que se le dé la naturalidad y sencillez posibles acortando los *garganteos* de los finales de cada verso y el calderón que se indica en el penúltimo para que resulte más jota; y, podamos creer con más fundamento, que su melodía tenga su origen en la inspiración popular por encima de otras causas que rodean á varios estilos que á la moderna se nos sirven.

Núm. 34. En el apogeo de mis enseñanzas á Pardo le hice jugar las dos frases de que se compone el estilo. Es tan sencillo y se adorna con tan pocas notas, que se hace preciso decirlo muy bien para que constituya una variante más del carácter y giros que rodean las jotas de nuestros viejos, tan *viejás* como graciosas y naturales. Si se le quiere dar nombre, tanto monta llamarlo como Lapuente, ó los dos apellidos juntos. Si yo lo cantaba con más gusto que otros cuando era joven, á Pardo tengo que agradecer que lo conozcan los que lo han oído en público.

Núm. 35. Le llaman «*Pantales*». No falta quien dice que además de moderno es poco aragonés. No diré que vaya descaminado en su opinión. Lo que no cabe duda es que tiene mucha sal, picardía y que es valiente por sus cuatro costados. Respecto á su origen y antecedentes, léase lo que para el estilo núm. 23 dejo consignado por lo que respecta á los Sres. Martón y Samperio. Se ha propagado mucho y cada día gusta más. Esto justifica su inclusión en este «Nuevo Apéndice».

Núm. 36. Estilo tan sencillo como vulgar. Muchos cantadores echan mano de él cuando cantan para que bailen las parejas. Lo dió á conocer y propagó el antiguo cantador Nicolás Algara (*el Maño*) como le declan, especialmente, los artistas madrileños en los tiempos de la empresa Ducacal.

Núm. 37. Se le distingue por el «*Guadarrama*» porque se nombra este puerto en la letra con que generalmente se canta. Se ha propagado mucho particularmente por cantadores flamencos y el *Mochuelo* más que nadie. Como lo juzgo poco aragonés no he tenido gran interés en averiguar su origen y antecedentes. Se incluye en el Apéndice á petición de varios aficionados.

OBSERVACIONES DEL SR. LAPUENTE

Como ya se indica, los antecesores de los 22 primeros cantos son los que se consignaron en 1895. Conviene que los aficionados tengan presente esta circunstancia para que, sumando fechas, no sufran error de apreciación y se formen idea de *dónde, cómo y por qué* han podido llevarse á muchas producciones teatrales algunos cantos ó estilos de jotas aragonesas.

Hasta 1887, poco más ó menos, que empecé á darme á conocer á maestros como Pérez Soriano y Ruiz de Velasco en Zaragoza, no pudieron llevarse al pentágono nuestros estilos con la amplitud que yo he tenido la fortuna de propagar, porque los cantadores que por entonces se *estilaban* lo hacían con esa inseguridad que no permite al maestro recoger con fidelidad el tema de los cantos.

Á mí no me sucedía eso; sabía dictar con fijeza, y por si esto no era bastante, he tenido la habilidad de ser el primero que, sin dárseles de maestro, ha sabido sacar, debido á sus enseñanzas, en estos 25 años últimos, las únicas cinco notabilidades cantando Jotas Aragonesas: Asunción Delmás de Fuentes de Ebro, José Moreno, Juan Pardo y las señoritas Inocencia Sebastián y Julia Garcés.

Zaragoza dirá si en mis dos únicas serenatas á Pí y Margall (1887) y Polavieja (1897), la Delmás y Moreno *electrizaron* ó no á los que escuchaban. Puedo decir, sin temor al mentís, que Zaragoza y mis paisanos me consideran su Profeta, á pesar del dicho.

En los grandes certámenes celebrados en Zaragoza desde 1896 á 1913, no ha salido nadie, que ni por asomos se puede comparar con el recuerdo de Moreno y Pardo. Estos mismos en Madrid, merecieron la confirmación de Zaragoza con mis *latas* ó conferencias en la Asociación de la Prensa (1897) y en el Teatro Cómico (1900).

Desde 1897 á 1912 la jota se ha propagado como ningún otro canto español. Esta jota de *exportación* dá náuseas muchas veces porque nos la ofrecen vestidos de *mamarrachos* y cantando romanzas en lugar de verdaderas jotas.

Gentes hay que quisieron que cargase yo con el milagro. Para probar á todos que no era culpable de tanta y tanta astracanada como se vé, organicé en Zaragoza un festival que se celebró en 20 de Diciembre de 1908 y, á propósito, después de terminadas las grandes fiestas de aquel *perdurable Centenario*. Ese día Zaragoza me absolvió de todo pecado, porque gracias á la cooperación del malogrado bandurrista Sola, Inocencia Sebastián y los bailadores de Alcañiz, se tocó, cantó y bailó como nunca y se aplaudió con entusiasmo, sin que *nuestra labor ni indumentaria* provocasen la risa de los espectadores. ¡Hay tantos públicos que creen que la misión de los baturros es hacer reír y dar motivo para que se burlen de nuestras cosas!

Faltaba á mi tranquilidad que Madrid me diese la confirmación de Zaragoza. Una representación del Centro Aragonés me invitó á que tomase parte en el festival que se celebró en el Gran Teatro la tarde del día 12 de Octubre de 1912. Acepté después que *podimos conseguir por un favor especial* que cantase en la fiesta mi discípula la Srta. Julia Garcés.

Con tan valioso elemento hice ver á propios y extraños, técnicos y profanos, que mis enseñanzas á la Garcés estaban vaciadas en el mismo molde que me sirvió para cantar á Pí y Margall, Polavieja, Asociación de la Prensa, Pardo á las Cámaras de Comercio (Zaragoza 1898), Cómico y la Sebastián en 1908. Aunque Zaragoza ya me había hecho justicia, anhelaba yo que Madrid refrendase esta conducta, porque Madrid, por encima de todo y de todos, fué el pueblo que le dijo á Aragón y á España entera en 1894 á dónde podía ir la Jota. No estará de más que dedique un recuerdo á aquello que con apariencias de banquete en el Hotel Inglés la noche del 26 de Marzo, sus 400 comensales apadrinaron de buen grado el nombre, que de común acuerdo entre el inolvidable Eusebio Blasco, Cavia y yo, se inició y denominó *Fiesta á la Jota*, cuyo título, desde 1894 á 1913, ha figurado, y muchas veces en lugar preferente, en los carteles anunciadores de todos los teatros, cines y salones de España y América. ¿Qué

con alguna frecuencia se han visto mamarrachos y se han oído astracanadas? ¡Á mí qué! ¡Hasta Zaragoza, y no en pocas ocasiones, ha visto con desagrado estas cosas, lamenta lo que sucede y el que *paga* dirige sus ojos á mí buscando el remedio!

El más culpable es aquel Ayuntamiento que no quiere poner los medios para seguir los derroteros que *yo hice buenos con el beneplácito de todos* en los Certámenes de 1900, 1901 y 1907. Lejos de esto, aquellos Concejales, los más obligados á favorecer las tradiciones de nuestro canto, no saben más que darse maña para dar facilidades á los empresarios del Teatro de la Ciudad y hasta consiéntese que revistan carácter oficial certámenes que no obedecen á más ley que al capricho de empresas particulares que se lucran más de lo que debiera ser.

Estas consideraciones quisiera que el Ayuntamiento de Zaragoza las recogiese. Que interviniese en el asunto rodeándose aunque fuese del diablo para hacer el milagro que conviene. Si trata de hacerlo no tema á las consecuencias del arriendo de la finca. Mayores rendimientos le daría gustoso Zaragoza á cambio de que defendiese la parte moral, terreno éste vedado para las empresas.

Punto menos que imposible sería dar término á estas observaciones si me propusiera exponer cuanto puedo decir en defensa de mi entusiasta gestión en pró del canto aragonés ó nacional, como muchos lo aceptan, pero ya es hora de concluir. Eso sí, no debo hacerlo sin consignar dos extremos que rebasan los límites de la justificación de mis actos.

Desde 1908 Zaragoza no había oído sonar las cuerdas de mi guitarra. María Guerrero quiso que la acompañase unas jotas de los Quintero en el festival que se celebró la tarde del 16 de Octubre último. Fué una sorpresa para todos incluso para los mismos organizadores de tan hermoso homenaje á nuestro canto. El aplauso de saludo que me tributó Zaragoza cuando la Guerrero me presentó en escena, vale más que los desvíos, olvidos, ingratitudes y hasta canalladas que se me han hecho durante mi honrada y honrosa hoja de servicios en favor de Aragón y nuestras cosas, por los más obligados en amparar y proteger mis iniciativas sin precedente en ninguna otra región de España.

El otro extremo me lo dá hecho el "*Heraldo de Aragón*" dando cuenta del fallecimiento del General Polavieja, dice así:

«Y á su regreso á la Península, se alzó la nación en masa para aclamarle como á un redentor.

La apoteosis fué digna de un dios; rindiéronse á sus pies millones de ciudadanos que le pedían un acto de rebeldía salvadora. Entonces Polavieja pasó por Zaragoza, y Aragón entero, por conducto del HERALDO, le hizo un homenaje grandioso entregándole un soberbio álbum de adhesión donde constaban las firmas y los sellos de todos los ayuntamientos, juzgados y parroquias de la región.

Fué memorable la noche histórica que Polavieja pasó en Zaragoza. Se desbordó el pueblo; el entusiasmo llegó á extremos de delirio; nunca sonó la jota con acentos tan viriles y patrióticos.

No te fies de ninguno
y acuérdate de D. Juan.»

Obra mía fueron estos acentos y... hasta la letra de los cantares.

En Noviembre de 1898 mi discípulo Juan Pardo en el festival que organicé en honor de las Cámaras de Comercio, reprodujo estos mismos acentos y la Jota hizo el milagro de que á los labios asomase por primera vez el grito de ¡Viva España! después de nuestros desastres nacionales.

Santiago Lapuente.

Madrid, Febrero de 1914.

GRAN COLECCIÓN

DE

MP
2786
(15)

JOTAS Ó CANTOS



ARAGONESES

SELECCIONADOS DEL REPERTORIO

DE

SANTIAGO LAPUENTE

TRANSCRIPCIÓN PARA PIANO

POR

J. M.^A ALVIRA



PR. 3 Pts. 50 Cs. FIJO

FAUSTINO FUENTES
SUCESOR DE FUENTES Y ASENJO
MÚSICA, PIANOS Y LIBRERÍA
20, ARENAL, 20.-MADRID

Tous droits d'exécution publique, de reproduction, de traduction et d'arrangements réservés
pour tous pays, compris la Suede, la Norwege et le Danemark.

Ayuntamiento de Madrid

ADVERTENCIAS

1.^a Al hacer la transcripción se ha procurado presentar las melodías tal y como son ejecutadas por los señores Lapuente y Sola, y sin pretensión alguna de imitación á rondallas ni otros efectos, más propios de una pieza puramente pianística, y que forzosamente desvirtuarían la pureza de los cantos.

2.^a Aunque la jota se ejecuta generalmente en tono de *la ó re mayor*, se ha preferido el tono de *do* para que la tesitura de las canciones no exceda del *mediam* de la voz.

3.^a A pesar de que la costumbre es repetir toda variación ejecutada por la bandurria, en muchas no se indica la repetición por no hacer larga la audición. De todos modos, el ejecutante puede repetir ó no las variaciones, y si la partitura le pareciese extensa, suspenderla en el cantar que quiera, tocando los compases que siguen al cantar que lleva el núm. 10.

Otro tanto puede hacerse con los cantares, según gusto ó capricho, sustituyendo en la ejecución cualquiera ó todos de los que van incluidos en la partitura (números 1 al 10) por los que se consignan en el *Apéndice de estilos* (números 11 al 22).

4.^a Si se toca la jota para bailarla, conviene, y así es costumbre, que la canción vaya tan *movida* ó poco menos que las variaciones, y en este caso, el ejecutante debe preferir los cantares números 1, 2, 3, 6, 7, 8, 13, 17 y 18.

5.^a Al objeto de no repetir en las coplas tantas veces el primer verso, y aceptando la costumbre de muchos cantadores aragoneses, empezamos aquéllas con el segundo verso, excepto con la señalada con el núm. 11 (1.^a del *Apéndice*), por tener ya su especial manera de llevar los versos combinados con el ¡Ay!

ANTECEDENTES DE LOS ESTILOS Ó CANTOS

Muchos reconocen que Lapuente, á pesar de su escasa voz, señala y matiza como nadie ese incomparable canto popular llamado jota ó estilo aragonés. No conoce el valor que tiene en el pentágrama la nota más sencilla; pero desde sus primeros años reveló tales gusto y oído para la música, y en especial para las cosas de su tierra, que sus paisanos le han colocado siempre en el primer lugar de los buenos aficionados.

Un distinguido escritor aragonés llamó en ocasión oportuna al pueblo de Fuentes de Ebro la *Meca de la Jota*. En dicho pueblo nació Lapuente, y allí recogió por decirlo así las gracias y habilidades de viejos y jóvenes que se disputaban la satisfacción de enseñar á nuestro jotista las *primeras posturas* en la guitarra y guitarrillos y los cantares ó estilos que entonces se conocían.

Algunos de los que enseñaron á Lapuente habían nacido en el siglo pasado; él ha conservado con toda pureza aquellos estilos de los viejos de su pueblo, y apenas contaría doce años cuando ni sus mismos maestros (*de calzón corto y alpargatas*) se atrevían ya á competir con él rasgueando un guitarrillo ó cantando.

Hacemos estas aclaraciones para probar la verdad de los datos que á continuación se expresan, y por si alguien que no conozca á Lapuente más que como persona de *principios y bien educada* (como hijo que es de familias más antiguas y conocidas del Bajo Aragón) pudiera poner en duda ~~el valor de sus enseñanzas~~ ~~que él mismo á los cantares~~ que así lo exigen.

Otro tanto puede decirse con respecto á Sola acerca de las variaciones que interpreta en la bandurria. Cuando le oyó el maestro Bretón le llamó el *Sarasate de la Jota*, y con ese gusto *natural* que tiene, donde quiera que ha oído algo que le ha *chocado*, ha procurado retenerlo y las más de las veces, el motivo recogido ha ganado con la interpretación dada después por tan modesto y sin par aficionado.

Aun cuando los cantares números 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9 y 11 se hallan transcritos en ediciones de jota publicadas por los maestros D. Agustín Pérez Soriano, D. Justo Blasco y D. Ruperto Ruiz de Velasco, todos ellos han confesado que la transcripción la hicieron bajo la cooperación de Lapuente, á quien agradecían el haberse constituido en inspirador suyo.

Cantar núm. 1. Puede llamarse sin temor de ninguna especie *aragonés puro*, porque raro, rarísimo será el pueblo de Aragón en el que no se conozca y cante por los viejos. También se le llama *fematero* y en opinión de muchos, es el *más verdad* de los conocidos.

Núm. 2. De éste debe decirse lo mismo que del anterior, y no falta quien diga que es todavía más antiguo y que le aventaja en pureza.

Núm. 3. Hermano del núm. 1, pero con giros y adornos que cantadores *presumidos* añaden cuando sus facultades y gracia se lo permite.

Núm. 4. Este estilo es el que se le distingue por *Zaragozano puro*, y es uno de los que de tan brillante manera dejaba oír en sus buenos tiempos el inolvidable Rojo del Rabal. Fuera de Aragón es el que creen *más aragonés*. En Aragón hay quien asegura que el estilo no tiene más de treinta años. Lapuente dice que hace ese tiempo no se conocía en su país, y apoya su autorizado testimonio con el del cantador Nicolás Algora (conocido en Madrid por el *Maño*), el cual asegura que dicho estilo solamente se conoce desde el año 1867 al 69. Hay que reconocer que aunque el estilo sea de primera fuerza y de efecto seguro, es moderno. El cantador de Tauste, apodado *Marina*, tampoco lo conocía allá por los años de la Revolución, que es cuando estaba en la plenitud de sus hermosas facultades.

Núm. 5. De este canto puede decirse, con referencia al núm. 4 lo mismo que decimos del 3, con relación al 1.

Núm. 6. Oído en Zaragoza al cantador del pueblo de Utebo en una serenata celebrada en honor del entonces gobernador civil Sr. Ayala, con motivo de su conducta durante la epidemia cólica de 1885.

Núm. 7. Estilo predilecto de la señorita N. S. conocida por la *Hija del Albanil*. El que hoy sea conocido y apreciado en su mucho valor, se debe á María Guerrero, que sin ser aragonesa, aprendió de Lapuente varios estilos, que dice de manera primorosa y con tanta ó más gracia que el mejor de nuestros batarras.

Núm. 8. Cantando este estilo obtuvo el segundo premio en el gran certamen verificado en Zaragoza el año 1885, el cantador del pueblo de Cariñena.

Núm. 9. Oído en Fuentes de Ebro á los hermanos Baldomero y Francisco Delmás, que, lo mismo solos que á dúo, difícilmente habrá cantado nadie con más gracia y estilo. Es el favorito de Lapuente, y María Guerrero para distinguirlo de los demás, puesto que lo considera mejor que

todos, lo llama la *Jota honda*. No es solamente esta eminente actriz la que así opina. Celebrados maestros corroboran el parecer, y alguien ha creído ver en la copla que dice el arriero en el primer acto de *La Dolores* muchos puntos de semejanza.

Núm. 10. Tiene su origen en un aire de jota de las Provincias Vascongadas, y su adaptación y arreglo se debe al cantador Florentino Menéndez y Lapuente.

Núm. 11. En Aragón se le llama estilo *Peral*. El hecho es que Lapuente lo oyó en Fuentes, y cuando el maestro Pérez Soriano publicó su jota dedicada al célebre marino, se lo dictó Lapuente para su transcripción, y desde entonces ha tomado carta de naturaleza y se le distingue en Zaragoza como decimos al principio.

Núm. 12. El conocimiento y popularidad alcanzados por este cantar, se deben al profesor Pérez Soriano. Se halla reproducido tal y como lo dice Lapuente, y es, sin disputa, uno de los cantos de jota que más efecto producen al oírlo por su especial factura y elegancia. Si no estamos equivocados, el Sr. Pérez Soriano hace unos veinticinco años que lo conoce, y Lapuente hará doce que lo oyó á dicho profesor. Es tal el entusiasmo que este profesor siente por dicho canto y tan antiguo lo juzga, que no tiene inconveniente en sostener que es el primitivo canto de *Jota* y que de ahí parten la mayor parte de nuestros estilos aragoneses. El gran maestro de periodistas D. Mariano de Cavia puede, si quiere, dar detalles de cierta polémica que se sostuvo discutiendo la historia y origen del estilo. Lo que no cabe duda es que el maestro Chapí se inspiró en él (después de oírsele á Pérez Soriano) para hacer la copla de la jota de *"La Bruja"*.

Núm. 13. Existe en el Manicomio de Zaragoza un loco de más de sesenta años, llamado Franco Olivan, y del que raro será el aragonés de quien no haya oído hablar. Siempre constituyó su principal manía el cantar coplas graciosas y picantes (muchas de ellas debidas á su misma inspiración), y el estilo reproducido es por lo común el de que se vale para dar á conocer sus genialidades y chirigoterías.

Núm. 14. Cuando en los tajos de las faenas agrícolas se reúnen varios trabajadores, es muy frecuente que alguien entone alguna copla, y que el resto de la gente que con él trabaja conteste á cada verso con una nota tenida como si fuese un eco. A estas jotas se les dá el nombre de *Oliveras*; y la que lleva este número pasa por ser la más castiza entre las de su gé-

M^o Pux García
DONACIÓN.

GRAN COLECCIÓN
DE
JOTAS ó CANTOS
ARAGONESES

SELECCIONADAS DEL GRAN REPERTORIO

DE
SANTIAGO LAPUENTE

TRANSCRIPTAS PARA PIANO

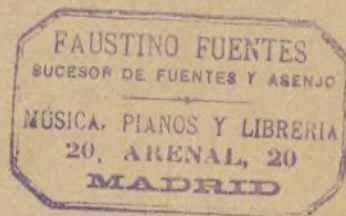
POR
J. M.^a Alvira



R: 83824

FAUSTINO FUENTES
SUCESOR DE FUENTES Y ASENJO

MÚSICA, PIANOS Y LIBRERIA
20, ARENAL, 20.--MADRID



Tous droits d'exécution publique de reproduction de traduction et d'arrangements reserves
pour tous pays, compris la Suede, la Norwege et le Danemark.



297915



1881

1881



Jose Carrillo

TRANSCRIPCION PARA PIANO
DE LA

JOTA ARAGONESA.

Que interpretan con guitarra y bandurria
D. SANTIAGO LAPUENTE y D. ANGEL SOLA.



JOSE M^a ALVIRA.

PIANO. *mf* Allegro. (♩ = 152)

FAUSTINO FUENTES

ARENAL 20, MADRID



3

N.º 1. = ARAGONESA PURA.

No se de - bi - a mo - rir

La ma - dre que te pa - rió

No se de - bi - a mo - rir

Si no

pa - rir y cre - bar

cre - ba - tu - ras co - mo



ti Cre - ba - tu - ras co - mo ti

The first system of music features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The vocal line begins with a fermata over the word 'ti', followed by the lyrics 'Cre - ba - tu - ras co - mo ti'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in the left hand.

La ma - dre que te pa - rió

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a fermata over 'La ma - dre que te pa - rió'. The piano accompaniment includes a tempo marking '(♩ = 152)' and a dynamic marking 'p'. A red handwritten number '2' is visible above the final measure of the system.

The third system shows the piano accompaniment with a dynamic marking 'cresc.' at the beginning and 'mf' in the middle. The right hand features a melodic line with eighth notes, while the left hand provides harmonic support with chords.

The fourth system continues the piano accompaniment, featuring a dynamic marking 'cresc.' at the end of the system. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with chords.

The fifth system continues the piano accompaniment with a melodic line in the right hand and chords in the left hand. The tempo and dynamics remain consistent with the previous systems.

The sixth system concludes the piano accompaniment with a dynamic marking 'pp' at the beginning. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with chords.



First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a series of chords and melodic lines. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the second measure of the upper staff.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar chordal and melodic textures in the grand staff.

Third system of musical notation, featuring a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the second measure of the upper staff.

Fourth system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fifth system of musical notation, continuing the composition with complex harmonic structures.

Sixth system of musical notation, concluding the page with melodic flourishes and chordal resolutions.



Nº 2.=ARAGONESA PURA.

La sal te se va ca - yen - - do De tan

(♩ = 116)

re - sa - la - da que e - res La sal te se va ca -

- yen - - do y yo co - mo voy de - tras

To - da la voy re - co - gien - - do

To - da la voy re - co - gien - do De tan

re - sa - la - da que e - res

(♩ = 152) *p*



First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features chords and melodic lines in both staves. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the final measure of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar chordal and melodic textures in the grand staff.

Third system of musical notation, featuring a prominent triplet figure in the upper staff. The instruction *ben marcado el canto.* is written below the first measure of the triplet. The lower staff continues with chordal accompaniment.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the triplet pattern in the upper staff. A dynamic marking of *p* (piano) is visible in the lower staff towards the end of the system.

Fifth system of musical notation, featuring a more active melodic line in the upper staff with eighth-note patterns, while the lower staff remains primarily chordal.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a *pp* (pianissimo) dynamic marking in the lower staff. The upper staff continues with its melodic development.



cres - cen - do mol - to

Nº 3. = ARAGONESA LIBRE.

Se me - tie - ra á jor - na - le - ro

(f = 116)

Siel re te gra - nu - ja el sol Se me -



- tie - ra á jor - na - le - ro - No sal - dri - a tan tem -

Musical notation for the first system, including treble and bass clefs, notes, rests, and a 4-measure slur.

- pra - no - Yan - da - ri - a mas li - ge - ro -

Musical notation for the second system, including treble and bass clefs, notes, rests, and a 4-measure slur.

Yan - da - ri - a mas li - ge - ro

Musical notation for the third system, including treble and bass clefs, notes, rests, and slurs with 4 and 3 measures.

Siel re - te - gra - nu - ja el sol

Después de la Copla 10

Musical notation for the fourth system, including treble and bass clefs, notes, rests, and slurs with 4 and 3 measures. Includes the marking *(♩ = 152) mf*.

Musical notation for the fifth system, including treble and bass clefs, notes, rests, and slurs.

Musical notation for the sixth system, including treble and bass clefs, notes, rests, and slurs.



Nº 4. = ZARAGOZANA' PURA.

Me lo im -

- pi - de la ar - bo - le - - ra - - -

Qui - sie - ra pa - sar el



E - bro Me lo im - pi - de la ar - bo - le - ra

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a half note 'E' followed by a quarter note 'bro'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. There are some markings above the vocal line, including a '4' and a '2'.

Si no me a - lar - ga la ma - no u - na

The second system continues the vocal line with 'Si no me a - lar - ga la ma - no u - na'. The piano accompaniment continues with similar harmonic support. A '4' is marked above the vocal line.

ni - ña ra - ba - le - ra u - na ni - ña ra - ba -

The third system continues with 'ni - ña ra - ba - le - ra u - na ni - ña ra - ba -'. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the vocal line. A '4' is marked above the vocal line.

- le - ra Qui - sie - ra pa - sar el E - bro

The fourth system continues with '- le - ra Qui - sie - ra pa - sar el E - bro'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. A '4' is marked above the vocal line.

(♩ = 152) *mf*

The fifth system shows the piano accompaniment with a tempo marking '(♩ = 152) *mf*' in the upper left corner. The music continues with chords and moving lines in both hands.

mf

The sixth system continues the piano accompaniment with a dynamic marking '*mf*' in the lower right corner. The music concludes with a final chord and a fermata over the last note.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a melodic line in the treble with slurs and a harmonic accompaniment in the bass.

Second system of musical notation. The treble staff includes a triplet of eighth notes marked with a '3' and a dynamic marking of *mf*. The bass staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *mf*. The bass staff provides a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The bass staff continues with the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with slurs. The bass staff continues the accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff continues the accompaniment.



12 N^o 5.=ZARAGOZANA LIBRE.

Y ti - ro de los ra - ma - les Cuan - do

(♩ = 116)

me voy á la brar Y ti ro de los ra

- ma - les Me a - cuer - do de a - que - lla chi - ca

Que ha - bi - ta en los a - rra - ba - les Que ha - bi - ta en los a - rra -

- ba - les Cuan - do me voy á la - brar

(♩ = 152) *mf*



mf 3 3

p 3 *cres - cen - do.*

p 3 *cres - cen - do.* *mf*

f *mf*

Nº 6. DE UTEBO.

Cuan-do mas a - pue-ta el frio

f (♩ = 116) 4

En u - na no - che de E - ne - ro Cuan - do

mas a - prie ta el fri - o Cuan - do el fri - o mas pe -

- ne - tra mas ar - de el co - ra - zon mi - - o

mas ar - de el co - ra - zon mi - o En u -

- na no - che de E - ne - ro

(♩ = 152)

First system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics: *p*, *cresc.*, *f*, *p*.

Second system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics: *crescen*, *do*, *f*, *f*.

Third system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics: *ff*, *f*.

Fourth system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics: *ff*, *p*, *crescendo.*

Fifth system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics: *ff*.

Nº 7. = DE LA DEL ALBAÑIL.

Yo te lla - mo yo te lla - mo

Sixth system of musical notation. Treble and bass clefs. Includes a tempo marking: *(♩ = 116)*. A fermata is placed over the final notes.



Ba - tu - rri - ca ba - tu - rri - ca

Yo te

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes and a group of four sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

lla - mo yo te lla - mo

Que no tar - des que no

The second system continues the musical piece. It features similar rhythmic patterns and melodic lines as the first system, with a triplet of eighth notes and a group of four sixteenth notes in the upper staff.

tar - des Que mea - ca - bo que mea - ca - bo

The third system includes a repeat sign in the upper staff. The music continues with the same accompaniment in the lower staff. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the lower staff.

Que mea - ca - bo que mea - ca - bo

Ba - tu - rri - ca

The fourth system continues the piece, featuring a group of four sixteenth notes in the upper staff. The accompaniment in the lower staff remains consistent with the previous systems.

ba - tu - rri - ca (♩=152)

The fifth system includes a triplet of eighth notes in the upper staff. A dynamic marking of *mf* is present in the lower staff. The music continues with the same accompaniment.

The sixth system concludes the piece, featuring a triplet of eighth notes in the upper staff. The accompaniment in the lower staff ends with a final chord.



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part begins with a dynamic marking of *mf* and includes a triplet of eighth notes. The bass clef part provides a steady accompaniment of chords.

Second system of musical notation. The treble clef part continues with rhythmic patterns, and the bass clef part maintains the accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the final measure of the treble part.

Third system of musical notation. The treble clef part features a dynamic marking of *sf* (sforzando) in the second measure. The bass clef part continues with its accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef part has a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the second measure. The bass clef part continues with its accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef part includes a triplet of eighth notes in the final measure. The bass clef part continues with its accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble clef part features a triplet of eighth notes in the second measure. The bass clef part continues with its accompaniment.



Introduction for 'Nº 8. DE CARIÑENA.' in 3/4 time. The piece begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of chords and eighth notes in the left hand.

Nº 8. DE CARIÑENA.

A - lli t'a com - pa - ña - rá A don -

First vocal line of the piece. It starts with a treble clef and a tempo marking of 116. The melody is simple, with a four-measure phrase in the first line. The piano accompaniment consists of chords in the left hand.

- de quie - ra que va - yas A - lli t'a com pa ña

Second vocal line. It continues the melody from the first line, featuring a four-measure phrase. The piano accompaniment remains consistent with chords in the left hand.

- rá El ca - ri - ño de este hom - bre

Third vocal line. The melody continues with a four-measure phrase. The piano accompaniment consists of chords in the left hand.

Que ja - más t'ol - vi - da - rá Que ja - mas t'ol - vi - da -

Fourth vocal line. The melody continues with a four-measure phrase. The piano accompaniment consists of chords in the left hand.

- rá A don - de quie - ra que va - yas

Fifth vocal line. The melody concludes with a four-measure phrase. The piano accompaniment consists of chords in the left hand.



(♩ = 152)

ff

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains chords and triplets of eighth notes. The bass staff contains chords. The dynamic marking 'ff' is placed at the beginning of the system.

mf

The second system of music consists of two staves. The treble staff contains chords and triplets of eighth notes. The bass staff contains chords. The dynamic marking 'mf' is placed at the beginning of the system.

The third system of music consists of two staves. The treble staff contains chords and triplets of eighth notes. The bass staff contains chords.

ff bien marcado el canto.

The fourth system of music consists of two staves. The treble staff contains chords and triplets of eighth notes. The bass staff contains chords. The dynamic marking 'ff bien marcado el canto.' is placed in the middle of the system.

The fifth system of music consists of two staves. The treble staff contains chords and triplets of eighth notes. The bass staff contains chords.

p

The sixth system of music consists of two staves. The treble staff contains chords and triplets of eighth notes. The bass staff contains chords. The dynamic marking 'p' is placed at the beginning of the system.



Piano introduction consisting of two staves (treble and bass clef) with a series of chords and melodic lines.

N.º 9. = *FIERA DE FUENTES.*

Ten - go u - na pe - na u - na pe - na Ten - go u -

First system of musical notation for the vocal line, including a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with accompaniment. A tempo marking '(♩ = 116)' is present. The vocal line includes a 4-measure slur and a 3-measure slur.

- na pe - na u - na pe - na Pe - na que me es - tá ma -

Second system of musical notation for the vocal line, including a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with accompaniment. The vocal line includes a 4-measure slur.

- tan - do Se la con - ta - ré a la tie - rra cuan -

Third system of musical notation for the vocal line, including a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with accompaniment.

- do me es - ten en - te - rran - do cuan - do me es - tén en - te -

Fourth system of musical notation for the vocal line, including a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with accompaniment. The vocal line includes a 3-measure slur and a 4-measure slur.

- rran - do Ten - go u - na pe - na u - na pe - na

Fifth system of musical notation for the vocal line, including a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with accompaniment. The vocal line includes a 3-measure slur and a 4-measure slur.



(♩ = 152)

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked as quarter note = 152. The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system features a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The third system also includes a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth system is marked mezzo-forte (*mf*). The fifth system concludes with a staccato (*stac.*) marking. The sixth system continues the piece without specific dynamic markings.



N.º 10. = Arreglo DE S. LAPUENTE.

Cò - mo la ca - ña del tri - go De - re -

(♩ = 116)

- cha te es - tas cri - an - do Co - mo la ca - ña del

tri - go Mien - tras te es - toy es - pe - ran - do

Pa - ra ca - sar - me con ti - go

Pa - ra ca - sar - me con ti - go De - re - cha tees -

4 3

- tas cri - an - do

f 3 3
(♩ = 152) *bien marcado el canto.*

ff
stacato.



The musical score is arranged in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes:

- System 1: Treble clef has sixteenth-note patterns with accents. Bass clef has quarter notes. Dynamic marking *fff* appears in the second measure.
- System 2: Treble clef has eighth-note patterns. Bass clef has quarter notes.
- System 3: Treble clef has eighth-note patterns with triplets. Bass clef has quarter notes. Dynamic marking *ff* appears in the second measure.
- System 4: Treble clef has eighth-note patterns with triplets. Bass clef has quarter notes.
- System 5: Treble clef has eighth-note patterns with triplets. Bass clef has quarter notes. Dynamic marking *fff* appears in the second measure.
- System 6: Treble clef has eighth-note patterns with triplets. Bass clef has quarter notes. Dynamic marking *fff* appears in the fourth measure.



Apéndice.

Nº 11. = *FIERA DEL AY-DE FUENTES.*

Adagio. (♩ = 116)

PIANO.

A - - - - - y - Co - mo

quie-res que en in - vier - no den ro - si - tas - mis ro -

- sa - les si fue u - na tar - de de in - vier - no

A - - - - - y si fue u - na tar - de de in -

- vier - no cuan - do se mu - rió mi ma - dre



Nº 12. = DE ABEN JOT.

PIANO.

Si mi ma . dre fue . ra mo . ra

(♩ = 116)

Si mi ma . dre fue . ra mo . ra y yo

na . ci . do en Ar . gel re . ne . ga . ra de Ma .

. ho . ma so . lo por ve . nir . te á ver

so . lo por ve . nir . te á ver

her . mo . say blan . ca pa . lo . ma

ten.



N.º 13. = DE FRANCO OLIVÁN.

La jo - ti - ca e la trom - pe - ta riau Si quie -

PIANO. (♩ = 116)

The first system of music features a piano accompaniment in 3/8 time with a tempo marking of quarter note = 116. The vocal line begins with the lyrics 'La jo - ti - ca e la trom - pe - ta riau Si quie -'. The piano part consists of a steady bass line with chords, while the vocal line has a melodic line with some triplet markings.

- res que yo te can - te cli cli La jo - ti ca e la trom - pe - ta

The second system continues the piece with the lyrics '- res que yo te can - te cli cli La jo - ti ca e la trom - pe - ta'. The piano accompaniment remains consistent, and the vocal line includes a triplet of eighth notes.

riau to do el mun - do tra - ba - jan - do riau Fran.co O.

The third system has the lyrics 'riau to do el mun - do tra - ba - jan - do riau Fran.co O.'. The piano accompaniment continues with a steady bass line, and the vocal line features a triplet of eighth notes.

- li - van á la fres - ca Fran.co O - li - van á la fres - ca cli

The fourth system contains the lyrics '- li - van á la fres - ca Fran.co O - li - van á la fres - ca cli'. The piano accompaniment continues, and the vocal line includes a triplet of eighth notes.

cli ti pi ti pi tin ti pi tin ti pi ti pi tin ti pi tin

The fifth system concludes the piece with the lyrics 'cli ti pi ti pi tin ti pi tin ti pi ti pi tin ti pi tin'. The piano accompaniment continues with a steady bass line, and the vocal line features a triplet of eighth notes.

Nº 14.=OLIVERAS.

De ba - ye - ta co - lo - ra - da

PIANO. (♩ = 116)

Con e - sa sa - ya que lle - vas De ba -

- ye - ta co - lo - ra - da Vas di - cien - do por la

ca - lle Que nin - gun ga - lan - te a - gra - da

Que nin - gun ga - lan - te a - gra - da

Con e - sa sa - ya que lle - vas

Yo te - ni - a yo te - ni - a pum pum _____ Yo

PIANO. $\text{♩} = 116.$

te - ni - a yo te - ni - a si si ay ay ay _____ u - na ca -

- de - ni - ta deo - ro pum pum _____ Yun di - a se me per -

- dio si si ay ay ay _____ Y de sen - ti - mien - to llo - ro pum

pum _____ Y de sen - ti - mien - to llo - ro si si ay ay

ay _____ Yo te - ni - a yo te - ni - a pum pum _____

Nº 18. = DE ALAGON.

La tris - te - za rei - na en mi

PIANO. (♩ 116)

Tris - tees - toy de ve - te tris - te La tris -


- te - za rei - na en mi De - ja tu pa - dre y tu

ma - dre Sa - la - da ven - te po a - qui

Sa - la - da ven - te po a - qui

Tris - tees - toy de ve - te tris - te

BATEBANCOS.

Nº 17. 
 Di - me quien te se mu - rió Ni - ña

 del pa - ñue - lo ne - gro Di - me quien te se mu - rió

 Si te se ha muerto tu a - man - te No llo - res que a - quí es - toy yo


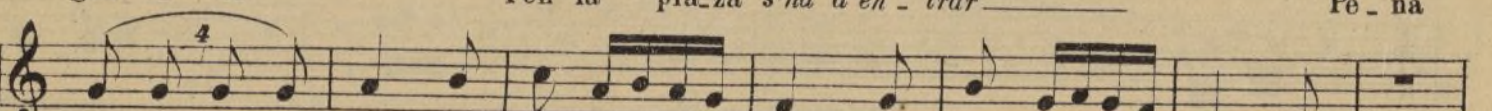
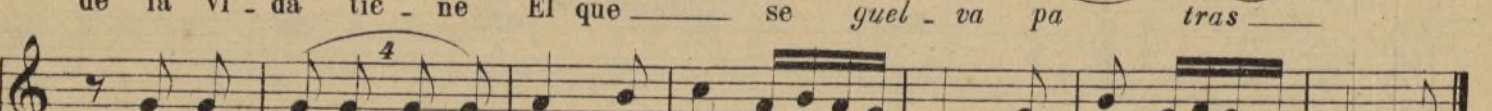
 No llo - res que a quí es - toy yo Ni - ña del pa - ñue - lo ne - gro

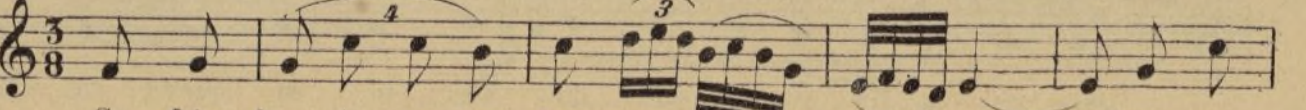
Nº 18. 
 Y el cie - lo vis - te de a - zul Blan - co vis - ten las pa -

 lo - mas Y el cie - lo vis - te de a - zul A - zul

 y blan - co son siempre Co - lo - res que lle - vas tu

 Co - lo - res que lle - vas tu Blan - co vis - ten las pa - lo - mas

Nº 19. 
 Y en la pla - za s'ha d'en - trar En la pla - za s'o - ye

 gen - te Y en la pla - za s'ha d'en - trar Pe - na

 de la vi - da tie - ne El que se que - va pa - tras

 El que se que - va pa - tras En la pla - za s'o - ye gen - te

Nº 20. 
 Su - frien - does - ta pe - na a - mar - ga No os es -

- tra - ñe que yo can - te _____ Su - frien - does ta pe - na a mar - ga _____
 Pues aun que can - tan mis la - biós _____ Llo - ra en
 si - len - cio mi al - ma _____ Llo - ra en si - len - cio mi
 al - ma _____ No os es - tra - ñe que yo can - te _____

Nº 21. Que no tie - ne re - sis - ten - cia _____ Ya es - tá
 la ron - da en la ca - lle _____ Que no tie - ne re - sis - ten - cia _____
 Lo mis - mo es ti - rá - le ba - las _____ Que pa -
 - pe - les á la Au - den - cia _____ Que pa - pe - les á la Au - den -
 - cia _____ Ya es - tá la ron - da en la ca - lle _____

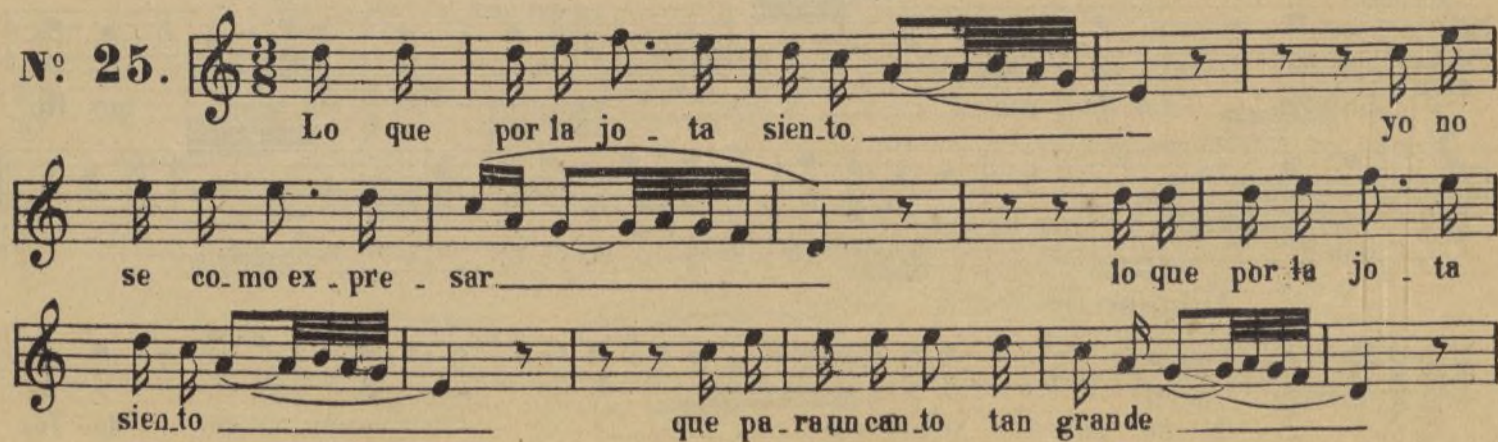
Nº 22. Ca - lle de te - mor y mie - do _____ Yes - ta si que es ca - lle
 ca - lle _____ Ca - lle de te - mor y mie - do _____ Quiero en -
 - trar y no me de - jan Quie - ro sa - lir y no pue - do
 Quie - ro sa - lir y no pue - do Yes - ta si que es ca - lle ca - lle

Calcog. de F. Echevarría.

"Nuevo apendice de Estilos"

Nº 23.  *3/8*
Ni tam - po - co qui - se yo tu no
qui - sis - te ce - der ni tam - po - co qui - se yo
y aho - ra que no hay re - me dio ce - de - ri -
- a - mos los dos ce - de - ri - a - mos los
dos tu no qui - sis - te ce - der

Nº 24. *Animato.*  *3/8*
No te - rompas la ca - be - za y en to - can - te al ma - tri -
- mo - nio no te - rompas la ca - be - za el que
se em - pe - ña se ca - sa y el que se ca - sa se em - pe - ña
y el que se ca - sa se em - pe - ña en to - can - te al ma - tri - mo - nio

Nº 25.  *3/8*
Lo que por la jo - ta sien - to yo no
se co - mo ex - pre - sar lo que por la jo - ta
sien - to que pa - ra un can - to tan grande

es pe-queño el pen-sa-mien-to ————— es pe-queño el pen-sa-
 mien-to ————— yo no se co-mo ex-pre-sar —————

Animato.

Nº 26.
 Re-me-dio pa-las fa-ti-gas ————— son la jo-ta y el buen
 vi-no ————— re-me-dio pa-las fa-ti-gas ————— que con
 la jo-ta se en-dul-zan ————— y con el vi-no se ol-
 -vi-dan ————— y con el vi-no se ol-vi-dan —————
 son la jo-ta y el buen vi-no —————

Nº 27.
 A los ni-ños ha-ce a-mar ————— nues-tra jo-ta a-ra-go-
 -ne-sa ————— a' los ni-ños ha-ce a-mar —————
 a los a-man-tes que-rer ————— y a los
 an-cia-nos llo-rar ————— y a los an-cia-nos llo-
 -rar ————— nuestra jo-ta a-ra-go-ne-sa —————

Animato.

Nº 28.
 U-na chi-ca se per-dió ————— ca-ni-ni-to de To-

re - ro u - na chi - ca se per - dio
 Vir - gen del Pi - lar her - mo - sa si me la en - con -
 tra - ra yo si me la en - con - tra - ra yo
 ca - mi - ni - to de To - rre - ro

N^o 29.

Mo - re - na mas que mo - re - na Pa - ra
 cuando son los ra - yos Mo - re - na mas que mo -
 re - na pa - ra cuando son los ra - yos
 Si no es pa - ra cuando true - na Si no es pa - ra cuan - do
 true - na pa - ra cuando son los ra - yos

N^o 30.

Co - ra - zón mi - o en la ca - lle Cuando
 nos en - con - tra - re - mos Co - ra - zón mi - o en la
 ca - lle a - lli a - jus - ta - re - mos cuen - tas
 y a quel que de - ba que pa - gue y a quel que de - ba que

pague _____ Cuando nos en- - con-tra - re-mos _____

Nº 31. So - ñé que la nie-ve ar - di - - a _____ so - ñé
 que el fue - go se he - la - - ba _____ so - ñé que la nie-ve ar -
 - di - - a _____ y por so - ñar im - po - si - bles _____ so -
 - ñé so - ñé que tú _____ me qué - ri - - as _____ so - ñé que tu me que -
 - ri - - as _____ so - ñé so - ñé que el fue - - go se he - la - - ba _____

Nº 32. Ya no la ron - dan cha - va - les _____ la ca -
 - lle ma - yor de Ja - ca _____ Ya no la ron - dan cha - va - les _____
 _____ que la ron - dan bue - nos mo - zos _____ con tra - bu - cos _____
 y pu - ña - les _____ con tra - bu - cos y pu -
 - ña - les _____ la ca - lle ma - - - yor de Ja - ca _____

Nº 33. Pi - san - do la nie - ve fri - a _____
 to - da la no - che he an - da - do _____

Pi - san - do la nie - ve fri - a
 so - lo por ve - nir te a - ver
 an - so - ta - na de mi vi - da
 an - so - ta - na de mi vi - da
 to - da la no - che he an - da - do

Nº 34.

To - dos pe - na pa - ra mi La pe - na y la que no es
 pe - na to - do es pe - na pa - ra mi
 A - yer pe - na - ba por ver te Y hoy pe - no por que te
 vi Y hoy pe - no por que te vi
 La pe - na y la que no es pe - na

Nº 35 *Animato.*

Si no le po - nen pun - ta - les u - na
 ca - si - ta en el cam - po Si no le po - nen pun -
 - ta - les se pue - de ve - nir a - ba - jo y o - lé

o - le o - le ma - ña con los ma - los tem - po - ra - les

con los ma - los tem - po - ra - les y o - le o - le

ma - ña u - na ca - si - ta en el cam - po

Nº 56.

Tu pen - sa - mien - to me vi - no Al cru -

- zar por el A - rro - yo Tu pen - sa - mien - to me

vi - no Que mi a - tre - via sin a - gua

ha - cer an - dar tu mo - li - no ha - cer

an - dar tu mo - li - no Al cru - zar por el A - rro - yo

Nº 57.

Al puer - to de Gua - da - rra - ma ten - go

que su - bir su - bir Al puer - to de Gua - da

- rra - ma pa - ra re - co - ger la sal que mi

mo - re - no de - rra - ma que mi mo - re - no de -

- rra - ma ten - go que su - bir su - bir

OBSERVACIONES DEL SR. LAPUENTE

Como ya se indica, los antecedentes de los 22 primeros cantos son los que se consignaron en 1895. Conviene que los aficionados tengan presente esta circunstancia para que, sumando fechas, no sufran error de apreciación y se formen idea de *dónde, cómo y por qué* han podido llevarse á muchas producciones teatrales algunos cantos ó estilos de jotas aragonesas.

Hasta 1887, poco más ó menos, que empecé á darme á conocer á maestros como Pérez Soriano y Ruiz de Velasco en Zaragoza, no pudieron llevarse al pentágono nuestros estilos con la amplitud que yo he tenido la fortuna de propagar, porque los cantadores que por entonces se *estilaban* lo hacían con esa inseguridad que no permite al maestro recoger con fidelidad el tema de los cantos.

Á mí no me sucedía eso; sabía dictar con fijeza, y por si esto no era bastante, he tenido la habilidad de ser el primero que, sin dárseles de maestro, ha sabido sacar, debido á sus enseñanzas, en estos 25 años últimos, las únicas cinco notabilidades cantando Jotas Aragonesas: Ascención Delmás de Fuentes de Ebro, José Moreno, Juan Pardo y las señoritas Inocencia Sebastián y Julia Garcés.

Zaragoza dirá si en mis dos únicas serenatas á Pí y Margall (1887) y Polavieja (1897), la Delmás y Moreno *electrizaron* ó no á los que escuchaban. Puedo decir, sin temor al mentís, que Zaragoza y mis paisanos me consideran su Profeta, á pesar del dicho.

En los grandes certámenes celebrados en Zaragoza desde 1896 á 1913, no ha salido nadie, que ni por asomos se puede comparar con el recuerdo de Moreno y Pardo. Estos mismos en Madrid, merecieron la confirmación de Zaragoza con mis *latas* ó conferencias en la Asociación de la Prensa (1897) y en el Teatro Cómico (1900).

Desde 1897 á 1912 la jota se ha propagado como ningún otro canto español. Esta jota de *exportación* dá náuseas muchas veces porque nos la ofrecen vestidos de *mamarrachos* y cantando romanzas en lugar de verdaderas jotas.

Gentes hay que quisieron que cargase yo con el milagro. Para probar á todos que no era culpable de tanta y tanta astracanada como se vé, organicé en Zaragoza un festival que se celebró en 20 de Diciembre de 1908 y, *á propósito, después de terminadas las grandes fiestas de aquel perdurable Centenario*. Ese día Zaragoza me absolvió de todo pecado, porque gracias á la cooperación del malogrado bandurrista Sola, Inocencia Sebastián y los bailadores de Alcañiz, se tocó, cantó y bailó como nunca y se aplaudió con entusiasmo, sin que *nuestra labor ni indumentaria* provocasen la risa de los espectadores. ¡Hay tantos públicos que creen que la misión de los baturros es hacer reír y dar motivo para que se burlen de nuestras cosas!

Faltaba á mi tranquilidad que Madrid me diese la confirmación de Zaragoza. Una representación del Centro Aragonés me invitó á que tomase parte en el festival que se celebró en el Gran Teatro la tarde del día 12 de Octubre de 1912. Acepté después *que pudimos conseguir por un favor especial* que cantase en la fiesta mi discípula la Srta. Julia Garcés.

Con tan valioso elemento hice ver á propios y extraños, técnicos y profanos, que mis enseñanzas á la Garcés estaban vaciadas en el mismo molde que me sirvió para cantar á Pí y Margall, Polavieja, Asociación de la Prensa, Pardo á las Cámaras de Comercio (Zaragoza 1898), Cómico y la Sebastián en 1908. Aunque Zaragoza ya me había hecho justicia, anhelaba yo que Madrid refrendase esta conducta, porque Madrid, por encima de todo y de todos, fué el pueblo que le dijo á Aragón y á España entera en 1894 á dónde podía ir la Jota. No estará de más que dedique un recuerdo á aquello que con apariencias de banquete en el Hotel Inglés la noche del 26 de Marzo, sus 400 comensales apadrinaron de buen grado el nombre, que de común acuerdo entre el inolvidable Eusebio Blasco, Cavia y yo, se inició y denominó *Fiesta á la Jota*, cuyo título, desde 1894 á 1913, ha figurado, y muchas veces en lugar preferente, en los carteles anunciadores de todos los teatros, cines y salones de España y América. ¿Qué

con alguna frecuencia se han visto mamarrachos y se han oído astracanadas? ¡Á mí qué! ¡Hasta Zaragoza, y no en pocas ocasiones, ha visto con desagrado estas cosas, lamenta lo que sucede y el que *paga* dirige sus ojos á mí buscando el remedio!

El más culpable es aquel Ayuntamiento que no quiere poner los medios para seguir los derroteros que *yo hice buenos con el beneplácito de todos* en los Certámenes de 1900, 1901 y 1907. Lejos de esto, aquellos Concejales, los más obligados á favorecer las tradiciones de nuestro canto, no saben más que darse maña para dar facilidades á los empresarios del Teatro de la Ciudad y hasta consiéntese que revistan carácter oficial certámenes que no obedecen á más ley que al capricho de empresas particulares que se lucran más de lo que debiera ser.

Estas consideraciones quisiera que el Ayuntamiento de Zaragoza las recogiese. Que interviniese en el asunto rodeándose aunque fuese del diablo para hacer el milagro que conviene. Si trata de hacerlo no tema á las consecuencias del arriendo de la finca. Mayores rendimientos le daría gustoso Zaragoza á cambio de que defendiese la parte moral, terreno éste vedado para las empresas.

Punto menos que imposible sería dar término á estas observaciones si me propusiera exponer cuanto puedo decir en defensa de mi entusiasta gestión en pró del canto aragonés ó nacional, como muchos lo aceptan, pero ya es hora de concluir. Eso sí, no debo hacerlo sin consignar dos extremos que rebasan los límites de la justificación de mis actos.

Desde 1908 Zaragoza no había oído sonar las cuerdas de mi guitarra. María Guerrero quiso que la acompañase unas jotas de los Quintero en el festival que se celebró la tarde del 16 de Octubre último. Fué una sorpresa para todos incluso para los mismos organizadores de tan hermoso homenaje á nuestro canto. El aplauso de saludo que me tributó Zaragoza cuando la Guerrero me presentó en escena, vale más que los desvíos, olvidos, ingratitudes y hasta canalladas que se me han hecho durante mi honrada y honrosa hoja de servicios en favor de Aragón y nuestras cosas, por los más obligados en amparar y proteger mis iniciativas sin precedente en ninguna otra región de España.

El otro extremo me lo dá hecho el "*Heraldo de Aragón*" dando cuenta del fallecimiento del General Polavieja, dice así:

«Y á su regreso á la Península, se alzó la nación en masa para aclamarle como á un redentor.

La apoteosis fué digna de un dios; rindiéronse á sus pies millones de ciudadanos que le pedían un acto de rebeldía salvadora. Entonces Polavieja pasó por Zaragoza, y Aragón entero, por conducto del HERALDO, le hizo un homenaje grandioso entregándole un soberbio álbum de adhesión donde constaban las firmas y los sellos de todos los ayuntamientos, juzgados y parroquias de la región.

Fué memorable la noche histórica que Polavieja pasó en Zaragoza. Se desbordó el pueblo; el entusiasmo llegó á extremos de delirio; nunca sonó la jota con acentos tan viriles y patrióticos.

No te fies de ninguno
y acuérdate de D. Juan.»

Obra mía fueron estos acentos y... hasta la letra de los cantares.

En Noviembre de 1898 mi discípulo Juan Pardo en el festival que organicé en honor de las Cámaras de Comercio, reprodujo estos mismos acentos y la Jota hizo el milagro de que á los labios asomase por primera vez el grito de *Viva España!* después de nuestros desastres nacionales.

Santiago Lapuente.

Madrid, Febrero de 1914.