



TÍTULO

**EL TRATAMIENTO DEL OBOE EN LA OBRA DE JUAN
MANUEL DE LA PUENTE**

AUTORA

María de las Nieves Álvarez Espinosa de los Monteros

Esta edición electrónica ha sido realizada en 2015

Tutor	Victoriano José Pérez Mancilla
Instituciones:	Universidad Internacional de Andalucía ; Universidad de Granada ; Universidad de Oviedo
Curso	Máster Oficial en Patrimonio Musical (2013/2014)
ISBN	978-84-7993-667-9
©	María de las Nieves Álvarez de los Monteros
©	De esta edición: Universidad Internacional de Andalucía
Fecha documento	2015



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas

Usted es libre de:

- Copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra.

Bajo las condiciones siguientes:

- **Reconocimiento.** Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciadore (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o apoyan el uso que hace de su obra).
- **No comercial.** No puede utilizar esta obra para fines comerciales.
- **Sin obras derivadas.** No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

- *Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.*
- *Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.*
- *Nada en esta licencia menoscaba o restringe los derechos morales del autor.*

Universidad Internacional de Andalucía-Universidad de Granada-
Universidad de Oviedo.



Máster en Patrimonio Musical

El tratamiento del oboe en la obra de Juan Manuel de la Puente

AUTORA: MARÍA DE LAS NIEVES ÁLVAREZ ESPINOSA DE LOS MONTEROS

TUTOR: VICTORIANO JOSÉ PÉREZ MANCILLA

CURSO ACADÉMICO 2013/2014

ÍNDICE

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS.....	Pág. 5
ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.....	Pág. 6
INTRODUCCIÓN.....	Pág. 7
1. Objetivos y metodología.....	Pág. 7
2. Estado de la cuestión.....	Pág. 8
3. Estructura del trabajo.....	Pág. 15
CAPÍTULO I. JUAN MANUEL DE LA PUENTE: CONTEXTO, VIDA Y OBRA.....	Pág. 17
I.1. Contexto histórico.....	Pág. 17
I.2. Biografía.....	Pág. 20
I.3. Obra.....	Pág. 24
CAPÍTULO II. EL TRATAMIENTO DEL OBOE EN LA MÚSICA ECLESIAÍSTICA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII.....	Pág. 29
II.1. Aspectos generales.....	Pág. 29
II.2. El oboe en la Catedral de Jaén.....	Pág. 32
CAPÍTULO III. COMPOSICIONES CON OBOE EN LA OBRA DE JUAN MANUEL DE LA PUENTE.....	Pág. 37
III.1. Cantatas.....	Pág. 39
III.1.1. Características generales de las cantatas con oboe de Juan Manuel de la Puente.....	Pág. 40
III.1.1.1. Estructura.....	Pág. 40
III.1.1.2. Características armónicas y melódicas.....	Pág. 46
III.1.1.3. Instrumentación.....	Pág. 47
III.1.1.4. Textos.....	Pág. 55
III.1.2. Aspectos específicos de la utilización del oboe en las cantatas de Juan Manuel de la Puente.....	Pág. 56
III.1.2.1. Cantatas para oboe, tiple y acompañamiento.....	Pág. 56
III.1.2.2. Cantatas para oboe, violines, voz (voces) y acompañamiento	Pág. 58
III.2. Villancicos.....	Pág. 62
III.2.1. Características de los villancicos con oboe de Juan Manuel de la Puente.....	Pág. 63
III.2.1.1. Estructura.....	Pág. 63
III.2.1.2. Características armónicas y melódicas.....	Pág. 65

III.2.1.3. Instrumentación.....	Pág. 65
III.2.1.4. Textos.....	Pág. 65
III.2.2. Aspectos específicos de la utilización del oboe en los villancicos de Juan Manuel de la Puente.....	Pág. 66
CAPÍTULO IV. CATÁLOGO DE LAS OBRAS CON OBOE DE JUAN MANUEL DE LA PUENTE.....	Pág. 69
IV.1. Descripción general.....	Pág. 69
IV.2. Criterios de catalogación	Pág. 71
IV.3. Catálogo de las obras con oboe de Juan Manuel de la Puente.....	Pág. 72
CONCLUSIONES.....	Pág. 83
BIBLIOGRAFÍA.....	Pág. 87
ANEXOS. EDICIÓN CRÍTICA DE LAS OBRAS.....	Pág. 99
1. Criterios de edición.....	Pág. 99
2. Aparato crítico.....	Pág. 100
3. Transcripciones	Pág. 101
Cantata <i>Soberano apóstol</i>	Pág. 103
Villancico <i>Para aplaudir el misterio</i>	Pág. 143

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

cc.	Compases
CD	Compact Disc
Cm	Centímetro
Coord.	Coordinador
D/D	Dominante de la Dominante
D/D/D	Dominante de la Dominante de la Dominante
Dir.	Director
Ed.	Editor
ICCMU	Instituto Complutense de Ciencias Musicales
OBS	Orquesta Barroca de Sevilla
Pág.	Página
Págs.	Páginas
SGAE	Sociedad General de Autores y Editores
V.S.I.	Vuestra Señoría Ilustrísima
Vol.	Volumen
Vols.	Volúmenes

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Tabla 1. Estructura de las cantatas.....	Pág. 41
Ilustración 1. <i>En océano de luces</i> . Inicio del Aria.....	Pág. 57
Ilustración 2. <i>Sonoro clarín del viento</i> . Aria.....	Pág. 57
Ilustración 3. <i>En océano de luces</i> . Inicio de la Introducción. Oboe.....	Pág. 58
Ilustración 4. <i>Dichoso pesebre, feliz portal</i> . Inicio de la Introducción.....	Pág. 58
Ilustración 5. <i>Decidme, brillantes luces</i> . Inicio del Aria.....	Pág. 59
Ilustración 6. <i>Oh príncipe soberano</i> . Inicio de la Canción.....	Pág. 59
Ilustración 7. <i>Decidme, brillantes luces</i> . Inicio del Grave.....	Pág. 60
Ilustración 8. <i>Ay cisne divino</i> . Inicio de la Introducción.....	Pág. 60
Ilustración 9. <i>Ay cisne divino</i> . Inicio de Aria. Oboe y bajón.....	Pág. 61
Ilustración 10. <i>Soberano apóstol</i> . Introducción.....	Pág. 61
Ilustración 11. <i>Soberano Apóstol</i> . Aria de tiple I.....	Pág. 62
Ilustración 12. <i>Para aplaudir el misterio</i> . Estribillo.....	Pág. 66
Ilustración 13. <i>Mortales hijos de Adán</i> . Estribillo. Fin de solo de bajón y entrada de los oboes.....	Pág. 67
Ilustración 14. <i>Para aplaudir el misterio</i> . Estribillo.....	Pág. 67
Ilustración 15. Primera página de los tres libros de partituras de Juan Manuel de la Puente.....	Pág. 69

INTRODUCCIÓN

1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La cantidad de fuentes musicales del siglo XVIII de las que conocemos su existencia en la actualidad hace que éste siga siendo un campo de estudio muy rico en el que queda mucho repertorio por sacar a la luz y dar a conocer. Éste es el caso de la obra de Juan Manuel de la Puente, maestro de capilla de un centro catedralicio alejado de la Corte, Jaén, pero con una numerosa e interesante producción musical.

Con el presente trabajo se pretende un estudio en profundidad de la figura y obra del citado compositor, centrado en la utilización que hace del oboe en ella. La elección de dicho instrumento como sujeto de estudio parte de que la introducción del oboe en la Catedral de Jaén coincide con el magisterio de De la Puente, siendo el primer compositor del que se conserva producción musical que incluya este instrumento en este centro catedralicio. Además, el hecho de que no se haya transcrito ni tocado en tiempos modernos ninguna de las obras que componen este repertorio con oboe suscita mucho interés por conocer qué tipo de música compuso el maestro para oboe, y si resultó innovador en ella.

También se analizará el contexto musical que se vivió en la Catedral de Jaén en la primera mitad del siglo XVIII, los músicos que componían la capilla catedralicia y en qué medida afectó al desarrollo musical de dicha capilla la situación socio-económica y cultural del momento.

Finalmente, se pretende dar a conocer la figura y la obra de un maestro de capilla que, pese a pertenecer a un centro religioso, llamémoslo así, periférico, desarrolló un estilo compositivo de alto nivel, innovador y que nada envidiaba a otros compositores de la época.

La metodología empleada en el presente trabajo parte del estudio de las fuentes originales (partituras) para llegar a conclusiones acerca de la música de Juan Manuel de la Puente, su estilo de composición y su pensamiento musical. Para ello, se ha acudido al Archivo Histórico Diocesano de Jaén, donde se encuentran dichas fuentes. Allí también se ha consultado el expediente de limpieza de sangre del compositor,

expediente que, tras su transcripción, ha aportado mucha información biográfica de De la Puente.

Además, se ha trabajado con los libros de Pedro Jiménez Cavallé en los que se recoge la información musical incluida en las actas capitulares¹ y los documentos de secretaría² de la Catedral giennense, extrayendo de ellos los datos relacionados a Juan Manuel de la Puente y la capilla musical con la que trabajó. Cuando se ha hecho una cita textual de esta documentación, se ha transcrito en castellano actual para facilitar su lectura.

Las partituras de De la Puente se han analizado formal, armónica, melódica y textualmente, desde un punto de vista tonal. En el análisis textual se han buscado patrones métricos clásicos establecidos para comprobar si el autor se ceñía a ellos o si, por el contrario, usaba una métrica más libre.

Finalmente, se ha pretendido ir de lo más general a lo más específico en cuanto a la exposición de la información en el trabajo, intentando dejar claras las conclusiones que pueden alcanzarse tras la presente investigación.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Los estudios acerca de la música en las catedrales españolas son muy numerosos en la musicología actual, proliferando en los últimos años y permitiendo al investigador hacerse una idea muy acertada de cómo era la música en estas instituciones y, por extensión, cómo era la música en España en cada momento histórico. Emilio Ros-Fábregas en su artículo de 1998 sobre la historiografía musical en las catedrales españolas³ hacía un repaso de los trabajos realizados hasta la fecha acerca de este tema, resaltando a musicólogos como Higinio Anglés con sus artículos sobre las catedrales de

¹ JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario musical de la Catedral de Jaén I. Actas Capitulares*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997.

² JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario musical de la Catedral de Jaén II. Documentos de secretaría*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010.

³ ROS-FÁBREGAS, Emilio, «Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica», *Codexxi. Revista de Comunicación Musical*, I (1998), págs. 68-135.

Sevilla⁴ y Valladolid⁵; Samuel Rubio con numerosas ediciones, estudios críticos y catálogos como el del Monasterio de El Escorial⁶; José López-Calo, quien a lo largo de su vida ha llevado a cabo la catalogación de los archivos de música de muchas catedrales españolas como la de Santiago⁷, Ávila⁸, Palencia⁹, Zamora¹⁰, Santo Domingo de la Calzada¹¹, Segovia¹², Burgos¹³ o Valladolid¹⁴, además de su libro *La música en las catedrales españolas*¹⁵, resumen de sus investigaciones realizadas a lo largo de su vida en los archivos catedralicios; o Robert Stevenson, con sus aportaciones a la música conservada en las catedrales de Latinoamérica¹⁶.

Ros-Fábregas cita también el trabajo de Emilio Casares acerca de la Catedral de Oviedo¹⁷; el de Juan José Carreras sobre Francisco Javier García Fajer *El Españolito*¹⁸; el de Antonio Martín Moreno acerca del siglo XVIII¹⁹; y el de María Gembero sobre la Catedral de Pamplona en el XVIII²⁰.

⁴ ANGLÉS PAMIES, Higinio, «La música conservada en la Biblioteca Colombina y en la Catedral de Sevilla», *Anuario Musical*, vol. 2 (1947), págs. 3-39.

⁵ ANGLÉS PAMIES, Higinio, «El archivo musical de la Catedral de Valladolid», *Anuario Musical*, vol. 3 (1948), págs. 59-108.

⁶ RUBIO CALZÓN, Samuel, *Catálogo del archivo de música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Cuenca, Instituto de música religiosa, 1976.

⁷ LÓPEZ-CALO, José, *La música en la Catedral de Santiago*, La Coruña, Diputación Provincial, 1992-1999, 11 vols.

⁸ LÓPEZ-CALO, José, *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Ávila*, Santiago de Compostela, Sociedad Española de Musicología, 1978.

⁹ LÓPEZ-CALO, José, *La música en la Catedral de Palencia, vol. 1, Catálogo del archivo de música y documentario, y vol. 2, Documentario*, Palencia, Diputación Provincial, 1980 y 1981.

¹⁰ LÓPEZ-CALO, José, *La música en la Catedral de Zamora, vol. 1, Catálogo del archivo de música*, Zamora, Diputación Provincial, 1985.

¹¹ LÓPEZ-CALO, José, *La música en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, vol. 1, Catálogo del archivo de música*, Logroño, Consejería de Educación y Cultura, 1988.

¹² LÓPEZ-CALO, José, *La música en la Catedral de Segovia*, Segovia, Diputación Provincial, 1988 y 1989, 2 vols.

¹³ LÓPEZ-CALO, José, *Música en la Catedral de Burgos*, Burgos, Caja de ahorros del Círculo Católico de Burgos, 1995, 14 vols.

¹⁴ LÓPEZ-CALO, José, *La música en la Catedral de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid y Caja España, 2007, 8 vols.

¹⁵ LÓPEZ-CALO, José, *La música en las catedrales españolas*, Madrid, ICCMU, 2012.

¹⁶ STEVENSON, Robert Murrell, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington D.C., Organización de Estados Americanos, 1970.

¹⁷ CASARES RODICIO, Emilio, *La música en la Catedral de Oviedo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1980.

¹⁸ CARRERAS LÓPEZ, Juan José, *La música en las catedrales durante el S. XVIII. Francisco J. García, "el Españolito" (1730-1809)*, Zaragoza, IFC, 1983.

¹⁹ MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

²⁰ GEMBERO USTÁRROZ, *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, Comunidad Autónoma de Navarra, 1995, 2 vols.

Son también trabajos de referencia los realizados por Antonio Ezquerro sobre la música en La Seo y El Pilar de Zaragoza²¹; por Vicente Martínez Morellá acerca de la colegiata de San Nicolás de Alicante en el siglo XVIII²²; o el de Javier Suárez-Pajares en la Catedral de Sigüenza²³.

En cuanto a las investigaciones en el campo de la música eclesiástica de Andalucía, contamos con los catálogos de los archivos de música de la mayoría de las catedrales e iglesias principales andaluzas, destacando los trabajos de José López-Calo en la Catedral²⁴ y la Real Capilla²⁵ de Granada; de Antonio Martín Moreno sobre la Catedral de Málaga²⁶; de Herminio González Barrionuevo, José Enrique Ayarra y Manuel Vázquez en la Catedral de Sevilla²⁷; de Máximo Pajares Barón acerca de la Catedral de Cádiz²⁸; de Juan López Martín, Cristina Bonillo Navarro y Albina Requena García sobre de la Catedral de Almería²⁹; o los de Joaquín Romero Lagares³⁰, Antonio Ramírez Palacios y Manuel Antonio Ramos Suarez³¹ y José Luis Repetto Betes y Pedro de Castro y Barrientos³² en las colegiatas de Olivares (Sevilla), Marchena (Sevilla) y Jerez, respectivamente.

²¹ EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. *Música Instrumental en las Catedrales Españolas en la Época Ilustrada: (Conciertos, Versos y Sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón –con violines y/u órgano-, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*, Barcelona, CSIC, 2004.

¹⁹ MARTÍNEZ MORELLÁ, Vicente, *La capilla de música de la colegiata de San Nicolás de Alicante. Siglo XVIII*, Alicante, Talleres Tipográficos «Artes Gráficas Alicante», 1954.

²³ SUÁREZ-PAJARES, Javier, *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1760*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, 2 vols.

²⁴ LÓPEZ-CALO, José, *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Granada*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991, 3 vols.

²⁵ LÓPEZ-CALO, José, *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993, 2 vols.

²⁶ MARTÍN MORENO, Antonio *et al*, *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Málaga*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003, 2 vols.

²⁷ GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio, AYARRA JARNE, José Enrique y VÁZQUEZ VÁZQUEZ, Manuel, *Catálogo de libros de polifonía de la Catedral de Sevilla*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.

²⁸ PAJARES BARÓN, Máximo, *Archivo de música de la Catedral de Cádiz*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993.

²⁹ LÓPEZ MARTÍN, Juan, BONILLO NAVARRO, Cristina y REQUENA GARCÍA, Albina, *Noticias y catálogo de música de la S. y A.I.C. de Almería*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997.

³⁰ ROMERO LAGARES, Joaquín, *Catálogo del archivo de música de la antigua Colegial de Olivares*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2006.

³¹ RAMÍREZ PALACIOS, Antonio y RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio, *Catálogo del archivo musical de la parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)*, Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2005.

³² REPETTO BETES, José Luis y DE CASTRO Y BARRIENTOS, Pedro, *La capilla de música de la Colegial de Jerez (1550-1825)*, Jerez de la Frontera, Sexta, 1980.

Finalmente, el libro de Antonio Martín Moreno sobre la música en Andalucía³³, el artículo acerca del patrimonio musical de la Catedral de Guadix de Victoriano José Pérez Mancilla³⁴, la tesis doctoral de Rosa Isusi Fagoaga sobre Pedro Rabassa³⁵ y los relativos a los órganos de las provincias de Granada³⁶, Málaga³⁷, Granada³⁸, Almería³⁹, Córdoba⁴⁰, Cádiz⁴¹, Huelva⁴² y Sevilla⁴³, son dignos de mención.

En Jaén, se han llevado a cabo diferentes estudios acerca de la música, tanto eclesiástica como popular, de la capital y provincia. Merece especial interés el libro de Pedro Jiménez Cavallé *La música en Jaén*⁴⁴, en el que el autor repasa la historia musical de la provincia giennense, desde la Prehistoria hasta el siglo XX. Sobre la música en diferentes pueblos de la provincia tratan los trabajos de Enrique Gómez Martínez en Andújar⁴⁵, de Miguel Ángel Marín en Úbeda⁴⁶ o de Javier Marín en Baeza⁴⁷. También encontramos interesantes obras sobre organería en la provincia, como el inventario y

³³ MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música andaluza*, Madrid, Ediciones Andaluzas Unidas, 1985.

³⁴ PÉREZ MANCILLA, Victoriano José, «El patrimonio musical», en FAJARDO RUIZ, Antonio (coord.). *La Catedral de Guadix: magna splendore*, Granada, Mouliá Map, 2007, págs. 398-431.

³⁵ ISUSI FAGOAGA, Rosa, *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabasa y su difusión en España e Hispanoamérica*: tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2003.

³⁶ FERRO RÍOS, Inmaculada, *Catálogo de los órganos de la provincia de Granada*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995.

³⁷ MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música en su entorno*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1996.

³⁸ FERRO RÍOS, Inmaculada y LINARES LÓPEZ, Antonio, *Órganos de la provincia de Granada: inventario y catalogación*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2000.

³⁹ FERRO RÍOS, Inmaculada, *Órganos en la provincia de Almería: inventario y catálogo*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2002.

⁴⁰ CEA GALÁN, Andrés y CHÍA TRIGOS, Isabel, *Órganos en la provincia de Córdoba: inventario y catálogo*, Granada, Centro de Documentación de Andalucía, 2004.

⁴¹ CEA GALÁN, Andrés y CHÍA TRIGOS, Isabel, *Órganos en la provincia de Cádiz: inventario y catálogo*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995.

⁴² CEA GALÁN, Andrés y CHÍA TRIGOS, Isabel, *Órganos en la provincia de Huelva: inventario y catálogo*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996.

⁴³ AYARRA JARNE, José Enrique, *Órganos en la provincia de Sevilla: inventario y catálogo*, Sevilla, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998.

⁴⁴ JIMÉNEZ CAVALLÉ, *La música en Jaén*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén-Área de cultura, 1991.

⁴⁵ GÓMEZ MARTÍNEZ, Enrique, «La música de voces e instrumentos de Andújar durante la primera mitad del siglo XVII», *Cuadernos de Historia*, nº 2 (1983), págs. 27-36.

⁴⁶ MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel, «¿Una historia imposible? Música y devoción en Úbeda durante el antiguo régimen», en ALMANSA, José Manuel y MORENO, Arsenio (dir.), *Úbeda en el siglo XVI*, Úbeda, El olivo, 2002.

⁴⁷ MARÍN LÓPEZ, Javier, «Música y ceremonial urbano en la Baeza de la Edad Moderna», en Moral Jimeno, María F. (coord.), *Baeza: Arte y patrimonio*, Jaén, Diputación Provincial y Ayuntamiento de Baeza, 2010.

catálogo de Andrés Cea e Isabel Chía de los órganos de ésta⁴⁸ o el estudio de Manuel Fernández Labrada sobre el órgano de la Catedral de Jaén del siglo XVIII⁴⁹.

Si nos centramos en los estudios relacionados directamente con la Catedral giennense, lo primero es nombrar el catálogo del archivo musical realizado por Alfonso Medina Crespo⁵⁰, y también podemos citar los artículos dedicados a los maestros de capilla Ramón Garay⁵¹, Francisco Ruiz⁵² o José Sequera⁵³, entre otros. Además, encontramos otros que abarcan diferentes temáticas tales como la utilización del ministril bajón⁵⁴, el repertorio mariano⁵⁵, la evolución de la capilla musical⁵⁶ o el Motu Proprio⁵⁷.

La obra de Juan Manuel de la Puente ha suscitado cierto interés por musicólogos como el Padre Nemesio Otaño o Robert Stevenson. Así, el primero, tras examinar las obras del compositor, escribe al Cabildo de la Catedral de Jaén en 1940:

«Me encuentro ante un maestro que, aunque desconocido por nuestros historiadores, va a ocupar, cuando lo dé a conocer, un primer puesto entre los más afanados del siglo XVIII. Las obras del maestro Puente, en estos tomos contenidos, son toda una revelación para mí. Hay en ellas composiciones de gran mérito, técnica y artísticamente; pero sobre todo, serán muy apreciadas por su enorme transcendencia como carácter español, profundo y típico de una época, acaso la más interesante de nuestra historia musical, en que se verifica la transición del arte antiguo al moderno. Esta época ha venido suponiéndose de completa decadencia y que no ha interesado estudiarla a los musicólogos, hasta

⁴⁸ CEA GALÁN, Andrés y CHÍA TRIGOS, Isabel, *Órganos en la provincia de Jaén: inventario y catálogo*, Sevilla, Consejería de Cultura, 1998.

⁴⁹ FERNÁNDEZ LABRADA, Manuel, «Fernando Antonio de Madrid y su *Relación sucinta de lo que contiene el órgano que acaba de construirse en la Santa Iglesia Catedral de Jaén*: Una contribución al estudio de la organería en el siglo XVIII», en *Actas del I Congreso Jaén. El Jaén de los siglos XVIII y XIX*, Granada, Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, 1990, vol. 1, págs. 245-254.

⁵⁰ MEDINA CRESPO, Alfonso. *Catálogo del Archivo de Música de la Santa Iglesia Catedral de Jaén*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Centro de documentación Musical de Andalucía, 2009.

⁵¹ JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Ramón Garay (1761-1823). Un clásico, autor de 10 sinfonías*, Jaén, Universidad de Jaén, 2011.

⁵² JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, «Francisco Ruiz, maestro de capilla en la Catedral de Jaén de 1565 a 1598», *Guadalbullón*, nº 0 (1983), págs. 9-24.

⁵³ MARTÍNEZ ANGUITA, Rosa, «José Sequera y Sánchez (1823-1888). Obras conservadas: autenticidad, catalogación y descripción», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 136 (1988), págs. 57-114.

⁵⁴ JIMÉNEZ CAVALLÉ, Dulcenombre, «El ministril bajón en las capillas musicales de Jaén», *Guadalbullón*, nº 1 (1983), págs. 7-14.

⁵⁵ JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, «Música mariana compuesta para la catedral de Jaén en los siglos XVI, XVII y XVIII», en *Actas de la I Asamblea de Estudios Marianos*, Jaén, 1985.

⁵⁶ JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, «La organización de la música en Jaén a través del tiempo», *Guadalbullón*, nº 2 (1984), págs. 1-14.

⁵⁷ JIMÉNEZ CAVALLE, Pedro, «El Motu Proprio en la Catedral de Jaén», *Senda de los Huertos*, nº 5 (1987), págs. 57-62.

ahora, es, a mi ver, la más característica del arte español, especialmente en el género de villancicos, en el que nuestro Maestro, libre de las estrictas exigencias litúrgicas, daba libre curso a su fantasía y recogía en nuevos moldes y al alcance del pueblo las más sabrosas, delicadas e ingeniosas inspiraciones del alma española, a propósito de los sagrados misterios de nuestra religión. Será una gloria para la Iglesia de Jaén revivir la memoria del maestro La Puente y colocarla en el alto pedestal que se merece. Las obras del maestro La Puente, cuando se conozcan y se estudien bajo el punto de vista artístico, netamente español, tendrán que ser consultadas en primer lugar»⁵⁸.

Por su parte, Robert Stevenson, en sus visitas al Archivo Histórico Diocesano de Jaén con motivo de su trabajo sobre Francisco Guerrero⁵⁹, escribió al canónigo D. Juan Montijano Chica acerca de la obra de De la Puente:

«Salí muy impresionado con la música del maestro Manuel de la Puente. Los tres tomos merecen la cuidada transcripción de un musicólogo eminente. Aprendí mucho leyendo la música de los tres tomos. Era alto espíritu este maestro y en otra ocasión quisiera averiguar sus datos biográficos, que sin duda saldrán en los libros de actas»⁶⁰.

Desde entonces, quienes más atención han prestado a dicho compositor han sido Pedro Jiménez Cavallé (Universidad de Jaén) y Alfonso Medina Crespo, este último, organista de la Catedral de Jaén: ambos han escrito varios artículos acerca de De la Puente.

Jiménez Cavallé es el autor de la voz de Juan Manuel de la Puente en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*⁶¹, un texto centrado en su oposición al magisterio de capilla⁶², otro acerca de las cantatas del compositor⁶³ y otros más generales sobre la música en Jaén y su Catedral. Suyos son también los dos volúmenes del Documentario Musical de la Catedral de Jaén (actas capitulares⁶⁴ y documentos de secretaría⁶⁵), así como un libro de la historia musical de dicha ciudad⁶⁶.

⁵⁸ Carta del Padre Otaño al Cabildo de la Catedral de Jaén del uno de octubre de 1940. Archivo Histórico Diocesano de Jaén.

⁵⁹ STEVENSON, Robert, *La música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1985.

⁶⁰ Carta de Robert Stevenson al canónigo D. Juan Montijano Chica del treinta de agosto de 1967. Archivo Histórico Diocesano de Jaén.

⁶¹ JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, «Puente, Juan Manuel de la», en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2001, Vol. 8, págs. 971-973.

⁶² JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, «La oposición al magisterio de capilla de la Catedral de Jaén en 1711», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 147 (1993), págs. 235-253.

⁶³ JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, «Las cantatas de Juan Manuel de la Puente, maestro de capilla de la Catedral de Jaén (1711-1753)», *Recerca Musicològica*, nº 9-10 (1989-90), págs. 341- 358.

⁶⁴ JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I...*

⁶⁵ JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II...*

⁶⁶ JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *La música en Jaén*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1991.

Por su parte, Alfonso Medina Crespo ha publicado un estudio con transcripción incluida del *Miserere a dieciocho voces* de De la Puente⁶⁷, un artículo sobre las composiciones dedicadas al Santísimo⁶⁸, y una recopilación de los textos de los villancicos de De la Puente⁶⁹.

En 2003, el ICCMU publicó un libro de Miguel Ángel Marín con la edición crítica de siete cantatas, la zarzuela *El oráculo de Chipre*, un oratorio, una tonada y dos villancicos de nuestro compositor⁷⁰. En cuanto a grabaciones musicales, el grupo *Al Ayre español* grabó un CD en 1992 con cantatas y villancicos de De la Puente⁷¹; y en 2013, la Orquesta *Barroca de Sevilla* publicó otro CD con el *Miserere a dieciocho voces*, una tonada, un villancico y dos cantatas⁷².

Actualmente, Javier Marín López (Universidad de Jaén) y José Antonio Gutiérrez Álvarez (Universidad Complutense de Madrid) están trabajando en la obra de De la Puente. Fueron ellos los encargados de recuperar y transcribir las obras que forman el CD de la OBS, además de escribir el programa de mano de los conciertos que se llevaron a cabo en Sevilla, Córdoba y Jaén en noviembre de 2011 bajo el título *Espacio, sonido y afectos en la Catedral de Jaén. Música policoral de Juan Manuel de la Puente (1692-1753)*⁷³. El propio Javier Marín ha leído la ponencia *La música a varios coros de Juan Manuel de la Puente: una aportación al estudio de la policoralidad en el mundo hispano durante el siglo XVIII*, en el congreso celebrado del diez al doce de septiembre de 2014 en Morelia (México) en memoria de Robert M. Stevenson, congreso titulado *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas, "Gustosa cadencia de la música y de los versos"*.

En cuanto a la investigación acerca de la introducción y utilización del oboe en la música eclesiástica española del siglo XVIII, no hay mucho trabajo realizado hasta el

⁶⁷ MEDINA CRESPO, Alfonso, «Juan Manuel Lapuente: Miserere a 18», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 182 (2002), págs. 353-406.

⁶⁸ MEDINA CRESPO, Alfonso, «Las composiciones musicales del Maestro Lapuente dedicadas al Santísimo», www.musicaliturgica.com (Última consulta: Octubre de 2014).

⁶⁹ MEDINA CRESPO, Alfonso, *Villancicos barrocos en la catedral de Jaén*, Jaén, Ediciones Blanca, 2008.

⁷⁰ MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel. *Juan Manuel de la Puente. Obras en romance*, Madrid, ICCMU, 2003.

⁷¹ Al ayre español, *Juan Manuel de la Puente: cantatas y villancicos*, Sevilla, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1992.

⁷² OBS, *Espacios sonoros en la catedral de Jaén. Obras de Juan Manuel de la Puente*, Sevilla, OBS-Prometeo, 2013.

⁷³ OBS, *Espacio, sonido y afectos en la Catedral de Jaén. Música policoral de Juan Manuel de la Puente (1692-1753)*, Junta de Andalucía, 2011.

momento. Aparte de un extenso artículo de Joseba-Endika Berrocal Cebrián, en el que se lleva a cabo un planteamiento general de la llegada del instrumento a España y su asimilación en el entorno eclesiástico⁷⁴, y un segundo artículo de Beryl Kenyon de Pascual, sobre el primer oboísta de la Real Capilla, Manuel Cavazza⁷⁵, no se ha escrito mucho más sobre este tema en particular. Sí es cierto que en la mayoría de los trabajos, tesis doctorales o artículos publicados acerca de la música en las catedrales dieciochescas, se habla del momento de introducción del oboe en cada sitio y podemos encontrar referencias en las actas capitulares de los ministriles que tocaban dicho instrumento, su formación y repertorio.

3. ESTRUCTURA DEL TRABAJO

El presente trabajo se divide en cinco capítulos diferentes. En el primero se presenta una contextualización histórico-cultural del compositor, una biografía y una primera aproximación a su obra completa. Este capítulo se basa en el estudio en profundidad de las actas capitulares, los tres volúmenes de obras del compositor y su expediente de limpieza de sangre.

El segundo capítulo hace referencia al proceso de expansión que llevó a cabo el oboe por todo Europa desde su nacimiento en Francia, su llegada a España, los ámbitos musicales a los que se incorporó y su aceptación en el contexto eclesiástico. La segunda mitad de este capítulo se centra en el estudio de la documentación acerca de este proceso en la Catedral de Jaén, coincidiendo con el magisterio de Juan Manuel de la Puente.

En el tercer capítulo se analizan las características de las diecinueve obras con oboe de De la Puente, diecisiete cantatas y dos villancicos, desde un punto de vista formal, armónico, melódico, textual e idiomático. Un apartado importante de este capítulo es el estudio de la capilla musical con la que contaba el compositor en la

⁷⁴ BERROCAL CEBRIÁN, Joseba-Endika, «"Y que toque el abue". Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII», *Artigrama, Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 12 (1996-97), págs. 293-312.

⁷⁵ KENYON DE PASCUAL, Beryl, «El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: Don Manuel Cavazza», *Revista de Musicología*, vol. 7, nº 2 (1984), págs. 1-4.

Catedral giennense. Finalmente, se extraen las peculiaridades propias de la utilización del oboe que hace De la Puente en las citadas obras.

El cuarto capítulo es el catálogo de las composiciones con oboe de Juan Manuel de la Puente, incluyéndose los incipits de las mismas; y, finalmente, como anexo, se explican los criterios de edición seguidos en las transcripciones de las dos composiciones, una cantata y un villancico, que se han seleccionado a modo de ejemplo de entre la producción con oboe de De la Puente. Se incluye también aquí el aparato crítico de dichas obras.

CAPÍTULO I. JUAN MANUEL DE LA PUENTE: CONTEXTO, VIDA Y OBRA

I.1. CONTEXTO HISTÓRICO

Los comienzos del siglo XVIII en España se vieron marcados por la Guerra de Sucesión, ocasionada por la muerte de Carlos II sin descendencia, enfrentando por un lado a los partidarios de Felipe de Anjou, Borbón, nieto de Luis XIV de Francia; y, por otro, a los del Archiduque Carlos de Habsburgo, hijo de Leopoldo I, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Esta guerra trascendió las fronteras españolas, influyendo en Europa. Los Borbones tenían como partidarios a Francia y a Baviera; y los Austrias, al Sacro Imperio Romano Germánico, Prusia, Hanover, Austria, Gran Bretaña, Países Bajos, Saboya y Portugal. Dentro de España se enfrentaron la corona de Castilla, que apoyaba a Felipe, y la de Aragón, que luchaba por Carlos⁷⁶.

Este conflicto duró desde 1701 hasta 1713, con la firma del Tratado de Utrecht. En España subió al trono Felipe V, imponiendo un nuevo modelo de Estado basado en la monarquía absolutista, a imagen de la francesa, que ponía fin a los privilegios de la corona de Aragón, unificando todo el país bajo su mando. A nivel internacional, España perdió sus posesiones en Italia, Países Bajos, Gibraltar y Menorca, además del control del comercio sobre las Indias a favor de Gran Bretaña⁷⁷.

La Guerra de Sucesión tuvo una importante influencia en el contexto catedralicio giennense, ya que, aunque no se combatió propiamente en esta zona, el apoyo del Cabildo a la causa de Felipe de Anjou llevó a un distanciamiento de la Santa Sede, que apoyaba al archiduque Carlos, y a un esfuerzo económico constante en esos años para sufragar el conflicto. Además, a estos gastos se sumaban los necesarios para organizar fiestas y oficiar misas celebrando las victorias, y aquellos destinados a los funerales por los caídos en combate. Todo esto ocasionó una disminución sustancial en las arcas eclesiásticas, que repercutió en la vida musical del momento, ya que el cabildo no podía

⁷⁶ ALBAREDA SALVADÓ, Joaquim, *La Guerra de Sucesión de España (1700-1714)*, Barcelona, Crítica, 2010, pág. 20.

⁷⁷ MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. Siglo XVIII*, vol. 4. Madrid, Alianza Editorial, 2006, pág. 17.

permitirse tantos cantores o ministriles como los deseados, ni podía pagar los sueldos acordados. Tras la guerra, esta situación fue resolviéndose poco a poco⁷⁸.

Durante el reinado de Felipe V y su segunda mujer, Isabel de Farnesio, se propició un importante crecimiento musical en la corte, ya que cada miembro de la familia real contaba con su propio maestro de música y grupo musical. Esto ocasiona un constante intercambio entre compositores españoles e italianos, enriqueciéndose así la música que se componía en este entorno⁷⁹.

Las familias nobles, a imitación de la monarquía, también empezaron a tener sus propios músicos, al igual que la burguesía, ya en la segunda mitad del siglo. El acercamiento a la música se hace de una forma mucho más activa y participativa, ocupando dicho arte un lugar destacado en la educación. Proliferan muchos tratados de interpretación de instrumentos destinados a aficionados. En la segunda mitad del siglo empieza la creación de las Academias y las Sociedades Económicas, con una gran presencia musical. En las reuniones sociales se difunde la música de danzas, tanto españolas, especialmente fandangos y seguidillas, como de origen francés⁸⁰.

En el ámbito eclesiástico siguen existiendo las capillas musicales catedralicias con sus correspondientes maestros. El XVIII es un siglo en el que se abandonan tradiciones anteriores para adoptar otras nuevas, tanto en lo concerniente a los instrumentos como a los géneros musicales. Así, se va perdiendo el uso de instrumentos como chirimías, sacabuches o clarines, y se introducen en la música religiosa otros como violines, oboes o trompas⁸¹. En cuanto a los géneros musicales, se siguen componiendo misas, villancicos y tonadas, pero se incorpora la composición de cantatas, de influencia italiana, y de sinfonías y sonatas. Se puede ver en la música de

⁷⁸ CORONAS VIDA, Luis Javier. «El Cabildo de la Catedral de Jaén y la Guerra de Sucesión», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 125 (1986), págs. 9-24.

⁷⁹ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «Ambiente cultural e intelectual en la España del siglo XVIII», *Ciclo de tecla española del XVIII*, Notas al programa, Fundación Juan March (febrero de 2007), págs. 11-21.

⁸⁰ MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. Siglo XVIII*, vol. 4. Madrid, Alianza Editorial, 2006, págs. 213-338.

⁸¹ LÓPEZ-CALO, José, *La música en las catedrales españolas, Parte IV. El siglo XVIII*, Madrid, ICCMU, 2012, págs. 463-567.

las catedrales un cambio desde aquella de características barrocas hacia otra de influencia galante, precursora del Clasicismo que ya estaba naciendo en Europa⁸².

Estas características se ven reflejadas en todas las zonas del país, en mayor o menos medida, con pinceladas propias. En Jaén, la música religiosa sigue teniendo una gran importancia en el siglo XVIII, encontrando como focos principales las catedrales de Jaén y Baeza; además de otros centros religiosos como la Santa Capilla de San Andrés (Jaén), las colegiales de Baeza y Úbeda, o las iglesias de Bailén o Alcalá la Real. Todos ellos contaban con una capilla propia y una actividad musical más o menos rica⁸³.

Además de las capillas musicales, hay constancia de que se seguían representando a comienzos de siglo autos sacramentales el día del Corpus en la Plaza de Santa María (catedral de Jaén), como se demuestra en el acta capitular de la Catedral de Jaén del trece de junio de 1702 cuando recoge que «Se da cuenta de la invitación que hace la ciudad al Cabildo para asistir a los autos sacramentales en la plaza de Santa María, el día del Corpus por la tarde»⁸⁴. Parece ser que además había presencia musical en representaciones teatrales hasta la desaparición de los teatros en el último tercio del siglo⁸⁵. En ocasiones, las capillas musicales salían de su ámbito religioso a otro más instrumental y cortesano, coincidiendo con alguna circunstancial visita de algún miembro de la corte o de los mismos reyes a la región, como podemos ver en la siguiente acta capitular:

«En este día [seis de agosto de 1782] el Sr. Deán expresó al Cabildo que don Miguel Ondeano, subdelegado de las nuevas poblaciones, escribe a su Señoría con fecha en La Carolina 5 del corriente, que con el motivo de hacer tránsito por aquella capital el Serenísimo Sr. Conde de Artois y su comitiva el día 10 de este mes, deteniéndose allí probablemente todo el día, y con seguridad mucha parte de la tarde y toda la noche, había dispuesto, entre otras cosas, en cumplimiento de las Reales Órdenes que le habían sido comunicadas, proporcionar a S.A. la honesta diversión de un rato de música, tal cual corresponde a su Real Persona; y como no hay otra proporción en este reino fuera de los músicos de esta Santa Iglesia le era indispensable a dicho Sr. Deán con la súplica, de que no haciendo verdadera falta para el culto divino, se sirviese dar su orden para que el viernes nueve de este mes a medio día se hallen allí los músicos que tocan las trompas, dos obués, dos que toquen el violín, porque hay otros allí, y el bajonista célebre que le aseguran sirve en esta Santa Iglesia destinando los más hábiles, con

⁸² *Ibidem*.

⁸³ JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *La música en Jaén, Jaén*, Diputación Provincial de Jaén, 1991.

⁸⁴ Acta capitular del 13 de junio de 1702, citada en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I...*, pág. 199.

⁸⁵ JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. *La música en Jaén...*, pág. 132.

prevención de que lleven las mejores sonatas y oberturas de que deberá hacerse uso»⁸⁶.

En este contexto histórico tuvo lugar el desarrollo del magisterio de Juan Manuel de la Puente, maestro de capilla de la Catedral de Jaén desde 1711 hasta 1753. A continuación se incluyen dos apartados en los que se recogen los principales datos correspondientes a su vida y obra.

I.2. BIOGRAFÍA

Juan Manuel García de la Puente, natural de Tomelloso, Guadalajara, nació el 8 de agosto de 1692. Hijo de Juan Francisco García y María de Sancha, toma el apellido De la Puente del padre de su abuela paterna, Catalina⁸⁷. Por el expediente de limpieza de sangre de De la Puente sabemos que tanto sus padres como sus abuelos eran oriundos de la villa guadalajareña de Torija, menos su abuela materna, que lo era de la vecina Pajares. Los ascendientes de esta última abuela «fueron alcaldes y regidores de dicha villa de Pajares»⁸⁸.

No se conocen muchos más datos de su infancia y juventud, salvo su estancia como seise en la Catedral de Toledo desde 1703 hasta 1711, año este último en que se presenta a las oposiciones a maestro de capilla de la Catedral de Jaén. En la Catedral de Toledo encontramos el acta capitular del once de septiembre de 1703 que hace referencia a la llegada de De la Puente: «Se examina y se recibe como seise al niño Juan Manuel García, natural de Tomelloso, traído por el organista Joseph Solana. Parece que es el que estaba sirviendo en la Colegial de Alcalá»⁸⁹. En dicha Catedral coincidió con los maestros de capilla Pedro Ardanaz (hasta 1706), Juan Bonet de Paredes (desde 1707 hasta 1710) y Miguel de Ambiola (desde 1710).

Las oposiciones a maestro de capilla de la Catedral de Jaén a las que se presentó Juan Manuel de la Puente suscitaron mucho interés debido al tiempo que transcurrió

⁸⁶ Acta capitular del 6 de agosto de 1782, citada en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I...*, pág. 287.

⁸⁷ *Expediente de limpieza de sangre de Juan Manuel García de la Puente*, 1716, Archivo Histórico Diocesano de Jaén, Sala II, legajo 29-B.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Citado en MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003.

entre la muerte del anterior maestro, Pedro de Soto, en 1708, y la convocatoria de éstas, en 1711, y, una vez convocadas, al número elevado de opositores que se presentaron para competir por la plaza. La demora en la convocatoria se debió a la división entre los miembros del Cabildo a favor de llevar a cabo las oposiciones y los que pretendían elegir un maestro de capilla determinado sin hacer examen de ingreso⁹⁰. Finalmente, el obispo D. Benito de Omaña determinó que se pusieran edictos en las principales iglesias de España informando de la convocatoria de oposiciones al puesto de maestro de capilla y de sochantre⁹¹.

La composición del tribunal fue la siguiente: Agustín de Contreras, maestro de capilla de la Catedral de Córdoba; el Padre Fray Pedro Rodríguez, maestro de capilla del convento de San Agustín, y Andrés Ramos, organista de la Catedral giennense⁹². Los aspirantes a maestro de capilla fueron ocho: Gregorio Portero, Fermín de Arizmendiz y Juan Manuel de la Puente, seises de la Catedral de Toledo; Pedro de Arteaga, músico de la capilla de la Catedral de Palencia; Fernando de Quesada, maestro de seises de la Catedral de Jaén; Carlos Barrero, maestro de seises de la catedral de Guadix; Andrés González Araujo, maestro de capilla de la Colegiata de Osuna; y Mateo Núñez Fernández, capellán de la Catedral de Baeza⁹³.

Las pruebas a las que se enfrentaron los opositores para mostrar su maestría comprendían preguntas de teoría, composición de villancicos a cinco y ocho voces, desarrollo de diversos tipos de contrapunto y dirección coral tanto cantando como en silencio. Terminados los exámenes, el tribunal dictaminó que el elegido, pese a su corta edad, fuese Juan Manuel de la Puente, si bien no se le pagaría la ración completa de maestro hasta pasados tres años y hubiera demostrado el buen cumplimiento de sus funciones. El veredicto de los jueces se recoge en el acuerdo capitular del 6 de octubre de 1711 de la siguiente manera:

«Y todos los demás señores, cada uno en su lugar, votaron por Don Juan Manuel García de la Puente para el gobierno de dicha capilla (atento su poca edad y circunstancias expresadas en dichos informes), con el salario de doscientos, y cincuenta ducados, y las dos partes de obediencias de la música, y por el termino de tres años más, o menos lo que fuere la voluntad del Cabildo

⁹⁰ Acta capitular del 2 de mayo de 1711, citada en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I...*, pág. 214.

⁹¹ Acta capitular del 21 de julio de 1711, citada en *ibidem.*, pág. 214.

⁹² Acta capitular del 25 de septiembre de 1711, citada en *ibíd.*, pág. 215.

⁹³ Acta capitular del 2 de octubre de 1711, citada en *ibíd.*, pág. 215.

pero si durante él se adelantase en dicho ministerio de forma que su habilidad, ciencia, le constituyesen acreedor, y benemérito del dicho Magisterio con la ración afecta, a él, le atenderá el Cabildo como en todo lo demás que conduzca al adelantamiento de sus conveniencias; y cerraron el término de los edictos a él puestos⁹⁴ ».

Las funciones que debía cumplir De la Puente como maestro de capilla eran la enseñanza de los seises, la dirección de la capilla de música y la composición de las obras interpretadas por ésta, tanto en latín como en castellano; además de acompañar a la capilla de música cuando iba a tocar fuera de la catedral y actuar de juez en los exámenes de aspirantes a seises, ministriles y otros cargos relacionados con la música⁹⁵.

En 1716, después de cinco años de cumplir sus obligaciones como maestro de capilla, y ante su interés por ordenarse sacerdote, el Cabildo de la Catedral giennense ordena la obtención del estatuto de limpieza de sangre de De la Puente, tras la cual se da el visto bueno a la ordenación y se le provee de la ración completa de maestro de capilla, ocupando dicho puesto de forma definitiva:

«Informados el señor maestreescuela y el canónigo Bartolomé de S. Martín, respectivamente, de la limpieza de sangre de Juan Manuel de la Puente, maestro de capilla, y de Andrés Ramos, organista, que eran limpios cristianos, que no procedían de moros, judíos reconciliados, ni penitenciados por el Santo Oficio de la Inquisición, ni otros tribunales, y que a Juan Manuel de la Puente, para ser admitido por seise de la iglesia de Toledo, se le habían hecho pruebas de limpieza, y que Andrés Ramos era descendiente y pariente de personas calificadas por el Santo Oficio de la Inquisición, acordaron que se pongan capas de coro al maestro y al organista y tomen sillas altas en el, según está acordado y que en atención a ser sacerdote el dicho D. Andrés Ramos prefiera en el asiento y lugar al dicho D. Juan Manuel de la Puente en el ínterin, y hasta tanto que se ordene in Sacris y se le haga colación de la ración afecta al dicho Magisterio»⁹⁶.

De la Puente cumplió puntualmente con todas sus funciones durante los cuarenta años que estuvo al servicio de la Catedral, exceptuando la que le obligaba a acompañar a la capilla cuando tocaban fuera de la Catedral, lo que le ocasionó alguna disputa con el Cabildo por el hecho de que se le reducía su ración si no acudía:

⁹⁴ Apéndice documental nº 5: «Informe de los jueces al magisterio de capilla y elección de Juan M. de la Puente, de 6 de octubre de 1711», citado en *ibíd.*, pág. 573.

⁹⁵ Para mayor información acerca de las funciones de maestro de capilla en la Catedral de Jaén véase: JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, «La capilla musical de la catedral de Jaén y su evolución histórica», *Elucidario*, nº 7 (marzo 2009), págs. 97-117.

⁹⁶ Acta capitular del 14 de febrero de 1716, citada en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I...*, pág. 225.

«Se acuerda que el racionero don Juan Manuel de la Puente, maestro de la capilla de música de esta Santa Iglesia asista a las fiestas de fuera de ella con dicha capilla y que de lo contrario se reparta entre los ministros de ella la parte que había de haber en caso de asistir, y que así se le haga saber y al cobrador de dicha capilla»⁹⁷.

Consecuencia del no cumplimiento de esta función era la falta de consideración por parte de los músicos hacia la persona que sustituía a su maestro en estas ocasiones, provocando el enfado de aquellos y unos resultados de calidad inferior a la esperada. Ante esta situación el Cabildo tuvo que intervenir de nuevo:

«Este día los dichos señores Deán y Cabildo con el motivo de quejas de los músicos por no tener obediencia al que substituye por el maestro de capilla en las fiestas de parroquias y conventos; y haber observado, que aun en el coro de esta Santa Iglesia ha faltado muchas veces a la música dicho Maestro. [...] Acordaron que el señor le haga saber al Sr. racionero maestro de capilla D. Juan de la Puente que no puede faltar del coro de esta Santa Iglesia siempre que haya música en las horas; si no es que tenga algún justo motivo, que podrá representar al Sr. Deán para que admitiéndole la excusa, de providencia de quien supla en su lugar, y que si no lo hiciere tomará el Cabildo la que juzgare más conveniente. Y que no puede tener más días de receso que los cuatro meses de licencia para componer los villancicos, y si faltare más no se le haga presente en el coro, ni en las fiestas de música en que faltare sin que preceda licencia del Sr. Deán; y se les haga saber a los señores puntadores y contadores mayores. Y así se hizo saber al maestro de capilla, a los puntadores y contadores mayores»⁹⁸.

En 1751, De la Puente se vio obligado a solicitar que se le relevara de la composición de villancicos por encontrarse enfermo. Desde ese momento hasta la fecha de su muerte tuvo que alejarse de la vida catedralicia para centrarse en su tratamiento. En esos años realiza algunos viajes al balneario de Ardales (Málaga) para «tomar las aguas». Al parecer padeció cáncer de mama, como indica su propio médico:

«Certifico el infrascrito, como médico, que soy aprobado por el Real Protomedicato, Doctor Físico, Académico Honorario de la Regia Academia Médica Matritense etc., ser evidente lo que en este memorial expresa el Sr. Don Juan Manuel de la Puente, pues siendo la enfermedad de Canero o Zaratán⁹⁹, que padece radicalmente incurable, necesita seguir un rumbo continuo suave, que paliativamente socorra y sostenga el inminente precipicio que le aguarda. Lo cual por ser verdad juro a Dios y a esta Cruz. Jaén ut supra. Dr. D. Manuel de la Chica Ulloa»¹⁰⁰.

⁹⁷ Acta capitular del 22 de diciembre de 1730, citada en *ibídem.*, pág. 239.

⁹⁸ Acta capitular del 8 de mayo de 1731, citada en *ibídem.*, pág. 239.

⁹⁹ Según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* de 1739, la enfermedad de Zaratán, era «un género de enfermedad de cáncer, que da a las mujeres en los pechos, el que les va royendo, y consumiendo de tal suerte de carne, que por lo regular vienen a morir de esta enfermedad», www.rae.es.

¹⁰⁰ Documento de secretaría del 7 de agosto de 1753, citado en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II. Documentos de Secretaría*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010, pág. 113.

Juan Manuel de la Puente falleció en Jaén el diecinueve de diciembre de 1753, a los sesenta y un años, tras cuarenta y dos de servicio a la Catedral de Jaén, dejando un importante legado musical.

I.3. OBRA

Hoy día conocemos 286 obras de Juan Manuel de la Puente, la mayoría en castellano, conservadas en el Archivo Histórico Diocesano de Jaén. Dichas obras están recogidas en tres libros de partituras, que son los únicos que han llegado a nosotros de una colección de nueve. Parece ser que De la Puente recopiló toda su obra, o al menos gran parte de ella, con una intención clara de que perdurara, dado que el formato es el de partitura. Una colección a papeles hubiera indicado un pensamiento más práctico. En esta tarea le ayudó como copista el maestro de capilla de Alcaudete, Francisco de Viedma, entregando al cabildo de la catedral giennense los nueve volúmenes siete años después de la muerte de De la Puente, así:

«Este día el Sr. canónigo D. Diego Moyano hizo presente al Cabildo, en virtud de su comisión haberse concluido de orden de dicho Sr. por el maestro de capilla de Alcaudete la copia de los papeles de solfa, cuyos originales dejó a esta Santa Iglesia el Sr. racionero D. Juan de la Puente, maestro de capilla que fue de ella, y que por el especial trabajo que había tenido el de Alcaudete, sin embargo de ser de su obligación el entregarlos, si parecía al Cabildo se le diese alguna gratificación, lo determinase»¹⁰¹.

Tras la muerte de De la Puente, el cabildo mandó hacer un inventario de sus obras al nuevo maestro de capilla, Juan Martínez:

«Se acuerda que se recojan los papeles de música en su archivo y que se haga inventario de ellos. Se trata de los papeles de Música q se hallaban extraviados del archivo de ellos, así de los que en el había como de los que dejó de obras suyas el Sr. racionero maestro de capilla D. Juan de la Puente, y se acuerda se sirva dar orden se recojan los papeles de música que se hallasen extraviados de su archivo, y especialmente los que dejó el dicho Sr. maestro de capilla Puente, con arreglo a la cláusula que de ellos trata en su testamento; y reintegrados todos disponga dicho Sr. se forme inventario, según en lo antiguo se había principiado para que siempre conste de lo que hay en dicho archivo»¹⁰².

¹⁰¹ Acta capitular del 1 de marzo de 1760, citada en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I...*, pág. 261.

¹⁰² Acta capitular del 26 de enero de 1759, citada en *ibídem*, pág. 260.

Dicho inventario contiene, además de obras de Juan Manuel de la Puente, composiciones de los maestros de capilla de la catedral de Jaén Francisco Guerrero (de 1546 a 1549), Juan de Riscos (de 1598 a 1637), José Escobedo (de 1637 a 1672) y Pedro de Soto (de 1672 a 1708); de los polifonistas renacentistas Tomás Luis de Victoria (1548-1611) y, probablemente, Philippe Rogier, compositor flamenco que trabajó en la corte Habsburgo de Felipe II (aparece en el inventario como Maestro Rogier); de los portugueses Duarte Lobo, maestro de capilla de la catedral de Lisboa desde 1594, quien en 1607 envió un libro de música a la catedral¹⁰³ y Fray Manuel Cardoso (1566-1650), compositor y organista¹⁰⁴; de Gregorio Portero, quien fue uno de los seises de Toledo que se presentó junto a De la Puente a las oposiciones al magisterio de capilla en 1711; del Maestro Patiño, quien podría tratarse de Carlos Patiño, maestro de canto de órgano del Sagrario de la catedral de Sevilla entre 1623 y 1628, y después maestro de capilla del Real Monasterio de la Encarnación en Madrid (entre 1628-1634), y maestro de capilla de la Capilla Real (1634-1668); de un tal Maestro Soriano; y del Maestro Paredes, probablemente Juan Bonet de Paredes, maestro de capilla de las catedrales de Ávila y Toledo (debió de coincidir con De la Puente cuando éste era seise en Toledo, ya que Paredes fue nombrado maestro de capilla de dicha catedral en 1706), además de algunas obras anónimas.

En este inventario hay constancia de cincuenta y ocho obras de De la Puente, en su mayoría en latín, entre las que se encuentran once *Adiuva nos* para la Cuaresma, cuatro *Beatus Vir*, cinco *Dixit Dominus*, un himno *Ave Maris Stela*, un himno de Navidad, dos invitorios, una lamentación del Viernes Santo, cinco *Lauda Jerusalem*, tres *Laudate Dominum*, uno de ellos el de oposición de 1711, cinco *Letatus sum*, cinco *Magnificats*, una misa con tres coros compuesta para Madrid en 1734, un Miserere a 8, cuatro motetes (a la Purificación de Nuestra Señora, *Smilabo eum*, *Ste Sanctus* y *Veni Sponsa Christi*), dos Salve Regina, seis *Stabat Mater* y un *Vere languores nostros*. De todas estas composiciones sólo han llegado a nosotros el motete a ocho voces *Veni*

¹⁰³ «Que a Lobo, maestro de capilla de Lisboa, se le libren 6 ducados de la fábrica por el libro de música que envió a esta iglesia», Acta Capitular del 10 de marzo de 1607, citada en *Ibíd.*, pág. 62.

¹⁰⁴ «Se acuerda poner en la librería “un libro de música”, que Francisco de Medina “daba” a esta santa iglesia, de fray Manuel Cardoso y se acepta la petición», acta capitular del 23 de julio de 1666, citada en *Ibíd.*, pág. 159.

*Sponsa Christi*¹⁰⁵ y el salmo a diez voces *Beatus Vir*¹⁰⁶, o al menos coinciden en nombre y número de voces.

El 27 de julio de 1784 falleció Francisco Soler¹⁰⁷, maestro de capilla de la catedral desde 1767¹⁰⁸, haciéndose inventario de los papeles hallados en su casa el quince de octubre de dicho año¹⁰⁹, presentado ante el cabildo un año después, el 8 de noviembre de 1785¹¹⁰. En dicho inventario se nombran una serie de obras de De la Puente: dos misas, noventa y cuatro villancicos de Navidad, quince villancicos al Santísimo, siete villancicos a la Virgen, tres villancicos a San Pedro, uno a San Fernando, uno de La historia de Judith, uno del Patronato de Évora, un villancico de oposición, una Salve, dos salmos, seis misereres, tres motetes, dos prosas de Dolores, un himno a Santo Tomás, dos letanías de la Virgen, un Ave María, un Magnificat, un villancico completo y siete incompletos.

De todas estas obras solamente algunas se conservan hoy día, o al menos encontramos unas cuantas con nombres similares a las citadas en este inventario. Una misa sobre el motete *Veni sponsa Christi*¹¹¹ podría ser una de las dos del inventario. Los tres motetes podrían coincidir con *Oh Admirable Sacramento*¹¹², *Veni sponsa Christi*¹¹³ y *Admirable Sacramento*¹¹⁴, pero al no especificar ni nombres ni número de voces es difícil de precisar. Sólo nos han llegado dos villancicos de Navidad. Los treinta y seis villancicos al Santísimo conservados superan con mucho a los quince del inventario, así como los treinta y seis a distintas advocaciones de la Virgen, lo hacen con los siete recogidos en el mismo. Conservamos quince villancicos a San Pedro frente a los tres inventariados; y el villancico de oposición podría ser uno de los tres que se conservan.

¹⁰⁵ Archivo Histórico Diocesano de Jaén. *Libro IV de las obras de Juan Manuel de la Puente*, fol. 298.

¹⁰⁶ *Ibidem.*, fol. 316.

¹⁰⁷ Acta capitular de 27 de junio de 1784, citada en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. *Documentario Musical de la Catedral de Jaén. I...*, pág. 290.

¹⁰⁸ Acta capitular del 27 de octubre de 1767, citada en *ibidem*, pág. 268.

¹⁰⁹ Acta capitular del 22 de octubre de 1784, citada en *ibid.*, pág. 290. E inventario del quince de octubre de 1784 recogido en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II...*, pág. 242.

¹¹⁰ Acta capitular del 8 de noviembre de 1785, citada en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I...*, pág. 291.

¹¹¹ Archivo Histórico Diocesano de Jaén. *Libro IV de las obras de Juan Manuel de la Puente*, fol. 300.

¹¹² *Ibidem*, fol. 243.

¹¹³ *Ibid.*, fol. 298.

¹¹⁴ Archivo Histórico Diocesano de Jaén. *Libro IX de las obras de Juan Manuel de la Puente*, fol. 244v.

Después de este inventario de 1784 no hay datos en las Actas Capitulares de la obra de De la Puente, hasta 1942, cuando se hace referencia a una petición del Padre Otaño solicitando que se le enviase las obras del maestro conservadas en el archivo, pero no se especifica cuáles eran¹¹⁵.

Los tres volúmenes de las obras de De la Puente contienen 286 composiciones: 112 villancicos, 109 cantatas religiosas, dieciséis tonadas, catorce cantatas profanas, ocho trovas, ocho villancicos de Kalenda, cuatro villancicos de seises, tres villancicos de oposición, tres motetes, tres responsorios, un salmo, una Lamentación, una misa, un Miserere, un oratorio y una zarzuela. Setenta y siete no están fechadas, y el resto se fechan entre 1709 y 1735. Presentan diferentes advocaciones, siendo el Santísimo Sacramento, con noventa y nueve obras, la mayoritaria. Muestran diferentes tipos de instrumentación y número de voces.

Además de los tres libros conservados en Jaén, se han encontrado cuatro composiciones de De la Puente en otros lugares: cantata *Oh pasmo del orden*, para voz y acompañamiento, dedicada a San Antolín Mártir (catedral de Palencia)¹¹⁶; *Dulcisima Maria*, cantata a dos voces con violines, oboe y acompañamiento, a la Navidad, de 1748 (El Escorial)¹¹⁷; Salmo *Dixit Dominus* para voz y acompañamiento (Capilla Real de Granada)¹¹⁸; y las cantatas que *Dios en el principio* y *A donde mi amor*, para voz y acompañamiento (Santuario de Aránzazu, Guipúzcoa)¹¹⁹.

¹¹⁵ Acta capitular del 19 de octubre de 1942, citada en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I...*, pág. 565.

¹¹⁶ LÓPEZ-CALO, José, *La música en la Catedral de Palencia*, vol. 1, Palencia, Instituto Tello Meneses, 1980, pág. 162.

¹¹⁷ RUBIO CALZÓN, Samuel y SIERRA PÉREZ, José, *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Cuenca, Diputación Provincial, 1982, pág. 434.

¹¹⁸ LÓPEZ-CALO, José, *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada*, vol. 1, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, pág. 349.

¹¹⁹ BAGÜÉS ERRIONDO, Jon, *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*, Guipúzcoa, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979, pág. 162.

CAPÍTULO II. EL TRATAMIENTO DEL OBOE EN LA MÚSICA ECLESIAÍSTICA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

II.1. ASPECTOS GENERALES

Durante el siglo XVIII se produjo en la música española un proceso de renovación instrumental, tanto en las capillas eclesiásticas como en el ámbito profano. Instrumentos tradicionales como el clarín, la chirimía, la corneta o el sacabuche fueron sustituidos progresivamente por oboes, trompas y flautas, a la vez que la música instrumental cobraba importancia frente a la vocal. En el presente capítulo nos centraremos en el oboe y en su incidencia en el contexto eclesiástico español.

Se denomina oboe al *hautbois* francés, instrumento de doble caña y de dos a tres llaves, afinado en Do, que estuvo en uso desde la mitad del siglo XVII hasta principios del XIX¹²⁰. Se considera a Lully como el primer compositor en utilizar este instrumento en sus óperas-ballets desde 1657¹²¹, y partiendo de Francia, el oboe empezó a extenderse al resto de Europa. Así, en 1673 el compositor francés Robert Cambert llegó a Inglaterra acompañado de unos cuantos músicos entre los que se encontraban cuatro oboístas¹²²; en 1677, la corte de Turín contaba con seis oboístas en la banda militar¹²³; en la década de 1680, encontramos numerosas cortes alemanas en las que se tocaba este instrumento¹²⁴; en Viena, empieza a conocerse hacia 1697¹²⁵; y la utilización más antigua del oboe en Venecia se encuentra en las óperas *Onorio in Roma* de Carlo Francesco Pollarolo y *Furio Camillo* de Giacomo Perti, en 1692, aceptándose su entrada en la capilla de San Marcos en 1698¹²⁶.

¹²⁰ BURGES, Geoffrey, «Oboe», en SADEI, Stanley y TYRRELL, John (eds.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 2001, págs. 257-287.

¹²¹ HAYNES, Bruce, «Lully and the Rise of the Oboe as Seen in Works of Art», *Early Music*, vol. 16, nº 3 (agosto de 1988), págs. 324-338.

¹²² LASOCKI, David, «The French Hautboy in England, 1673-1730», *Early Music*, vol. 16, nº 3 (agosto de 1988), págs. 339-357.

¹²³ BURGES, Geoffrey, «Oboe»..., pág. 262.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibid.*, pág. 263.

¹²⁶ BERNARDI, Alfredo, «The Oboe in the Venetian Republic, 1692-1797», *Early Music*, vol. 16, nº 3 (agosto de 1988), págs. 372-387.

En España, tanto Geoffrey Burges¹²⁷ como Marcelle Benoît¹²⁸, proponen 1679 como el momento de introducción del oboe, año en el que Carlos II se casó con María Luisa de Orleans, en cuyo séquito vino un grupo de músicos, incluidos cuatro oboístas¹²⁹. La utilización de este instrumento se dio en ambientes tanto militares y cortesanos como dentro del teatro y la iglesia. En concreto, la primera noticia acerca de la inclusión del oboe en una capilla eclesiástica es de 1706, año en el que José de Legarra fue admitido en la capilla musical de la Catedral de Bilbao como ministril, bajón y oboe¹³⁰.

Durante los primeros veinte años del siglo XVIII, el oboe fue introduciéndose en las capillas de las principales iglesias españolas, así, en 1708, el oboísta Joseph Jezebek entró a formar parte de la Real Capilla, tocando también el bajón¹³¹, y se conocen los casos de Salamanca 1712, Daroca 1718, Palencia 1718 y Toledo 1720¹³² (aunque Carlos Martínez Gil sitúa el ingreso del primer oboísta en esta última en 1717, año en que realizó su examen de acceso a la Catedral Juan Baptista Cavazza¹³³, padre de Manuel Cavazza¹³⁴, oboísta de la Real Capilla desde 1744¹³⁵).

En Andalucía, la llegada del oboe a las catedrales se produjo un poco más tarde que en el resto de España. Por ejemplo, en la Catedral de Cádiz, hay constancia de la admisión en 1721 de Fernando Colomo, originario de Jaén, como bajonista, pero violinista y oboísta a su vez¹³⁶. En Sevilla, la primera referencia al oboe en las actas

¹²⁷ BURGES, Geoffrey, «Oboe»..., pág. 262.

¹²⁸ BENOÎT, Marcelle, «Musiceins français en Espagne», *La Revue Musicale*, nº 226 (1953-1954), págs. 48-60, citada en KENYON DE PASCUAL, Beryl, «El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: don Manuel Cavazza», *Revista de Musicología*, vol. 7, nº 2 (1984), págs. 1-4.

¹²⁹ KENYON DE PASCUAL, Beryl, «El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: don Manuel Cavazza», *Revista de Musicología*, vol. 7, nº 2 (1984), págs. 1-4.

¹³⁰ BERROCAL CEBRIÁN, Joseba-Endika, «"Y que toque el abue". Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII», *Artigrama*, nº 12 (1996-97), págs. 293-312.

¹³¹ KENYON DE PASCUAL, Beryl, «El primer oboe español...».

¹³² BERROCAL CEBRIÁN, Joseba-Endika, «"Y que toque el abue"...», pág. 295.

¹³³ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003, pág. 371.

¹³⁴ GIL FERRER, Francisco, «Los oboístas en el Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles (1860-1881), de Baltasar Saldoni», *Revista Afoes*, nº 1 (2012), págs. 18-23.

¹³⁵ KENYON DE PASCUAL, Beryl, «El primer oboe español...».

¹³⁶ Díez MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, vol. 3, pág. 16.

capitulares de la Catedral es de 1729, año en el que se admitió en la capilla a Antonio González de la Peña, bajonista y oboísta¹³⁷.

El aprendizaje del oboe se llevaba a cabo en las propias capillas cuando éstas contaban con algún ejemplar, ya que era muy común que los niños que se encontraban como seises en ellas, al cambiar la voz, comenzaran la enseñanza de los diferentes instrumentos que allí se utilizaban para poder mantenerse en la institución, asegurando así una cantera para futuros ministriles. En otras ocasiones, si no se contaba con oboísta en la capilla, se veían obligados a buscar profesores ajenos a la Catedral que les enseñaran la técnica del instrumento, o a perfeccionarla¹³⁸. Como veremos en el siguiente apartado de este capítulo, éste será el caso de los primeros oboístas de la capilla musical de la Catedral de Jaén.

Estos profesores a los que se acudía en los primeros momentos de la introducción del oboe en la Península formaban parte de las bandas militares ligadas a los regimientos borbónicos. En ocasiones, oboístas pertenecientes a estos regimientos, solicitaban al Cabildo de la ciudad en la que se encontraban su admisión en la capilla. También era muy común la colaboración esporádica de dichos oboístas con las capillas catedralicias en las ocasiones que requerían de un mayor número de instrumentistas¹³⁹.

Otro aspecto importante es el hecho de que la gran mayoría de oboístas eran a su vez bajonistas, con lo que ocupaban plaza en las capillas como intérpretes de ambos instrumentos. Esta multiplicidad de instrumentos en un mismo intérprete era muy común en las capillas musicales de los siglos XVII y XVIII, lo que ocasionaba diferentes posibilidades tímbricas en ellas.

El oboe coexistió con la chirimía en las capillas a lo largo del siglo XVIII. Aunque es cierto que a las chirimías se les asigna un repertorio más procesional y los oboes se identificaban con el estilo concertado, se daban momentos en los que ambos trabajaban en común e incluso podían intercambiar sus papeles¹⁴⁰. Ejemplo de esta coexistencia hasta bien avanzado el siglo es esta petición de José Dueñas, segundo

¹³⁷ ISUSI FAGOAGA, Rosa, *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII. La obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*, tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2003, pág. 105.

¹³⁸ BERROCAL CEBRIÁN, Joseba-Endika, «"Y que toque el abue"...», pág. 296.

¹³⁹ *Ibidem.*, pág. 300.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pág. 307.

maestro del Colegio de Niños de Córdoba, realizada al Cabildo de la Catedral de Jaén en 1780 para ocupar una plaza vacante en la capilla, señalando que «en días pasados escribí a V.S.I. a fin de que, si V.S.I. quería, pasaría a esa a ser oído por V.S.I. en los instrumentos que toco, a saber, bajón, chirimía, oboe y algo de trompa»¹⁴¹.

Todo el proceso de asimilación de este nuevo instrumento se dio también en Jaén, coincidiendo con el magisterio de Juan Manuel de la Puente. En el siguiente apartado pasaremos a detallar las particularidades del mismo.

II.2. EL OBOE EN LA CATEDRAL DE JAÉN

La primera referencia al oboe que encontramos en la documentación musical de la Catedral de Jaén es un ofrecimiento del colegial Eufrasio Díaz Zambrana como músico instrumentista del 6 de junio de 1723, en la que se señala:

«Jaén 6 de junio de 1723

Ilmo. Sr.

Eufrasio Díaz Zambrana se pone a los pies de V.S.I. con el más profundo rendimiento y dice que con el beneplácito y licencia de V.S.I. se ausentó de su Santa Iglesia con el fin de habilitarse y adelantar mucho más en su ministerio, para que así pudiese mejor emplearse en el servicio de V.S.I. en que tiene puestos sus más ardientes deseos. Y habiéndose ya restituido a esta ciudad, y consiguientemente para que V.S.I. disponga de su persona, como más fuere de su agrado, pone en la superior consideración de V.S.I. que en el instrumento de violín ha adelantado cuanto ha podido, y al mismo tiempo se ha esmerado en aprender con continuación y cuidado el instrumento del Abue; y siendo de uno y otro tan superior dueño V.S.I. en nada es más interesado, que en ofrecerlo todo a sus aras, pues lo que solamente desea es que sea de la aceptación de V.S.I. a quien ruega a la divina Magdalena prospere a V.S.I. en su mayor grandeza para bien de esta su Santa Iglesia»¹⁴².

Un año después, el 7 de noviembre, se concede licencia al mismo Eufrasio Díaz, ya ministril de la capilla «para que pase a la ciudad de Sevilla a enseñarse a tocar el instrumento que llaman Abue por tiempo que necesitare para habilitarse en el referido instrumento»¹⁴³. De esta estancia en Sevilla no se han encontrado más noticias, pero es

¹⁴¹ Documento de secretaría del 6 de enero de 1780, citado en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II. Documentos de Secretaría*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010, pág. 221.

¹⁴² Documento de secretaría del 6 de junio de 1723, *ibidem.*, pág. 32.

¹⁴³ Acta capitular del 7 de noviembre de 1724, citada en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén, I. Actas Capitulares*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997, pág. 234.

de suponer que estuvo en dicha ciudad estudiando oboe ya que en 1727 solicita que se le reciba de nuevo en la capilla de la Catedral de Jaén, tal y como se recoge en este acta del uno de agosto de ese año:

«Ilmo. Sr.

Eufrasio Díaz, puesto a los pies de V.S.I. con el mayor rendimiento dice: que luego que llegó a esta ciudad de la de Sevilla, mereció a V.S.I. la honra de que le permitiera servir en el Coro, habiendo procurado con el mayor anhelo desempeñar su obligación en la parte que ha podido. Con cuyo motivo y el de tener presente V.S.I. los años que ha estado en Sevilla con licencia de V.S.I., procurando a expensas de sus pobres padres proporcionarse para conseguir el honor de ser criado de V.S.I., espera únicamente, en la gran generosidad de V.S.I., el que se digne atenderle con la providencia que a V.S.I. pareciese más justificada; que en cualquiera que sea del superior agrado de V.S.I., recibirá especial merced, de V.S.I. a quien Nuestro Señor prospere en su mayor grandeza»¹⁴⁴.

Consta en las actas capitulares que Eufrasio Díaz fue admitido entonces en la capilla musical¹⁴⁵, en la que prestó servicio hasta 1772, año en el que el Cabildo lo jubila a los «70 años de edad y 60 sirviendo al Cabildo, con todo el salario»¹⁴⁶. Del resto de referencias que encontramos a este ministril solamente podemos concluir que estuvo en activo y que la situación económica de la capilla musical era bastante mala, ya que se vio obligado a pedir ayuda al Cabildo por falta de medios para subsistir en varias ocasiones¹⁴⁷.

En 1732 encontramos la primera noticia de un segundo ministril oboe en la Catedral giennense. Se trata de la siguiente petición de Baltasar Ibáñez Colomo, del veinticinco de junio de dicho año, solicitando una renta como músico de la capilla:

«Ilmo. Sr.

Baltasar Ibáñez Colomo, puesto a los venerables pies de V.S.I., con todo rendimiento, digo que habiendo sido servido V.S.I. de darme licencia para ir a Cádiz a curarme de mis accidentes y habiendo conseguido total alivio, por no perder tiempo, me apliqué al instrumento de Oboe, por ser éste el que hoy día más se practica, y habiendo apurado todo cuanto en dicho instrumento se puede tocar a satisfacción de todos los peritos, y juntamente haber estudiado la composición de canciones, así para que se toquen en dicho instrumento, como también para los violines, y viendo que ya no tenía que adelantar, me restituí a esta ciudad, llevado de la obligación que tengo a V.S.I., como por el deseo

¹⁴⁴ Documento de secretaría del 1 de agosto de 1727, citado en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén, II...*, pág. 34.

¹⁴⁵ Acta capitular del 1 de agosto de 1727, citada en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén, I...*, pág. 236.

¹⁴⁶ Acta capitular del 10 de julio de 1772, *ibidem*, pág. 272.

¹⁴⁷ Documentos de secretaría del 23 de diciembre de 1723, y del 12 de junio de 1736, citados en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén, II...*, págs. 33 y 53, respectivamente.

único de servir a V.S.I., y siendo tan pobre y sin patrimonio de que poderme mantener, más que el amparo de V.S.I. Y para que tenga logro este deseo. A V.S.I. pido y suplico se digne de situarme alguna renta y parte en los percances para que pueda mantenerme, que en ello recibiré un gran favor que espero de la gran caridad de V.S.I. a quien Dios guarde en su mayor grandeza»¹⁴⁸.

Parece ser que Baltasar era un oboísta de cierto nivel, ya que el propio De la Puente escribió el siguiente informe recomendando su entrada en la capilla tras ser requerida su opinión al respecto:

«Ilmo. Sr.
En ejecución del mandato de V.S.I. acerca del contenido de este memorial, debo informar a V.S.I. [que Baltasar Ibáñez Colomo] es sujeto de especial genio y destreza y en el instrumento tiene comprendido lo principal de él, por lo que juzgo podrá servir muy bien en esta Iglesia.
Jaén y junio 26 de 1732»¹⁴⁹.

Unos días después, el uno de julio, Baltasar Ibáñez Colomo era admitido como ministril de la capilla¹⁵⁰ hasta 1743, año en el que se le nombra Maestro de Seises¹⁵¹, y momento en el que entendemos que dejaría de actuar como oboísta.

Finalmente, encontramos referencias a un último oboísta en esta primera mitad del siglo XVIII. Se trata de Pedro de Ortega, seise y clerizón de la Catedral de Jaén, que en 1749 solicita al Cabildo su nombramiento como músico de la capilla con la siguiente petición:

«Ilmo. Sr.
Señor, Pedro de Ortega, humilde criado de V.S.I., puesto a sus pies con el rendimiento debido dice: que ha muchos años está sirviendo a V.S.I. en el ministerio de seise y clerizón, y deseoso de no desmerecer ese honor, y que V.S.I. le adelante en otros empleos de su obsequio; habiéndome faltado la voz, por estar en muda, se ha aplicado con el mayor desvelo a los instrumentos especialmente Violín y Abue, y se halla tan adelantado especialmente en el primero, que en las ocasiones que se le ofrece a la capilla, así dentro como fuera de esta Santa Iglesia, acompaña cualesquiera papel que le encarguen, como V.S.I. habrá visto en referidas ocasiones. Y si fuese servido podrá informarse de sujetos inteligentes en cuya consideración suplica a V.S.I. se digne nombrarle en una de las plazas vacantes de violín con el salario que fuese de su agrado, el que únicamente desea para alimentar a su pobre madre viuda y desamparada, y que únicamente espera su alivio de la piadosa y poderosa protección de V.S.I., a

¹⁴⁸ Documento de secretaría del 25 de junio de 1732, citado en Jiménez Cavallé, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén, II...*, pág. 43.

¹⁴⁹ *Ibidem*, pág. 43.

¹⁵⁰ Acta capitular del 1 de julio de 1732, citada en Jiménez Cavallé, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén, I...*, pág. 241.

¹⁵¹ Acta capitular del 10 de mayo de 1743, *ibidem*, págs. 250-251.

cuyos pies queda pidiendo a Dios le guarde en su mayor grandeza los muchos años que pueda, y el suplicante necesita»¹⁵².

Se acepta a Pedro de Ortega como violinista y oboísta, aunque por las referencias posteriores parece ser que ejercía más como lo primero, siendo este caso uno más de los que demuestran la habilidad de los músicos de las capillas catedralicias para tocar diferentes instrumentos, como se ha dicho con anterioridad. En 1790, solicita la jubilación, tras cincuenta y dos años de servicio al Cabildo¹⁵³.

Teniendo en cuenta que el magisterio de De la Puente abarcó desde 1711 hasta 1751, año en el que se vio obligado a solicitar su relevo de la composición de villancicos, podemos decir que fue el primer maestro de capilla de la Catedral de Jaén que utilizó oboes en sus obras, y que contó en su capilla con estos tres oboístas en períodos diferentes (Eufrasio Díaz Zambrana desde 1723; Baltasar Ibáñez Colomo, de 1732 a 1743; y Pedro de Ortega desde 1749).

En el capítulo siguiente se estudiarán en profundidad las características de las composiciones con oboe de Juan Manuel de la Puente, prestando especial atención a la utilización que hace el compositor de este instrumento en ellas.

¹⁵² Documento de secretaría del 23 de mayo de 1749, citado en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén, II...*, págs. 98-99.

¹⁵³ Acta capitular del 26 de octubre de 1790, citada en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén, I...*, pág. 304.

CAPÍTULO III. COMPOSICIONES CON OBOE EN LA OBRA DE JUAN MANUEL DE LA PUENTE

Entre el repertorio que ha llegado a nosotros de De la Puente encontramos diecinueve composiciones con oboe, de las cuales diecisiete son cantatas y dos villancicos, que a continuación presentamos ordenadas cronológicamente:

- Cantata al Santísimo Sacramento *Decidme brillantes luces*, a dos voces, violines, oboe y acompañamiento, 1722.
- Cantata al Santísimo Sacramento *En la apacible margen*, a una voz, violines, oboe y acompañamiento, 1724.
- Cantata al Nacimiento de Nuestro Señor *Dichoso pesebre, feliz portal*, a una voz, violines, oboe y acompañamiento, 1725.
- Cantata al Nacimiento de Nuestro Señor *Montes de Belén*, a una voz, violines, oboe y acompañamiento, 1726.
- Cantata a la Asunción de Nuestra Señora *Sonoro clarín del viento*, a una voz, oboe y acompañamiento, 1727.
- Cantata a la Purísima Concepción *Qué hacéis, del prado flores*, a una voz, violines, oboe y acompañamiento, 1727.
- Cantata al Santísimo Sacramento *Florecente lirio del celeste valle*, a una voz, violines, oboe y acompañamiento, 1727.
- Cantata a la Purísima Concepción *Sagrado monte de luces*, a una voz, oboe y acompañamiento, 1728.
- Cantata a la Purísima Concepción *Ave pura que teniendo su nido*, a una voz, oboe y acompañamiento, 1729.
- Villancico al Santísimo Sacramento *Para aplaudir el misterio*, a ocho voces, oboes, bajón y acompañamiento, 1730.
- Cantata al Santísimo Sacramento *Qué amorosa va la fuente*, a una voz, oboe y acompañamiento, 1730.
- Cantata al Nacimiento de Nuestro Señor *Ay cisne divino*, a dos voces, bajón, oboe y acompañamiento, 1731.
- Cantata a la Purísima Concepción *En océano de luces*, a una voz, oboe y acompañamiento, 1731.
- Villancico a la Natividad de Nuestra Señora *Mortales hijos de Adán*, a ocho voces, oboes, bajón y acompañamiento, 1731.

- Cantata al Señor San Pedro *Soberano apóstol*, a cuatro voces, violines, oboes y acompañamiento, 1731.
- Cantata al Señor San Pedro *Bello esplendor del Padre*, a una voz, oboe y acompañamiento, 1731.
- Cantata a la Navidad *Dulcísima María*, a dos voces, violines, oboe y acompañamiento, 1748. El original se encuentra en el Archivo del Monasterio de El Escorial.
- Cantata al Señor San Pedro *Oh príncipe soberano*, a una voz, violines, oboe y acompañamiento, sin fechar.
- Cantata al Santísimo Sacramento *Del Olimpo de la gracia*, a una voz, oboe y acompañamiento, sin fechar.

Es interesante resaltar algunas peculiaridades de este repertorio. La primera de ellas está relacionada con la fecha de composición de la obra más antigua conservada, 1722. Como ya hemos visto, Eufrasio Díaz Zambrana fue admitido como ministril oboe en 1723, pero sabemos que el oboe debía conocerse en Jaén desde antes, y que incluso podría haber alguno en la Catedral, ya que cuando hace la petición de admisión llevaba nueve años como seise y uno como colegial, y decía haberse «esmerado en aprender con continuación y cuidado el instrumento de Abue»¹⁵⁴. Es fácil pensar que De la Puente hiciera uso de los conocimientos del colegial antes de ser admitido como ministril, o incluso que se llamara a algún oboísta de fuera de la capilla para interpretar esta cantata.

La segunda peculiaridad tiene relación con las tres composiciones en las que De la Puente utiliza dos oboes, composiciones que datan de 1730 y 1731. Hemos visto que el segundo oboísta admitido en la Catedral giennense, Baltasar Ibáñez Colomo, llegó en 1732, tras una temporada en Cádiz, donde después de «curarme de mis accidentes y habiendo conseguido total alivio, por no perder tiempo, me apliqué al instrumento de Oboe, por ser éste el que hoy día más se practica»¹⁵⁵. En este caso creemos que es más claro el hecho de que un oboísta de fuera de la Catedral fuese contratado para interpretar dichas obras. La otra opción sería que algún otro ministril supiera tocar el oboe además de su instrumento principal, pero de esto no hemos encontrado constancia alguna.

¹⁵⁴ Documento de secretaría del 6 de junio de 1723, citado en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II...*, pág. 32.

¹⁵⁵ Documento de secretaría del 25 de junio de 1732, *ibidem.*, pág. 43.

III.1. CANTATAS

La cantata o cantada, es un género musical que nació en España entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, derivado de la cantata italiana. Frente al villancico y la tonada, géneros tradicionales españoles, la cantata implantó una serie de características musicales italianizantes. La mayor parte de las cantatas españolas se compusieron en el ámbito religioso, encontrando cantatas dedicadas al Santísimo Sacramento, a los Santos Reyes, al Nacimiento, o a la Anunciación, además de a diferentes santos. No obstante, los compositores escribían también cantatas con contenido profano, conocidas como *cantatas humanas*¹⁵⁶.

La cantata italiana estaba compuesta a base de una sucesión de recitativos y arias. Esta estructura fue adoptada también en España, siendo muy comunes las cantatas con dos arias y dos recitados (así se denominaban los recitativos en España). Sin embargo, no pasó mucho tiempo sin que dicha estructura importada se mezclara con la de los géneros nacionales, tomando así secciones como las coplas o el grave final, de tempo lento, que servía de conclusión a la cantata¹⁵⁷.

Las cantatas españolas conservan el carácter solista de las italianas, siendo la cantata para voz y acompañamiento de continuo la más extendida, si bien encontramos numerosos ejemplos con violines, oboes o bajón. Suele darse un diálogo entre las partes instrumentales y vocales, con un importante virtuosismo en la voz. Por su parte, las arias mantienen la estructura típica del aria *da capo* napolitana, ABA (ABA'), en la que la sección B comienza en otro tono y cadencia sobre la tonalidad de la dominante o del relativo, y donde B es más breve que A¹⁵⁸.

Entre los muchos compositores españoles de los que se conservan cantatas, podemos citar a Sebastián Durón (1660-1716) y José de Torres (1665-1738), maestros de capilla de la Real Capilla de Madrid, como los iniciadores de este género. Durón fue de los primeros en introducir los violines en la música española y en sus cantatas da mucha importancia a que la música exprese el contenido textual. Por su parte, José de Torres imprime en sus cantatas una gran influencia del virtuosismo italiano, tanto en la

¹⁵⁶ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «Cantata», en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 3, pág. 72.

¹⁵⁷ *Ibidem.*, pág. 72.

¹⁵⁸ *Ibid.*, pág. 72.

voz como en los instrumentos. Otro compositor importante fue Antonio Literes (1673-1747), quien prestó especial atención al continuo, escribiendo líneas melódicas ricas, no solamente como soporte armónico. Por último, Francisco Corselli (1702-1778), Antonio Yanguas (1682-1754) en Salamanca, José de Pradas (1689-1751) en Valencia, o Juan Francés de Iribarren (1698-1767) en Málaga, son reflejo de cómo se entendió la cantata por toda la geografía española¹⁵⁹.

III.1.1. Características generales de las cantatas con oboe de Juan Manuel de la Puente

Las diecisiete cantatas con oboe de De la Puente estudiadas en este trabajo presentan una serie de características más o menos comunes. Hablaremos de ellas en función de la estructura formal, los aspectos armónicos y melódicos, la instrumentación y los textos.

III.1.1.1. Estructura de las cantatas

La estructura base de las cantatas es la alternancia entre arias y recitados, a la que se añaden secciones como introducción, coplas o graves. Esto da lugar a un tipo de género abierto, alejado de cualquier estereotipo formal en lo que se refiere a su forma externa. Encontramos por tanto diferentes combinaciones de secciones. Como podemos ver en la siguiente tabla, las cantatas presentan de tres a seis secciones. Casi todas empiezan con una Introducción (menos *Qué amorosa va la fuente*), y once comparten la estructura inicial de Introducción-Recitado-Aria-Recitado. Encontramos tres cantatas con Grave final (*Decidme, brillantes luces*, *En la apacible margen* y *Ay cisne divino*), tres con Coplas (*Decidme, brillantes luces*, *Ay cisne divino* y *Del Olimpo de la gracia*), tres con Canción (*Florecente lirio del celeste valle*, *Sonoro clarín del viento* y *Oh príncipe soberano*), dos con Minué (*Montes de Belén* y *Soberano apóstol*), y en *Ave pura que volviendo a su nido*, el Aria se ha cambiado por una Arieta.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, pág. 73.

Tabla 1. Estructura de las cantatas

<i>Decidme, brillantes luces</i>	Introducción	Recitado	Aria	Recitado		Coplas	Grave
<i>Qué amorosa va la fuente</i>			Aria	Recitado	Aria		
<i>Qué hacéis, del prado flores</i>	Introducción	Recitado	Aria	Recitado	Aria		
<i>En la apacible margen</i>	Introducción	Recitado	Aria	Recitado	Aria		Grave
<i>Florecente lirio del celeste valle</i>	Introducción	Recitado	Aria	Recitado		Canción	
<i>Montes de Belén</i>	Introducción	Recitado	Aria	Recitado		Minué	
<i>Sonoro clarín del viento</i>	Introducción	Recitado	Aria	Recitado		Canción	
<i>Ay cisne divino</i>	Introducción	Recitado	Aria	Recitado		Coplas	Grave
<i>Oh príncipe soberano</i>	Introducción	Recitado	Aria	Recitado		Canción	
<i>En océano de luces</i>	Introducción	Recitado	Aria				
<i>Ave pura que teniendo su nido</i>	Introducción	Recitado	Arieta				
<i>Sagrado monte de luces</i>	Introducción	Recitado	Aria				
<i>Dichoso pesebre, feliz portal</i>	Introducción	Recitado	Aria	Recitado	Aria	Recitado	
<i>Del Olimpo de la gracia</i>	Introducción	Recitado	Coplas	Recitado	Aria		
<i>Soberano apóstol</i>	Introducción	Recitado	Aria	Recitado		Minué	
<i>Bello esplendor del Padre</i>	Introducción	Recitado	Aria				
<i>Dulcísima María</i>	Introducción	Recitado	Aria	Recitado	Aria		

Como hemos visto, dieciséis de las cantatas empiezan con una sección llamada *Introducción*. Siete están compuestas en compás de 4/4, otras siete en compás de 4/8 y las otras dos en 3/4. Es una sección breve en la que se muestra la tonalidad principal de la cantata. Presentan uno, dos o tres textos diferentes y, cuando hay más de un texto, se repite toda la sección las veces que sea necesario. De las cinco que solamente tienen un texto, tres se repiten (*Montes de Belén*, *Sonoro clarín del viento* y *Dichoso pesebre, feliz portal*) y dos no (*Ay cisne divino* y *Dulcísima María*).

Esta sección permite al compositor plantear el tema de la cantata, en cuanto a texto se refiere, haciendo avanzar la acción. Se diferencian de los recitados en la riqueza melódica que presentan, y de las arias en que en estas últimas la acción se detiene prevaleciendo la melodía sobre el texto.

Las secciones más largas y elaboradas de las cantatas de De la Puente son las *Arias*, en las que puede apreciarse cierta influencia italiana, de hecho, utiliza el término italiano *Aria* en lugar del castellano *Área*. En el total de las cantatas encontramos veintiún arias, de las cuales, seis están escritas en 4/8, cuatro en 4/4, tres en 12/8, tres en 2/4, dos en 2/2, dos en 6/8 y una en 3/2. Casi todas ellas son *Arias da Capo* (menos el *Aria de tiple I de Soberano apóstol*, y las dos arias de *Dulcísima María*). Dichas *Arias da Capo* se dividen en dos secciones, en las que la primera siempre es más larga que la

segunda. La primera sección acaba sistemáticamente en cadencia perfecta en la tonalidad principal, ya que ese punto es el final del Aria; y la segunda sección, cadencia así mismo de forma perfecta pero sobre otro grado de la tonalidad principal, generalmente en la dominante. Esta cadencia secundaria puede ser el final de una modulación más amplia que se desarrolla en la segunda sección, o ser una mera enfatización de ese grado sin mayor importancia estructural.

De la Puente compone sus arias siguiendo el mismo método compositivo: empieza con una primera frase melódica presentada por las voces acompañantes, cadenciando de forma perfecta en tónica. Después vuelve a introducir la misma melodía, expuesta esta vez por la voz o voces, que concluye por lo general en dominante. A continuación una nueva frase, que utiliza elementos de las anteriores, realiza una expansión pasando por otros grados y tonalidades para volver a tónica al final de ella, preparando así el final del aria. Esta tercera frase suele ser de mayor longitud que las anteriores, siendo las dos primeras de duración similar. En la segunda parte utiliza el mismo procedimiento, aunque de forma más concentrada y con más riqueza armónica, ya que es en esta segunda parte donde realiza más modulaciones, en contraste con la primera sección, más estable.

Es en las arias donde De la Puente despliega mayor virtuosismo, tanto en la voz como en los instrumentos, siendo las secciones más largas de cada cantata. Suelen presentar un solo texto, aunque pueden contener dos (Aria de *Decidme, brillantes luces* y primera de *Dulcísima María*), e incluso tres (segundo de *Dulcísima María*). Dicho texto es breve y suele presentarse ornamentado y fraccionado, repitiendo partes del mismo.

Las tres arias que no presentan forma de Aria da Capo se plantean de la siguiente manera:

El aria de tiple de *Soberano apóstol* está compuesta a modo de Aria da Capo desarrollada. Tras la introducción instrumental del tema, el Tiple I repite el tema y lo desarrolla de igual manera que se ha explicado anteriormente. La primera sección acaba en tónica, y continúa una segunda sección con las mismas características que se han expuesto. La novedad radica en que en el momento en el que se debería volver al comienzo, tras la cadencia final de la segunda sección, en este caso sobre el VI grado,

De la Puente reescribe la primera sección pero ya con el total de las voces (tiple I, tiple II, alto y tenor), concluyendo con una pequeña coda instrumental de ocho compases.

Las arias de la cantata *Dulcísima María* no presentan la forma da Capo, sino que repiten desde el principio todo el aria con texto diferente.

La otra sección de origen italiano que forma parte de las cantatas es el *Recitado*. En uso del término *Recitado* en lugar de *Recitativo* responde a lo que se entendía en la época por cada uno de ellos, así, *Recitado* se define en el *Diccionario de Autoridades* de 1737 como «usado como sustantivo, se llama en la música moderna aquella parte de composición, que antecede al Aria. Llámase así, porque se canta como cuando se recita»¹⁶⁰. Y *Recitativo* como «adjetivo que se aplica al estilo músico, en que se canta como recitando»¹⁶¹.

El total de Recitados entre todas las cantatas es de veintinueve, todos ellos en compás de 4/4. Son secciones breves en estilo de recitativo seco, y están escritas para una voz y acompañamiento, desapareciendo pues los demás instrumentos en ellos. Los únicos recitados que están escritos para dos voces y acompañamiento son los de las cantatas a dúo *Decidme, brillantes luces* y *Ay cisne divino*. En la cantatas a cuatro voces *Soberano apóstol*, el primer recitativo está escrito para tenor y acompañamiento, y el segundo, para alto y acompañamiento.

Rítmicamente, la voz (o voces) se mueve en valores breves y, el acompañamiento, con blancas y redondas. Son secciones inestables armónicamente, con frecuente uso de cromatismos, ya que sirven de enlace entre Arias y otras secciones, preparando la aparición de la tonalidad siguiente. Presentan el texto de forma silábica, lo que acelera el ritmo narrativo. La única cantata que termina en un Recitado es *Dichoso pesebre, feliz portal*, pero al final de éste está indicado que se debe ir de nuevo a la Introducción, sección que en este caso se utiliza como inicio y cierre de la cantata.

Encontramos tres secciones con el nombre de *Grave* en el total de las cantatas. Las tres están escritas es compás ternario antiguo, que ha sido transcrito como 6/4. En dos de las cantatas (*Decidme brillantes luces* y *En la apacible margen*) funciona

¹⁶⁰ *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, 1737, tomo 5, pág. 517, 2.

¹⁶¹ *Ibidem*.

efectivamente como sección final, conclusiva, en la tonalidad principal, pero en *Ay cisne divino*, cadencia sobre la dominante (Re) de la tonalidad principal (Sol), indicando una vuelta a la Introducción, sección que funciona de nuevo como principio y cierre.

Según Juan José Carreras, el Grave final de las cantatas estaría relacionado con el lamento teatral tan de moda en las composiciones del siglo XVII, ya que presenta una serie de características propias de dicho género, tales como:

«el uso de líneas melódicas en progresión descendente, la utilización de secuencias cromáticas, el empleo enfático de intervalos disminuidos a los que se llega por salto o por movimiento continuo, la introducción regular de disonancias preparadas, el uso de notación blanca en compás ternario antiguo y un tiempo lento»¹⁶².

Estas características se encuentran en mayor o menor medida en los tres Graves de estas cantatas. Cabe indicar por último que son secciones muy breves con un solo texto.

La aparición de secciones denominadas *Minué* en la cantata española era bastante común en la época, un reflejo de la influencia extranjera en la música del momento. La inclusión de esta danza francesa junto a las arias y recitados de proveniencia italianos se da tanto en la cantata como en el villancico barroco. Según Álvaro Torrente¹⁶³, los primeros ejemplos de influencias extranjeras en los villancicos españoles eran puestos en boca de personajes extranjeros dentro de secciones con entidad propia. Esto puede ser llevado al ámbito de la cantata. Aunque el Minué era una danza de carácter instrumental, en la música vocal se recoge su estructura, utilizándola para la aplicación de frases textuales breves, ya que musicalmente es una composición a base de frases melódicas cortas. Es un recurso más del compositor para hacer avanzar la acción.

Las diecisiete cantatas con oboe solamente contienen dos minués, en *Montes de Belén* y *Soberano apóstol*. Ambos están escritos en 3/4 y son secciones breves. Contienen varios textos, el primero cuatro, y el segundo, dos. Se alejan del minué prototípico en que no se dividen en dos secciones que se repiten y tras las que se lleva a cabo un da Capo. En estos dos casos, se repite la pieza entera dependiendo del número

¹⁶² CARRERAS LÓPEZ, Juan José, «Las cantatas españolas de la colección Mackworth de Cardiff», en CARRERAS LÓPEZ, Juan José y BOYD, Malcolm (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, págs. 127-141.

¹⁶³ TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro, «Las secciones italianizantes en los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740», *ibidem*, págs. 87-94.

de textos que contenga. Ambos pueden dividirse en dos secciones en atención a la instrumentación: la primera mitad es instrumental, y en la segunda entra la voz (en *Montes de Belén*), o voces (*Soberano apóstol*). Las dos secciones cadencian en la tonalidad principal y los textos están colocados de manera silábica, con lo que la acción avanza. En los dos casos, los minués son la última sección de la cantata, sirviéndole de colofón.

Con el nombre de *Arieta* se denominaba a las arias de corta extensión, pudiendo ser da Capo o no. En la cantata *Ave pura que teniendo su nido* encontramos la única sección de este nombre entre las diecisiete cantatas estudiadas. Compuesta en 4/8 y con dos textos diferentes, no cumple la estructura de aria da Capo, sino que se repite entera. Comienza con catorce compases instrumentales en los que el oboe presenta el tema que luego recogerá el tiple, tema que se desarrollará y ampliará en los veintidós restantes. La melodía principal está formada por valores breves y el texto está colocado silábicamente.

Las cantatas *Florecente lirio del celeste valle*, *Sonoro clarín del viento* y *Oh príncipe soberano* finalizan con una sección llamada *Canción*. Las que aparecen en las dos primeras cantatas están escritas en 4/8, y la de la tercera, en 12/8. Son las secciones que presentan más textos: tres la primera y la tercera, y cuatro la segunda. Las melodías son sencillas y divididas en frases de igual longitud. El texto es abundante, colocado de manera silábica, y la acción avanza. Están compuestas en la tonalidad principal de la cantata, ya que sirven como sección de cierre.

Finalmente, hallamos algunas secciones denominadas *Coplas* en las cantatas de De la Puente. El hecho de encontrar una sección con este nombre dentro de las cantatas es reflejo de la mezcla de influencias que sufrió este género, puesto que las coplas formaban parte en un principio de la estructura típicamente española del villancico, basada en la alternancia de estribillo y coplas, pasando a encontrarlas desligadas de estribillo alguno y conviviendo con arias y recitados de origen italiano; de hecho, en las cantatas que nos ocupan, las tres secciones con este nombre aparecen en lugar de un aria.

Esta sección se incluye en las cantatas *Decidme brillantes luces*, *Ay cisne divino* y *Del Olimpo de la gracia*. La primera está escrita en 6/4, la segunda en 3/4 y la tercera

en 4/8. Todas contienen dos textos diferentes y se repiten enteras. No son tan virtuosísticas ni extensas como un aria, y la acción avanza mucho más en ellas por la colocación silábica del texto respecto a la melodía.

III.1.1.2. Características armónicas y melódicas

Las diecisiete cantatas estudiadas de Juan Manuel de la Puente están compuestas con un pensamiento tonal, predominando la tonalidad de Do Mayor, por ser muy cómoda para el oboe. Los acordes utilizados por el compositor son en su mayoría tríadas, con la aparición de alguna séptima, generalmente como nota de adorno. Aparecen en estado fundamental y primera inversión sobre todo, dejando la segunda inversión para las cadencias.

Las dominantes secundarias tienen una gran importancia en la armonía de De la Puente, ya que las utiliza con mucha frecuencia para enfatizar grados, modular o como elementos para dar color armónico. Es muy frecuente el giro en el que se da una doble enfatización de la dominante pasando desde la D/D/D a D/D antes de llegar a la dominante (cc. 21 a 23 de *Soberano apóstol*). También utiliza acordes del menor para dar color sin modular, sobre todo en los recitados, secciones, como ya hemos dicho, inestables armónicamente hablando.

Las secciones de las cantatas de De la Puente son monotemáticas, por lo que sus melodías son de tipo expansivo tomando un primer motivo como punto de partida que va trabajando por medio de movimientos secuenciales y desarrollos melódicos. En contraposición, las secciones como Canciones o Coplas presentan un tipo de melodía más cerrada.

Entre las voces suele darse una imitación melódica, bien sea entre instrumentos y voz, o entre las diferentes voces en las cantatas a dúo o a cuatro. En las partes de violines encontramos una escritura muy idiomática, con pasajes a dobles y triples cuerdas, arpegiados y figuras rítmicas muy breves que les imprimen virtuosismo. Es interesante resaltar que las partes de voz, sobre todo las solísticas muestran un virtuosismo bastante elevado, lo que exige un buen nivel a los cantantes (inicio del tiple I en la Introducción de *Soberano apóstol*).

Finalmente, podemos distinguir un cierto avance hacia un estilo más galante en determinadas cantatas, en las que el ritmo armónico se hace más lento, y las melodías presentan un carácter más cuadrado. Ejemplo de ello es la cantata *Soberano apóstol*.

III.1.1.3. Instrumentación

Juan Manuel de la Puente utiliza diferentes tipos de plantilla instrumental y vocal en sus cantatas con oboe. Encontramos así ocho cantatas para dos violines, oboe, voz y acompañamiento, de las cuales dos son a dúo (dos altos en *Decidme brillantes luces* y dos tiples en *Dulcísima María*). En las otras seis la parte de voz corresponde con un tiple. Siete cantatas más están escritas para oboe, tiple y acompañamiento. *Ay cisne divino* está compuesta para oboe, bajón, tiple, alto y acompañamiento. Y *Soberano apóstol* presenta una plantilla para dos oboes, dos violines, tiple I, tiple II, alto, tenor y acompañamiento.

Para poder interpretar estas obras, De la Puente tenía a su disposición la capilla de música de la Catedral giennense, que contaba con los siguientes cantores e instrumentistas:

Durante el magisterio de De la Puente encontramos referencias en las actas capitulares a tres tiples: Isidro Templado, Antonio Martínez de Contreras y Agustín Sánchez.

El primero ingresó en el coro en 1701: «recibieron por músico tiple a Isidro Templado, capón»¹⁶⁴. De este tiple se hace referencia en doce ocasiones, siendo la última en 1714, en un acta capitular del nueve de enero en la que se indica un pago a dicho músico, con lo que perfectamente pudo estar durante más tiempo al servicio de la Catedral.

De Antonio Martínez de Contreras encontramos trece referencias entre 1716 y 1737, de las que se puede concluir que era un buen cantor: «Se aumentan treinta

¹⁶⁴ Acta capitular del 25 de enero de 1701, citada en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I. Actas Capitulares*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997, pág. 197.

ducados de salario al músico Antonio Martínez, en atención a su habilidad»¹⁶⁵, o «Se acuerda que el salario de Antonio Martínez, tiple, aumente hasta 200 ducados, en atención a lo bien que cumple con su obligación»¹⁶⁶.

Del tercer tiple, Agustín Sánchez, solamente encontramos una referencia, en 1747, en la que se recoge que fue seleccionado por el maestro de capilla de entre los seises para formar parte de la capilla como tiple¹⁶⁷.

El que no encontremos más referencias a tiples en las actas capitulares puede deberse a que esta voz pudiera ser interpretada por seises además de por cantantes ya adultos. A esto se suma la mala situación económica de las arcas catedralicias, que podría haber provocado una falta de voces, como denuncia el propio De la Puente en el siguiente informe de 1730:

«Ilmo. Sr.

D. Juan Manuel de la Puente, racionero y maestro de capilla de esta Santa Iglesia y capellán de V.S.I., pone en su alta consideración la falta de voces de dicha capilla, que las principales son la de un tenor y un contralto, lo que motiva que muchas veces no se pueda cumplir como deseara, por lo que:

Suplica a V.S.I. se sirva dar la providencia que fuere servido sobre dicha falta para la mayor decencia y asistencia del divino culto, etc»¹⁶⁸.

En las actas capitulares de la Catedral de Jaén encontramos referencias a cuatro contraltos durante el magisterio de De la Puente: Salvador de Godoy¹⁶⁹, José de Escobedo¹⁷⁰, Luis Solbes¹⁷¹ y Tomás Muñoz¹⁷².

Salvador de Godoy, natural de Baeza, fue recibido en la Catedral en 1710 y puesto a cargo de Andrés Ramos, organista, para que le enseñara música. En 1714 finaliza su aprendizaje y se le admite como cantor. De esa fecha es la última referencia a

¹⁶⁵ Acta capitular del 18 de agosto de 1719, citada en *Ibidem.*, pág. 229.

¹⁶⁶ Acta capitular del 11 de abril de 1725, citada en *Ibid.*, pág. 233.

¹⁶⁷ Acta capitular del 13 de enero de 1747, citada en *Ibid.*, pág. 259.

¹⁶⁸ Documento de secretaría del 6 de octubre de 1730, citado en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II. Documentos de secretaría*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010, pág. 37.

¹⁶⁹ Acta capitular del 13 de septiembre de 1710, citada en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I...*, pág. 212.

¹⁷⁰ Acta capitular del 15 de enero de 1704, citada en *Ibidem.*, pág. 201.

¹⁷¹ Acta capitular del 16 de mayo de 1736, citada en *Ibid.*, pág. 243.

¹⁷² Documento de secretaría del 1 de octubre de 1749, citado en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II...*, pág. 101.

su persona en las actas capitulares, pero es de suponer que siguió formando parte del coro durante los años posteriores¹⁷³.

José de Escobedo aparece citado veintidós veces entre 1697 y 1733. La última de ellas hace referencia a un aumento de renta que solicitó el propio Escobedo. Probablemente continuó más tiempo en el coro¹⁷⁴.

De Luis Solbes tenemos tres referencias, comprendidas entre 1736 y 1737, en las que se dice que procedía de Antequera: Así, «se nombran a diversos músicos: a Luis Solbes, contralto de la Colegiata de Antequera»¹⁷⁵. Aparentemente formó parte de la capilla de música, por lo que no queda claro si ejercía como cantor o como ministril.

Tomás Muñoz coincidió con De la Puente en los últimos momentos de su ministerio, ya que en 1749 todavía era seise, pero colaboraba por su buena voz en la capilla¹⁷⁶.

De la Puente coincidió durante su magisterio con al menos diez tenores, a saber, Miguel de Armenteros¹⁷⁷, José Nicasio de Cachiprieto¹⁷⁸, Martín Salido¹⁷⁹, Francisco Cano¹⁸⁰, Fernando de Gámez¹⁸¹, Francisco de la Cruz¹⁸², Sebastián del Olmo¹⁸³, Pedro de Rojas¹⁸⁴, José de los Santos¹⁸⁵ y Diego de Navarrete¹⁸⁶.

Miguel de Armenteros fue seise en la Catedral de Jaén, y en 1692 se le concede licencia para formar parte del coro¹⁸⁷. Hay veintiocho referencias a este tenor en las actas capitulares, la última de las cuales es de 1725, y da constancia de que seguía formando parte de la capilla: «Se acuerda que el salario de Miguel de Armenteros,

¹⁷³ Acta capitular del 27 de noviembre de 1714, citada en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I...*, pág. 221.

¹⁷⁴ Documento de secretaría del 8 de enero de 1733, JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II...*, pág. 45.

¹⁷⁵ Acta capitular del 16 de mayo de 1736, citada en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I...*, pág. 243.

¹⁷⁶ Acta capitular del 7 de enero de 1750, citada en *ibídem.*, pág. 254.

¹⁷⁷ Acta capitular del 28 de junio de 1689, citada en *ibídem.*, pág. 184.

¹⁷⁸ *Ibíd.*

¹⁷⁹ Acta capitular del 14 de febrero de 1681, citada en *ibídem.*, pág. 174.

¹⁸⁰ Acta capitular del 20 de junio de 1732, citada en *ibídem.*, pág. 211.

¹⁸¹ Acta capitular del 2 de marzo de 1734, citada en *ibídem.*, pág. 241.

¹⁸² Acta capitular del 20 de octubre de 1713, citada en *ibídem.*, pág. 220.

¹⁸³ Acta capitular del 16 de mayo de 1736, citada en *ibídem.*, pág. 243.

¹⁸⁴ *Ibíd.*

¹⁸⁵ Acta capitular del 6 de octubre de 1745, citada en *ibídem.*, pág. 252.

¹⁸⁶ Acta capitular del 18 de abril de 1721, citada en *ibídem.*, pág. 232.

¹⁸⁷ Acta capitular del 11 de enero de 1692, citada en *ibídem.*, pág. 187.

músico de la capilla, aumente hasta doscientos ducados, en atención a su habilidad y voz»¹⁸⁸.

José Nicasio de Cachiprieto sirvió como tenor en la Catedral al menos desde 1696 hasta 1722, apareciendo en dieciocho referencias. La última hace referencia a una enfermedad suya, pero no se especifica si era grave o no, con lo que no podemos saber si continuó cantando mucho tiempo más o no: «Se concede a José de Cachiprieto, por su enfermedad, la ayuda de costa que pareciere al canónigo Francisco de los Ríos»¹⁸⁹.

Martín Salido consta en cuarenta referencias en las actas capitulares, de las que se concluye que sirvió al coro como tenor desde, al menos, 1681, y que en 1716 fue nombrado sochantre, como se recoge en el siguiente acta capitular del siete de febrero de ese año:

«Habiendo tratado de la ración de sochantre vacante por la muerte de Francisco Alonso Huidobro, y enterados de la suficiencia e idoneidad de Martín Salido, que actualmente ha obtenido la ración de tenor, se acuerda que se le dé la ración de sochantre a Martín Salido y que se le haga colación y canónica institución»¹⁹⁰.

Francisco Cano fue recibido en 1732 como tenor y consta en tres actas capitulares, la última de 1733, en la que queda claro que continúa formando parte del coro es la siguiente: «Que el salario de Francisco Cano, músico tenor, se aumente a ciento cincuenta ducados y dieciocho fanegas de trigo de más»¹⁹¹.

Encontramos una única cita, de 1734, a Fernando de Gámez, en la que queda recogida su llegada a la Catedral de Jaén: «Se recibe al músico tenor Fernando de Gámez con el salario de cincuenta ducados y 12 fanegas de trigo»¹⁹².

Francisco de la Cruz fue primero seise, después clerizón, y finalmente tenor de la Catedral. Hay veintidós referencias a él entre 1713 y 1774. De Sebastián del Olmo encontramos cinco referencias, desde su entrada a formar parte de la capilla en 1736, hasta su abandono de esta por enfermedad en 1743¹⁹³.

¹⁸⁸ Acta capitular del 3 de marzo de 1725, citada en *ibíd.*, pág. 234.

¹⁸⁹ Acta capitular del 4 de agosto de 1722, citada en *ibíd.*, pág. 233.

¹⁹⁰ Acta capitular del 7 de febrero de 1716, citada en *ibíd.*, pág. 224.

¹⁹¹ Acta capitular del 17 de marzo de 1733, citada en *ibíd.*, pág. 241.

¹⁹² Acta capitular del 2 de marzo de 1734, citada en *ibíd.*, pág. 242.

¹⁹³ Acta capitular del 15 de febrero de 1743, citada en *ibíd.*, pág. 250.

En 1736 se nombra a Pedro de Rojas como tenor de la capilla, pero en 1737 pide «licencia por enfermedad, para ir a su tierra»¹⁹⁴ por lo que no sabemos si volvió a Jaén o no, dado que estas son las dos únicas referencias a este cantor en las actas capitulares.

A finales de su ministerio, De la Puente coincide con José de los Santos, quien fue nombrado tenor de la capilla en 1745¹⁹⁵. Existen seis referencias a este músico, la última de las cuales es de 1750, en la que solicita un aumento de renta, por lo que se entiende que continuó más tiempo en la Catedral¹⁹⁶.

El último tenor del que tenemos constancia es Diego de Navarrete, quien ocupaba el puesto de segundo sochantre, al menos desde 1721 hasta 1746, pero sabemos que era tenor por una referencia de 1746: «Se da posesión de tenor a Diego de Navarrete»¹⁹⁷.

Aunque no hay papel de bajo en ninguna de las cantatas, sí que lo veremos en los villancicos, por lo que vamos a hacer referencia aquí a quienes pudieron ocupar esta plaza en la Catedral de Jaén durante el magisterio de De la Puente.

Hay que decir que realmente no existía una plaza de bajo como tal, sino que este papel podría ser interpretado por el sochantre, a quien se exigía que tuviera esa tesitura vocal¹⁹⁸.

Francisco Alonso de Huidobro fue sochantre de la Catedral de Jaén desde 1685¹⁹⁹, hasta su muerte en 1716. A partir de esa fecha, el nuevo sochantre fue Martín Salido quien, como ya hemos visto, era tenor, por lo que queda sin esclarecer si había algún otro cantor con voz de bajo que pudiera cantar esta voz. Quizá en caso de necesidad se llamara a alguien de fuera, o incluso se interpretara dicha voz de forma instrumental.

¹⁹⁴ Acta capitular del 24 de mayo de 1737, citada en *ibíd.*, pág. 245.

¹⁹⁵ Acta capitular del 6 de octubre de 1745, citada en *ibíd.*, pág. 252.

¹⁹⁶ Documento de secretaría del 13 de enero de 1750, citado en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II...*, pág. 203.

¹⁹⁷ Acta capitular del 17 de marzo de 1746, citado en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I...*, pág. 253.

¹⁹⁸ JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *La música en Jaén*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1991, pág. 107.

¹⁹⁹ Acta capitular del 5 de abril de 1695, citada en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I...*, pág. 178.

En relación a los instrumentistas que formaban parte de la capilla de la Catedral giennense podemos ver que, pese a las dificultades económicas con las que se encontró el Cabildo a lo largo del siglo XVIII, era bastante completa. Así, en la primera mitad del siglo encontramos en el puesto de ministril violín a Andrés de Hornos, Juan Bermúdez, Francisco Pareja, Eufrasio Díaz Zambrana y Pedro de Ortega.

Andrés de Hornos ingresó en la capilla en 1713 como ministril violín y clarín²⁰⁰, pero desde 1719 padeció una enfermedad de tipo nervioso, lo que hizo necesaria su sustitución²⁰¹. En su lugar se contrató a Juan Bermúdez, que además de violinista parece ser que también tocaba el órgano, ya que en 1737 solicita que sea considerado como posible organista sustituto de Francisco del Rosal y Ramos, que se encontraba enfermo en ese momento²⁰².

Otro violinista fue Francisco Pareja, hijo de Antonio Pareja, contralto del coro. Francisco Pareja fue seise desde 1704²⁰³, pasando a ocupar el puesto de ministril violín en 1715, en el que estuvo hasta 1739²⁰⁴.

Un caso particular fue el de Eufrasio Díaz Zambrana, quien ingresó como violinista de la capilla en 1721 siendo todavía seise²⁰⁵. Entre 1724 y 1727 residió en Sevilla dedicado al estudio del oboe, volviendo a Jaén, donde interpretaba uno u otro instrumento según la necesidad de cada obra. Estuvo al servicio de la Catedral hasta su jubilación en 1772²⁰⁶.

Finalmente, en 1749, el seise Pedro de Ortega solicita entrar en la capilla²⁰⁷. Fue aceptado y, aunque el violín era su instrumento principal, también tocaba el oboe y la flauta. Formó parte de la capilla hasta su jubilación en 1790²⁰⁸.

De estos datos podemos concluir que, exceptuando el período entre 1722 y 1739, en el que coincidieron Francisco Pareja, Juan Bermúdez y Eufrasio Díaz, De la Puente

²⁰⁰ Acta capitular del 10 de febrero de 1713, citada en *ibídem.*, pág. 219.

²⁰¹ Acta capitular del 31 de mayo de 1719, citada en *ibíd.*, pág. 229.

²⁰² Documento de secretaría del 1 de octubre de 1737, citado en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II...*, pág. 70.

²⁰³ Acta capitular del 31 de mayo de 1704, citada en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I...*, pág. 201.

²⁰⁴ Acta capitular del 4 de diciembre de 1739, citada en *ibídem.*, pág. 249.

²⁰⁵ Acta capitular del 28 de noviembre de 1721, citada en *ibíd.*, pág. 232.

²⁰⁶ Acta capitular del 10 de julio de 1772, citada en *ibíd.*, pág. 272.

²⁰⁷ Acta capitular del 28 de mayo de 1749, citada en *ibíd.*, pág. 254.

²⁰⁸ Acta capitular del 16 de octubre de 1790, citada en *ibíd.*, pág. 304.

puedo disponer solamente de dos violinistas en la mayor parte de su magisterio. Al menos esto es lo que se deduce de las actas capitulares de la época.

En el capítulo II del presente trabajo ya se ha hablado con detenimiento de los oboístas que pertenecieron a la capilla en la primera mitad del siglo XVIII, por lo que solamente recordaremos aquí sus nombres: Eufrasio Díaz Zambrana desde 1723; Baltasar Ibáñez Colomo, de 1732 a 1743; y Pedro de Ortega desde 1749.

En cuanto a los bajonistas que coincidieron simultáneamente en la capilla de la Catedral giennense en la época de De la Puente, encontramos a Luis Francisco López de Contreras, de quien tenemos diecinueve referencias en las actas capitulares entre 1698²⁰⁹ y 1755²¹⁰, y que también tocaba el violón. Su hijo y sustituto José Antonio López, desde 1737²¹¹. Juan Moreno de Guzmán, con ocho referencias, entre 1710²¹² y 1753, a quien sustituyó Diego de Extremera tras su jubilación en 1753²¹³. Y Tomás Antonio de Torres, seise, que en 1717²¹⁴ ingresó en la capilla musical, primero como discípulo de Luis Francisco López de Contreras y, después, en 1722²¹⁵, como ministril. De este último encontramos nueve referencias, la última de 1743²¹⁶.

Finalmente haremos referencia a los ministriles que podían llevar a cabo el papel de acompañamiento/bajo continuo. Éste se realizaría probablemente con instrumentos como el bajón, el arpa, el violón y el órgano. De los bajonistas ya se ha hablado. En cuanto al arpa, encontramos a los ministriles Salvador Ibáñez Mesía, Pedro de Vera, Miguel Giménez y Francisco de la Zarza, quienes coincidieron con De la Puente.

Salvador Ibáñez Mesía formó parte de la capilla desde 1709²¹⁷ hasta su muerte, que suponemos o a finales de 1717 o en los primeros días de enero de 1718 por un acta capitular en la que se recoge que el cabildo daba «300 reales y 12 fanegas de trigo de ayuda de costa de ayuda de costa a Josefa Colomo, viuda de Salvador Mesía, arpista que

²⁰⁹ Acta capitular del 2 de septiembre de 1698, citada en *ibíd.*, pág. 194.

²¹⁰ Acta capitular del 15 de febrero de 1755, citada en *ibíd.*, pág. 258.

²¹¹ Acta capitular del 29 de julio de 1737, citado en *ibíd.*, pág. 248.

²¹² Acta capitular del 22 de agosto de 1710, citada en *ibíd.*, pág. 212.

²¹³ Acta capitular del 13 de marzo de 1753, citada en *ibíd.*, pág. 257.

²¹⁴ Acta capitular del 26 de abril de 1717, citada en *ibíd.*, pág. 227.

²¹⁵ Acta capitular del 7 de enero de 1722, citada en *ibíd.*, pág. 232.

²¹⁶ Documento de secretaría del 11 de enero de 1743, citado en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II...*, pág. 79.

²¹⁷ Acta capitular del 4 de enero de 1709, citada en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I...*, pág. 209.

fue de esta iglesia»²¹⁸. Pedro de Vera ingresa como seise en 1703²¹⁹, como arpista segundo en 1715, y como arpista primero desde 1718²²⁰, puesto que ocupó hasta su dimisión en 1734²²¹, siendo sustituido por Miguel Giménez²²², que formó parte de la capilla hasta su muerte en 1783²²³. Por último, Francisco de la Zarza, seise de la catedral, en 1721 entra a formar parte de la capilla como arpista segundo²²⁴, hasta 1730, año en el que es nombrado maestro de capilla de la iglesia de San Andrés de Jaén. Desde 1734 ya no aparece referencia alguna a este instrumento hasta 1767, cuando se nombra como segundo arpista a Pedro Garzón²²⁵, con lo que podríamos suponer que sólo habría un arpista, Miguel Giménez, en los últimos veinte años de magisterio de De la Puente.

No hay muchas referencias en las actas capitulares acerca de ministriles que tocaran el violón, exceptuando dos referencias a Alonso Belmonte, en 1694²²⁶, y 1695²²⁷, y una de Miguel de Ortega en 1756²²⁸. Del primero podemos pensar que pudo coincidir con De la Puente en los primeros años de magisterio, pero no hay datos que lo demuestren, es una mera suposición basada en las fechas relativamente cercanas de ambos. El segundo no pudo coincidir con De la Puente, ya que éste murió en 1753. Sí que hay noticias de que el bajonista Luis Francisco López de Contreras tocaba el violón en las ocasiones en que hacía falta²²⁹.

Finalmente, durante la primera mitad del magisterio de capilla de De la Puente había dos puestos de organista, reduciéndose a uno desde 1737²³⁰. En 1709 fueron nombrados Andrés Ramos y su sobrino Francisco del Rosal y Ramos organistas primero y segundo respectivamente²³¹. El primero ocupó dicho puesto hasta su muerte en 1737, siendo sustituido en interinidad por su sobrino. A la muerte de éste en 1751²³² accedió

²¹⁸ Acta capitular del 18 de enero de 1718, citada *ibidem*. en pág. 227.

²¹⁹ Acta capitular del 8 de mayo de 1703, citada en *ibíd.*, pág. 200.

²²⁰ Acta capitular del 18 de enero de 1718, citada en *ibíd.*, pág. 227.

²²¹ Acta capitular del 28 de mayo de 1734, citada en *ibíd.*, pág. 242.

²²² *Ibíd.*

²²³ Acta capitular del 2 de diciembre de 1783, citada en *ibíd.*, pág. 289.

²²⁴ Acta capitular del 20 de mayo de 1721, citada en *ibíd.*, pág. 231.

²²⁵ Acta capitular del 12 de junio de 1767, citada en *ibíd.*, pág. 267.

²²⁶ Acta capitular del 28 de septiembre de 1694, citada en *ibíd.*, pág. 190.

²²⁷ Acta capitular del 18 de enero de 1695, citada en *ibíd.*, pág. 190.

²²⁸ Acta capitular del 13 de julio de 1756, citada en *ibíd.*, pág. 259.

²²⁹ Acta capitular del 1 de julio de 1712, citada en *ibíd.*, pág. 218.

²³⁰ Acta capitular del 28 de septiembre de 1737, citada en *ibíd.*, pág. 246.

²³¹ Acta capitular del 7 de agosto de 1709, citada en *ibíd.*, pág. 210.

²³² Acta capitular del 6 de marzo de 1751, citada en *ibíd.*, pág. 255

al puesto de organista mayor, también como interino, José Ibáñez Colomo²³³, en el que permaneció hasta 1778²³⁴. Además, en un documento de 1737²³⁵, el violinista Juan Bermúdez solicita al cabildo que se le permita tocar el órgano cuando Andrés Ramos se sintiera impedido por su edad para hacerlo.

III.1.1.4. Textos

Acerca del autor de los textos de las cantatas, podemos suponer que fuera el mismo Juan Manuel de la Puente quien los escribiera. Nos basamos para afirmar tal cosa en el hecho de que no haya datos acerca de un posible poeta a quien adjudicarle la autoría, y en que tenemos conocimiento de que De la Puente escribía los textos de algunas de sus obras por un libro de 1750 cuyo título señala:

«Libro de los villancicos, que se han de cantar en esta Santa Iglesia Catedral de Jaén, en los Solemnes Maitines del Nacimiento de nuestro Redentor Jesucristo, en este año de 1750, compuestas (así en poesía como en música) por Don Juan Manuel de la Puente, racionero y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia»²³⁶.

Así pues, es fácil creer que fuera el mismo compositor quien escribiera las letras para su música. Aunque no se ha llevado un estudio pormenorizado de las letras de estas obras de De la Puente, podemos ofrecer como referencia los detalles encontrados en la cantata transcrita, *Soberano Apóstol*.

En dicha cantata, dedicada a San Pedro, la Introducción está formada por tres estrofas de seis versos cada una, de seis o siete sílabas sin un patrón de rima definido. El texto busca la alabanza al apóstol, ensalzando sus virtudes y jugando con el significado de su nombre (Pedro/piedra).

En los Recitados hace un uso libre de los versos que los conforman, ya que la finalidad de estas secciones es, como ya se ha dicho, hacer avanzar la acción discursiva. Podríamos decir que se acercan más a una escritura en prosa que en verso.

²³³ Acta capitular del 20 de abril de 1751, citada en *ibíd.*, pág. 255.

²³⁴ Acta capitular del 18 de agosto de 1778, citada en *ibíd.*, pág. 281.

²³⁵ Documento de secretaría del 1 de octubre de 1737, citado en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II...*, pág. 70.

²³⁶ PUENTE, Juan Manuel de la, *Letras de los villancicos que se han de cantar en esta Santa Iglesia Catedral de Jaén en los Solemnes Maitines del Nacimiento de Nuestro Señor Redentor Jesucristo: en este año de 1750*, Jaén, Lucas Fernández, 1750. Madrid, Ministerio de cultura, 2007 [Copia digital].

El texto del Aria está escrito como una sextilla paralela, es decir, una estrofa de seis versos de arte menor dividida en dos partes de tres versos y simétrica en su rima, de manera que riman los versos primero con segundo, cuarto con quinto y tercero con sexto, quedando como esquema métrico: 6a 6a 6b 6c 6c 6b.

El Minué está formado por dos estrofas de siete versos pentasílabos sin un esquema métrico definido. En esta última sección se pide al apóstol protección y bendición.

III.1.2. Aspectos específicos de la utilización del oboe en las cantatas de Juan Manuel de la Puente

Juan Manuel de la Puente utiliza el oboe de diferentes en sus cantatas de diferente manera dependiendo fundamentalmente de la instrumentación. Podemos dividir sus diecisiete cantatas en dos bloques principales en función a la plantilla utilizada. Por un lado estarían las cantatas compuestas para oboe, tiple y acompañamiento; y por otro, las escritas para violines, oboe, voz (o voces) y acompañamiento.

III.1.2.1. Cantatas para oboe, tiple y acompañamiento

Dentro de este grupo se encontrarían las cantatas *Qué amorosa va la fuente*, *Sonoro clarín del viento*, *En océano de luces*, *Ave pura que teniendo su nido*, *Sagrado monte de luces*, *Del Olimpo de la gracia* y *Bello esplendor del Padre*. En ellas, el oboe presenta una gran unión con la voz, y adquiere un papel en el discurso musical equiparable a la voz, con lo que encontramos un continuo diálogo entre ambas partes. De esta manera, en todas las arias, el oboe expone el tema principal entrando desde el principio con el acompañamiento. Cuando concluye la frase, en cadencia perfecta, hace su aparición la voz, que la repite íntegramente y la aumenta y desarrolla. El oboe en este momento pasa a un plano ligeramente inferior, pero sigue manteniendo un diálogo constante con el tiple. Con frecuencia dobla a la voz con la misma melodía, rellenando los silencios de ésta con fragmentos melódicos extraídos del tema, o realiza un contramotivo a éste.

Aria *Andante*

Oboe

Tiple

Acomp.

So - ple el Zé - fi - ro su - a - ve, dul - ce y gra - ve, dul - ce y gra - ve

Ilustración 1. *En océano de luces*. Inicio del Aria.

De la Puente utiliza con frecuencia el recurso de las entradas canónicas entre el oboe y el tiple, lo que potencia el efecto dialogante entre ambas voces. Un elemento que promueve esta cercanía entre tiple y oboe es la similitud de tesituras lo que, junto al carácter melódico del oboe, permite que las melodías que interpretan ambos puedan ser muy intercambiables.

Ob.

Ti.

Ac.

A go - zar la co - ro - na. di - cho - sa que por hi - ja por ma - dre es - po - sa

Ilustración 2. *Sonoro clarín del viento*. Aria.

En algunas ocasiones, adopta una escritura que se relacionaría más con un violín, mucho más virtuosística, como por ejemplo en la Introducción de la cantata *En océano de luces*.



Ilustración 3. *En océano de luces*. Inicio de la Introducción. Oboe.

III.1.2.2. Cantatas para oboe, violines, voz (voces) y acompañamiento

En este grupo se engloban las cantatas *Decidme brillantes luces*, *Qué hacéis, del prado flores*, *En la apacible margen*, *Florecente lirio del celeste valle*, *Montes de Belén*, *Oh príncipe soberano*, *Dichoso pesebre, feliz portal* y *Dulcísima María*. El papel del oboe en ellas es mucho más independiente de la voz que en el anterior grupo, de hecho, se muestra mucho más relacionado con los violines y cumple una función de acompañamiento muy clara.

En la mayoría de los casos, el oboe y el violín II están escritos prácticamente igual en cuanto, tanto rítmica como melódicamente, y realizan una función de relleno armónico y de acompañamiento a voz y violín I, que sobresale con una escritura muy idiomática, con recursos propios tales como dobles cuerdas, arpegiados o figuraciones cortas y virtuosísticas.

A multi-staff musical score in 3/4 time. It includes staves for Violin I, Oboe, Violin II, Tiple, and Acompañamiento. The Violin I part has a complex rhythmic pattern. The Oboe and Violin II parts have simpler, more rhythmic patterns. The Tiple and Acompañamiento parts are mostly rests. There are measure numbers 2 and 6 indicated below the staves.

Ilustración 4. *Dichoso pesebre, feliz portal*. Inicio de la Introducción.

En otras ocasiones, se desliga un poco de los violines, desarrollando una melodía propia, siempre en un segundo plano respecto a la voz, pero con mayor protagonismo. En estos momentos juega con pequeños guiños a la melodía de la voz.

The image shows a musical score for five parts: Violin I, Violin II, Oboe, Alto, and Acomp. The time signature is 12/8. The Violin I part has a melodic line with some rests. Violin II has a more active line with some rests. The Oboe part has a melodic line that is mostly in unison with the Violin I part. The Alto parts are mostly rests. The Acomp. part has a bass line with some rests. There are markings '6' and '76' and '6' and '76#' below the score.

Ilustración 5. *Decidme, brillantes luces. Inicio del Aria.*

En algunas secciones, los dos violines y el oboe están escritos homofónicamente, incluso encontramos momentos en los que De la Puente escribe solamente la línea de violín I e indica *Unísono* en violín II y oboe. En estos casos, el oboe aparece escrito como un violín más.

The image shows a musical score for five parts: Violin I, Oboe, Violin II, Tiple, and Acomp. The time signature is 12/8. Violin I has a melodic line. Oboe and Violin II have rests and are marked 'Unísono'. Tiple has rests. Acomp. has a bass line. There are repeat signs and a key signature change in the first few measures.

Ilustración 6. *Oh príncipe soberano. Inicio de la Canción.*

Finalmente, encontramos secciones en las que los violines y el oboe funcionan como mero relleno armónico, escritos con valores largos, como colchón a la voz.

Violín I

Oboe

Violín II

Alto

Alto

Acomp.

Oh fe liz in cen dio, en cen deden fervor vuestros pe - chos

oh sa grada lla ma, en cen deden fervor vuestros pe - chos

Ilustración 7. *Decidme, brillantes luces. Inicio del Grave.*

Fuera de estos dos grandes grupos se han quedado la cantata a dúo con oboe y bajón *Ay cisne divino*, y la cantata a cuatro con oboes y violines *Soberano apóstol*.

En la primera, el oboe y el bajón muestran una estrecha relación manteniendo un punto medio entre el diálogo con las voces y el contrapunto a éstas. En la Introducción podemos observar una serie de entradas canónicas entre voces, oboe y bajón que ejemplifica el primer caso.

Oboe

Fagot

Tiple

Alto

Acomp.

Ay cis-ne di - vi - no

Ay mis-ti - co Se - ñor

Ilustración 8. *Ay cisne divino. Inicio de la Introducción.*

En el aria, bajón y oboe realizan un acompañamiento a las voces en valores más breves alternando entre ellos.

The image shows a musical score for Oboe and Bassoon. The top system consists of two staves: Oboe (top) and Fagot (bottom). The Oboe part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Bassoon part provides a rhythmic accompaniment with similar note values. The bottom system shows a more complex texture with multiple staves, likely representing a string section, with dense sixteenth-note patterns.

Ilustración 9. *Ay cisne divino*. Inicio de Aria. Oboe y bajón.

En *Soberano apóstol*, oboes y violines están escritos dos a dos y cumplen una función de acompañamiento a las voces. Estos cuatro instrumentos presentan una escritura muy homofónica en muchos puntos.

The image shows a musical score for Oboes (Ob. I and Ob. II) and Violins (V. I and V. II). The score is marked with a '20' at the beginning. The Oboe parts play a melodic line with eighth notes, while the Violin parts provide a rhythmic accompaniment with similar note values. The notation is homophonic, with all instruments playing in a similar style.

Ilustración 10. *Soberano apóstol*. Introducción

En otros momentos se turnan la melodía de las voces, presentándola antes que ellas (ver principio del Aria de tiple I). Finalmente, en determinados puntos, funcionan como un bloque en perfecta homofonía.

Ilustración 11. *Soberano Apóstol*. Aria de tiple I.

III.2. VILLANCICOS

El villancico del siglo XVIII supone la culminación del desarrollo de esta forma musical propiamente española²³⁷. Mantuvo esencialmente la estructura que había alcanzado en la segunda mitad del XVII, consistente en un Estribillo, precedido o no de una Introducción, y seguido de un número variable de Coplas, como mínimo dos, al final de las cuales se repetía el Estribillo. Las Coplas generalmente eran cantadas por un solista o por menor número de voces que el Estribillo, de carácter coral.

Desde que en el siglo XVI los villancicos comenzaran a sustituir a los responsorios de maitines, su producción creció de manera exorbitada, llegando en el siglo XVIII a constar como obligación de los maestros de capilla la composición de nuevos villancicos cada año para las Semana Santa, el Corpus Christi, la Navidad y la celebración de patronos y santos de cada ciudad. Para ello, se les liberaba de las demás obligaciones y se les exigía novedad y exclusividad en dichos villancicos²³⁸.

El desarrollo musical de este género llegó a tal punto que se suscitaron críticas en contra del mismo por alejar a los oyentes de la principal función que los villancicos debían cumplir, la de suscitar a la devoción y la religiosidad, y no al placer auditivo. Es debido a este motivo por el que se inició un proceso de prohibición y la consecuente desaparición de los villancicos en las iglesias, proceso que culminó con la intervención de Francisco Javier García Fajer (1731-1809), maestro de capilla de la Seo de Zaragoza,

²³⁷ LÓPEZ-CALO, José, *La música en las catedrales españolas*, Madrid, ICCMU, 2012, págs. 528-529.

²³⁸ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «El texto del villancico español en el siglo XVIII», *La letra de la música*, Universidad Rey Juan Carlos, en prensa, págs. 3-4.

decisivo en la restauración de los responsorios en lugar de los villancicos, quien propuso a los Cabildos de numerosas catedrales españolas la supresión de estos, sustituyéndolos por responsorios compuestos por él mismo²³⁹.

Dependiendo de la función que cumplían en las celebraciones religiosas, Paulino Capdepón distingue entre cuatro tipologías: villancicos de Navidad (villancicos de pastores, de Reyes y de Calenda), villancicos de Corpus, villancicos marianos y villancicos de santos o beatos²⁴⁰.

Los textos de los villancicos solían imprimirse y repartirse entre los asistentes a la celebración en la que se interpretaban. Los autores de dichos textos podían ser los mismos maestros de capilla, u otros poetas a los que se les encargaba dicha tarea²⁴¹. Según la temática del texto, los villancicos pueden clasificarse en: pastoriles, épicos, de lenguas y etnias, y de oficios y personajes²⁴².

III.2.1. Características de los villancicos con oboe de Juan Manuel de la Puente

De los 127 villancicos compuestos por De la Puente que han llegado a nosotros, solamente dos contienen parte de oboe: *Mortales hijos de Adán* y *Para aplaudir el misterio*. El primero fue compuesto en 1731, y el segundo, en 1730. Son villancicos policorales, ya que están compuestos para dos coros, uno formado por tiple I, tiple II, alto y tenor; y otro, por tiple, alto, tenor y bajo. A las voces se les suman en ambos casos dos oboes, bajón y acompañamiento.

III.2.1.1. Estructura

Ambos villancicos están formados por tres secciones, a saber, Introducción, Estribillo y Coplas. La Introducción es una sección breve compuesta para el primero coro y el acompañamiento, sin oboes ni fagot. Está escrita en la tonalidad principal del villancico

²³⁹ *Ibidem.*, pág. 11.

²⁴⁰ *Ibid.*, págs. 11-12.

²⁴¹ *Ibid.*, pág. 16.

²⁴² *Ibid.*, págs. 17-20.

y acaba en cadencia perfecta sobre tónica. En los dos villancicos se indica *Grave* como indicación de tempo, y el compás es 6/4 en *Mortales hijos de Adán*, y 4/4 en *Para aplaudir el misterio*. La Introducción del primer villancico tiene dos textos, por lo que se repite, y la del segundo, solamente uno. Las voces están escritas en un estilo homofónico en los primeros compases, independizándose un poco dos a dos, separándose las agudas de las graves.

El Estribillo es la sección más larga del villancico, y está escrita con un carácter más alegre y expresivo. Comienza con una frase introductoria instrumental, que en *Mortales hijos de Adán* la interpretan el bajón y el acompañamiento, y en *Para aplaudir el misterio*, oboes, bajón y acompañamiento. En el primero, la frase del acompañamiento la recoge el tiple segundo del primer coro, y en el segundo, entran las ocho voces de forma homofónica por coros y canónica entre ambos. En *Para aplaudir el misterio* se puede interpretar esta entrada con sentido retórico, ya que el texto está diciendo «Suene el estruendo de los clarines», de ahí que entren todas las voces con figuraciones de valores breves. En *Mortales hijos de Adán* se sumará al tiple II su coro entero, y un poco más adelante, el segundo coro junto a los oboes.

Esta sección se divide en dos grandes mitades de igual extensión, ambas en la tonalidad principal del villancico y ambas cadenciando de forma perfecta sobre tónica. Solamente presentan un texto, por lo que no se repite ninguna de ellas.

En la última sección, Coplas, vuelve a reducirse el número de voces, ya que solamente tiene parte escrita el primer coro. Contiene varios textos, en concreto, *Mortales hijos de Adán*, tres, y *Para aplaudir el misterio*, cinco. Esto indica la repetición de la sección completa tantas veces como sea necesario.

Tradicionalmente se interpretaba después de cada copla de nuevo el Estribillo. De la Puente no indica nada que haga pensar esto en *Para aplaudir el misterio*, aunque puede ser que se interpretara esta vuelta por tradición. También es posible que se repitieran solamente las Coplas para no alargar demasiado el villancico. Sin embargo, en *Mortales hijos de Adán*, sí que indica una repetición de la última frase del Estribillo entre copla y copla. Lo hace por medio de la indicación *dal segno*, y copiando el íncipit de la frase a la que debe ir al final de la sección de Coplas.

En esta sección las frases musicales son bastantes cuadradas ya que lo que prima es el texto. En los dos villancicos las Coplas se dividen en dos secciones, que se diferencian en el primero por el número de voces que participa en ellas, ya que la primera mitad está escrita para tiple II, bajón y acompañamiento; y la segunda, para el primer coro completo, oboes, bajón y acompañamiento. En *Para aplaudir el misterio*, las dos secciones se diferencian en un cambio de compás: la primera está compuesta en 4/4, y la segunda, en 3/4. En este segundo villancico, las Coplas están escritas para el primer coro, oboes, bajón y acompañamiento.

III.2.1.2. Características armónicas y melódicas

Estas características se corresponden con las explicadas en el apartado correspondiente de la cantata, por lo que no se repetirán aquí.

III.2.1.3. Instrumentación

Ya se ha especificado la plantilla vocal e instrumental de estos dos villancicos, y en cuanto a los músicos con los que contaba De la Puente en su capilla para poder interpretarlos, en el apartado de igual nombre relacionado con la cantata se ha hecho un estudio sobre ellos, por lo que se remite a dicho apartado.

III.2.1.4. Textos

El villancico *Mortales hijos de Adán* está dedicado al nacimiento de la Virgen, y *Para aplaudir el misterio*, al Santísimo Sacramento. Los textos hacen referencia a estas dos festividades. Por su parte, las estrofas que los conforman no respetan un esquema de rima clásico determinado, pero sí tienen unas características comunes. El texto de la Introducción comprende una estrofa de cuatro versos octosílabos. En el Estribillo encontramos una sucesión de versos de arte menor de longitud parecida sin un patrón específico. Y en las Coplas se sigue un patrón un poco libre de la estrofa de copla, que consiste en cuatro versos de arte menor con rima asonante.

III.2.2. Aspectos específicos de la utilización del oboe en los villancicos de Juan Manuel de la Puente

La sección en la que tiene más participación el oboe en los villancicos estudiados es en el Estribillo, ya que en la Introducción solo tiene parte escrita el acompañamiento, y en las Coplas, es menor la intervención de este instrumento.

Los dos oboes mantienen una estrecha relación rítmico-melódica entre ambos, y con el bajón. En el Estribillo de *Para aplaudir el misterio* podemos ver como no hay mucha diferencia idiomática entre las líneas de oboes y bajón, pero sí hay un diálogo claro entre ambos instrumentos, con entradas imitativas durante la introducción musical. Se toma un motivo rítmico a partir del cual se desarrolla la sección, apareciendo en los dos oboes a lo largo de todo el Estribillo.

Estribillo

The image shows a musical score for three instruments: Ob. I, Ob. II, and Bajón. The score is in 3/4 time and D major. It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece, with a measure rest (9) at the start. The second system continues the piece. The oboes and bassoon play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bassoon has a more active role, often playing a melodic line that the oboes follow.

Ilustración 12. *Para aplaudir el misterio*. Estribillo.

En las Coplas, De la Puente reutiliza el motivo rítmico del Estribillo, y con él rellena los silencios en las voces. Tanto en el Estribillo como en las Coplas de *Mortales hijos de Adán*, los oboes están supeditados al bajón siendo este último instrumento el que tiene mayor protagonismo en el villancico. Los oboes cumplen una función de relleno armónico y todas sus apariciones presentan una textura homofónica con el bajón. No

están planteados como instrumentos diferenciados con entidad propia, sino más bien como masa sonora, que el compositor utiliza en determinados momentos.

The musical score for Illustración 13 is set in A major (three sharps) and 3/4 time. It begins at measure 45. The bassoon part (Bajón) starts with a solo in the first measure, playing a rhythmic pattern of eighth notes. In the second measure, the bassoon rests while the two oboes (Ob. I and Ob. II) enter with a melodic line of eighth notes. The bassoon resumes its solo in the third measure. The score continues for four measures, showing the interplay between the bassoon and the oboes.

Ilustración 13. *Mortales hijos de Adán*. Estribillo. Fin de solo de bajón y entrada de oboes

El papel del oboe en el primer villancico sí es más consistente, y aunque realiza una función de acompañamiento y relleno armónico, presenta una melodía más rica y con cierta dificultad en algunos puntos.

The musical score for Illustración 14 is set in A major (three sharps) and 3/4 time, starting at measure 25. It features three staves: Ob. I, Ob. II, and Bajón. The oboes play a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bassoon part is more rhythmic, consisting of eighth and quarter notes. The score is divided into three systems, each containing two measures. The oboe parts are highly active throughout, providing a rich harmonic texture.

Ilustración 14. *Para aplaudir el misterio*. Estribillo

CAPÍTULO IV. CATÁLOGO DE LAS OBRAS CON OBOE DE JUAN MANUEL DE LA PUENTE

IV.1. DESCRIPCIÓN GENERAL

Las diecinueve obras seleccionadas de entre la producción de De la Puente por contener parte de oboe se encuentran en el Archivo Histórico Diocesano de Jaén. La mayoría de ellas (menos la cantata *Dulcísima María*) están recogidas en tres volúmenes que presentan unas características similares. Los tres tienen formato libro, tapas de cuero blancas de color claro, con dos cordones a modo de cierre y el título escrito en el lomo (*Musica Practica & Puente. T. 4, 7 y 9*). Las medidas externas son: 30,5 cm x 21,5 cm x 4 cm. Las páginas son de papel y ninguno presenta folio de cortesía, por lo que en la primera página está escrito: *Libro Quarto (Septimo o Noveno) de las obras en Latin y Romance. De Dn. Juan Manuel de la Puente*. En dicha página, en el centro, está el sello morado de la catedral de Jaén: *Sancta Ecclesia Cathedralis Giennensis*.

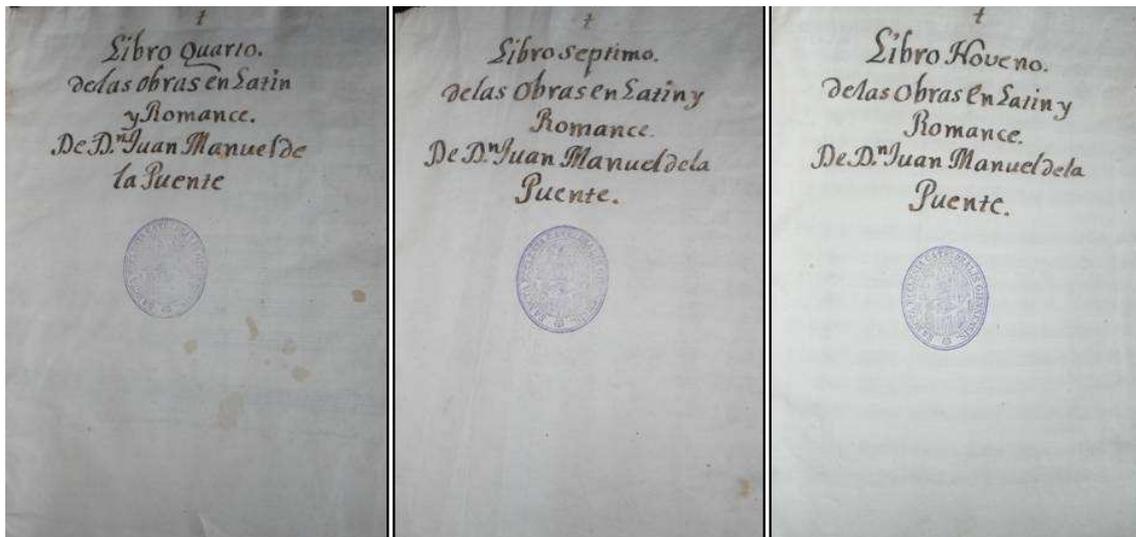


Ilustración 15. Primera página de los tres libros de partituras de Juan Manuel de la Puente

En el siguiente folio empiezan ya las partituras. Todas las obras están escritas en formato partitura, sin encontrar particellas. Cada folio mide 29,7 cm x 21 cm, y están numerados en la esquina superior derecha de los anversos. Cada página contiene de catorce a dieciocho pentagramas, divididos en compases por medio de líneas paralelas que cruzan toda la página, pudiendo aparecer subdividido cada compás en dos o tres

dependiendo de la necesidad del compositor. Todas las páginas están escritas a pluma con tinta negra, y el papel presenta marcas de agua cada dos o cuatro páginas.

Los libros IV y VII fueron escritos por el propio Juan Manuel de la Puente, mientras que el IX, sabemos que es una copia de Francisco de Viedma, maestro de capilla de Alcaudete (Jaén), a quien el Cabildo pidió ayuda para la recopilación de la obra de De la Puente²⁴³. El estado de conservación de la tinta es mejor en los dos primeros libros, ya que el tercero está escrito en un tono más claro. Aún así, pueden entenderse con relativa facilidad.

Ninguno de los libros sigue un patrón de ordenación de las obras concreto, ni cronológico ni por géneros, y al final de cada uno encontramos una tabla-índice, *Tabla de las obras que contiene este libro: musica y romance*, en la que se agrupan las obras dependiendo de para qué ocasión fueran compuestas (Santísimo Sacramento, Natividad, Santísima Trinidad...). Entre los géneros recogidos encontramos villancicos, cantatas sacras y profanas, tonadas, un miserere y una zarzuela.

La única obra de este catálogo que no se encuentra recogida en los citados libros es la cantata *Dulcísima María*. El original autógrafo no ha llegado a nuestros días, pero sí una copia manuscrita posterior que se conserva en el archivo de música del Monasterio de El Escorial²⁴⁴. Se trata de una copia en partitura, y en el Archivo Histórico Diocesano de Jaén encontramos una fotocopia donada por D. Alfonso Medina, canónico y organista de la Santa Iglesia Catedral de Jaén, quien realizó el catálogo del archivo musical de dicha Sede²⁴⁵. No tenemos datos por ahora de cómo llegó la copia de esta cantata hasta El Escorial.

²⁴³ Acta capitular del 1 de marzo de 1760, citada en JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I. Actas Capitulares*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997, pág. 261.

²⁴⁴ RUBIO CALZÓN, Samuel, *Catálogo del archivo de música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1976, pág. 434.

²⁴⁵ MEDINA CRESPO, Alfonso, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Jaén*, Jaén, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009.

IV.2. CRITERIOS DE CATALOGACIÓN

El orden de la catalogación de las diecinueve obras de Juan Manuel de la Puente que contienen oboe seguido ha sido el de su aparición en los Libros IV, VII y IX, ya mencionados, dejando para el final la única que no pertenece a ninguno de ellos. A la hora de clasificar las composiciones se han seguido una serie de ítems, a saber:

1. Título
2. Fecha
3. Tipología
4. Plantilla instrumental
5. Secciones
6. Localización
7. Observaciones

A cada obra le precederá su íncipit musical, en el cual se han transcrito los primeros compases de la voz solista en el caso de ser obras para voz solista, y de la voz más aguda (tiple) en las que están escritas para varias voces. Se incluye en el íncipit tanto música como texto tal y como aparecen en el original.

Para el primer ítem, *Título*, y ya que ninguna obra contiene uno propiamente dicho, se ha elegido como tal el primer verso de cada composición, actualizándose al castellano moderno. El compositor indica al comienzo de cada una de ellas género, número de voces cuando son más de una, instrumentación y advocación o festividad para la que está compuesta. Se ha incluido esta información transcrita del original a continuación del título.

En el segundo se recoge la *Fecha* de composición de cada obra. De las diecinueve composiciones, dieciséis llevan el año de composición escrito en la parte superior derecha, dos están sin fechar y en la cantata *Dulcísima María* aparece en la portada. Las fechas abarcan un periodo de tiempo comprendido entre 1722 y 1731, más esta última, de 1748.

En el ítem *Tipología* se especifica el tipo de fuente a la que pertenece cada obra, distinguiendo entre autógrafo y copia manuscrita; y el formato en el que se conserva, partitura o particelas.

Para completar el apartado *Plantilla instrumental*, se saben los instrumentos con parte obligada escrita porque el autor los especifica al principio de cada obra. Las voces se han deducido de las claves originales, a saber: Do en primera para tiple, Do en tercera para alto, Do en cuarta para tenor y Fa en cuarta para bajo. El acompañamiento podía ser realizado por los instrumentos encargados de hacer el continuo en la capilla de la Catedral del momento²⁴⁶.

Se indican en el quinto ítem las diferentes *Secciones* en las que se divide cada obra, y en el sexto, su *Localización*. Como ya se ha dicho, todas las obras se encuentran físicamente en el Archivo Histórico Diocesano de Jaén, sito en la Catedral de Jaén. En este apartado se especifica en qué libro del autor está la obra en concreto, y su foliación (la única excepción es la cantata *Dulcísima María*, contenida en una carpeta independiente).

Finalmente, en el apartado *Observaciones* se recogen aquellos datos específicos de las obras que se consideran importantes de resaltar, tales como cambio de instrumentación en alguna sección o indicaciones expresivas interesantes.

IV.3. CATÁLOGO DE LAS OBRAS CON OBOE DE JUAN MANUEL DE LA PUENTE

1

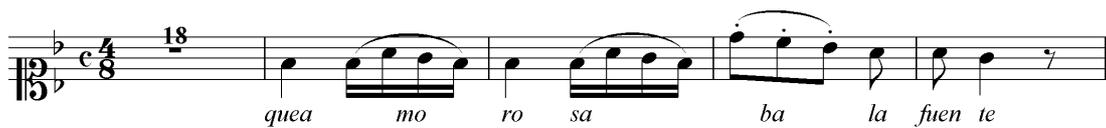
1º de zid me brillantes luzes el pro di gio
2º des zi frad nos es te e nigma pues pa ten te

1. *Decidme, brillantes luzes*. Cantata a dúo con violines y oboe al Santísimo Sacramento.
2. 1722
3. Partitura autógrafa.

²⁴⁶ Ver apartado *Instrumentación* del Capítulo III del presente trabajo.

4. Violín I, violín II, oboe, alto I, alto II y acompañamiento.
5. Introducción, recitado, aria, recitado, coplas y grave.
6. *Libro IV de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Folio 67 a 71v.
7. La partitura contiene indicaciones de matices.
Los recitados están escritos para altos y acompañamiento, sin violines ni oboe.

2



1. *Qué amorosa va la fuente*. Cantata al Santísimo Sacramento con oboe.
2. 1730
3. Partitura autógrafa.
4. Oboe, tiple y acompañamiento.
5. Aria, recitado, aria.
6. *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 25 a 26.
7. El recitado está escrito para tiple y acompañamiento, sin oboe.

Al principio del segundo aria se indica *Andante* como indicación de expresión.

3

Musical score for oboe, showing a recitative passage. The score is in 4/8 time, with a key signature of one sharp (F-sharp). The lyrics are: 1ª queazeis del prado flores que azeis del cie lo Estrellas 2ª queazeis canoras abes que azeis risueñas fuentes. The music features a series of eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together.

1. *¿Qué hacéis, del prado flores?* Cantata con violines y oboe a la Purísima Concepción.
2. 1727
3. Partitura autógrafa.
4. Violín I, violín II, oboe, tiple y acompañamiento.
5. Introducción, recitado, aria, recitado, aria.

6. *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 36v a 38v.
7. Los recitados están escritos para tiple y acompañamiento, sin violines ni oboe. Al principio del segundo aria está escrito *Andante* como indicación de expresión.

4

1^a En la apacible margen de un cristalino Arroyo que despende
2^a Un triste pasagero en ferromayorosso al compas de su

1. *En la apacible margen*. Cantata con violines y oboe al Santísimo Sacramento.
2. 1724
3. Partitura autógrafa.
4. Violín I, violín II, oboe, tiple y acompañamiento.
5. Introducción, recitado, aria, recitado, aria, grave.
6. *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 39 a 41v.
7. Los recitados están escritos para tiple y acompañamiento, sin violines ni oboe.

5

1^a floreciente lirio del celeste valle
2^a gozeya mi pecho de las suabidades

1. *Florecente lirio del celeste valle*. Cantata con violines y oboe al Santísimo Sacramento.
2. 1727
3. Partitura autógrafa.
4. Violín I, violín II, oboe, tiple y acompañamiento.
5. Introducción, recitado, aria, recitado, canción.

6. *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 41v a 43.
7. Los estribillos están escritos para tiple y acompañamiento.
En la canción, los violines y el oboe van a unísono.

6



1. *Montes de Belén*. Cantata con violines y oboe al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo.
2. 1726
3. Partitura autógrafa.
4. Violín I, violín II, oboe, tiple y acompañamiento.
5. Introducción, recitado, aria, recitado, minué.
6. *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 43v a 45v.
7. Los recitados están escritos para tiple y acompañamiento, sin violines ni oboe.

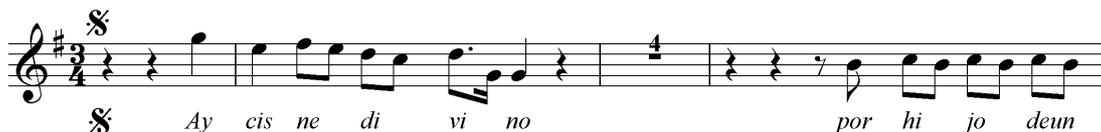
7



1. *Sonoro clarín del viento*. Cantata con oboe a la Asunción de Nuestra Señora.
2. 1727
3. Partitura autógrafa.
4. Oboe, tiple y acompañamiento.
5. Introducción, recitado, aria, recitado, canción.

6. *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 109 a 110v.
7. Los recitados están escritos para tiple y acompañamiento, sin oboe.

8



1. *Ay cisne divino*. Cantata a dúo al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo con bajón y oboe.
2. 1731
3. Partitura autógrafa.
4. Oboe, bajón, tiple, alto y acompañamiento.
5. Introducción, recitado, aria, recitado, coplas, grave.
6. *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 123 a 125.
7. Los recitados están escritos para tiple, alto y acompañamiento, sin bajón ni oboe. El bajón está escrito en clave de Do en tercera. Al principio del aria está escrito *Expresivo* como indicación de expresión.

9



1. *¡Oh príncipe soberano!* Cantata con violines y oboe al Señor San Pedro.
2. Sin fechar.
3. Partitura autógrafa.
4. Violín I, violín II, oboe, tiple y acompañamiento.

5. Introducción, recitado, aria, recitado, canción.
6. *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 136 a 138v.
7. Los recitados están escritos para tiple y acompañamiento, sin violines ni oboe. Al principio del aria está escrito *Airosa* como indicación de expresión. Encontramos escritos algunos matices.

10



1^a En oc ce a no de lu zes di vi na Na be li ge ra
2^a Con di vi no pri bi le gio El pi lo to la go bier na

1. *En océano de luces*. Cantata con oboe a la Purísima Concepción.
2. 1731
3. Partitura autógrafa.
4. Oboe, tiple y acompañamiento.
5. Introducción, recitado, aria.
6. *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 144 a 145v.
7. El recitado está escrito para tiple y acompañamiento. Al principio del aria está escrito *Andante* como indicación de expresión.

11



16
1^a Abe pu ra que te nien do tu ni do en la in cul ta
2^a Heris te pa lo ma Er mo sa En a mo ro sa con

1. *Ave pura que teniendo su nido*. Cantata con oboe a la Purísima Concepción.
2. 1729
3. Partitura autógrafa.

4. Oboe, tiple y acompañamiento.
5. Introducción, recitado, arieta.
6. *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 145v a 146v.
7. El recitado está escrito para tiple y acompañamiento, sin oboe.

12

Musical score for 'Sagrado monte de luces'. The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). It begins with a key signature of one sharp (F#) and a section symbol (§). The melody consists of several measures, including a recitative section. Below the staff, two versions of the lyrics are provided: a first version in Latin and a second version in Spanish.

1^a Sa gra do mon te de lu ces Et na glo_ rio so de ar do res En
2^a Mon gi be lo de zen te llas quei lus tran do sin ri go res En

1. *Sagrado monte de luces*. Cantata con oboe al Santísimo sacramento.
2. 1728
3. Partitura autógrafa.
4. Oboe, tiple y acompañamiento.
5. Introducción, recitado, aria.
6. *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 146v a 148.
7. El acompañamiento está escrito para tiple y acompañamiento, sin oboe.
Al principio del aria encontramos *Andante* como indicación de expresión.

13

Musical score for 'Para aplaudir el misterio'. The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). It begins with a key signature of one sharp (F#) and a section symbol (§). The melody consists of several measures, including a recitative section. Below the staff, the lyrics are provided in Spanish.

Para a plau dir el mis te rio del cuer poi san gre de

1. *Para aplaudir el misterio*. Villancico al Santísimo Sacramento con oboes y bajón a 8.
2. 1730

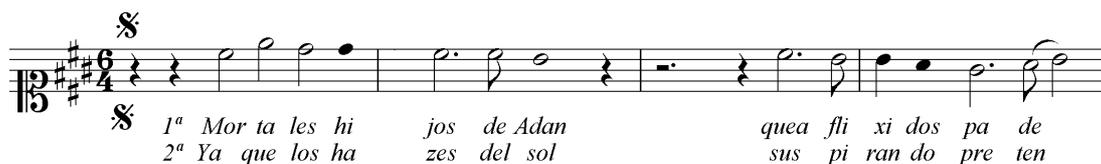
3. Partitura autógrafa.
4. Oboe I, oboe II, bajón, tiple I, tiple II, alto, tenor, tiple, alto, tenor, bajo y acompañamiento.
5. Introducción, estribillo, coplas.
6. *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 164 a 170.
7. La introducción está escrita para el primer coro y acompañamiento.
Al principio de la introducción está escrito *Grave* como indicación de expresión.
Las coplas están escritas para oboes, bajón, primer coro y acompañamiento, sin segundo coro.

14



1. *Dichoso pesebre, feliz portal*. Cantata con violines y oboe al Nacimiento.
2. 1725
3. Partitura autógrafa.
4. Violín I, violín II, oboe, alto y acompañamiento.
5. Introducción, recitado, aria, recitado, aria, recitado.
6. *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 210 a 213.
7. Al principio de la introducción aparece *Sentado* como indicación de expresión.
Los recitados están escritos para alto y acompañamiento, sin violines ni oboe.
Al principio del segundo aria aparece *Andante* como indicación de expresión.

15



1. *Mortales hijos de Adán*. Villancico a 8 con oboes y bajón a la Natividad de Nuestra Señora.
2. 1731
3. Partitura autógrafa.
4. Oboe I, oboe II, bajón, tiple I, tiple II, alto, tenor, tiple, alto, tenor, bajo y acompañamiento.
5. Introducción, estribillo, coplas.
6. *Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 231v a 236.
7. La introducción está escrita para el primer coro y acompañamiento, sin oboes, bajón ni segundo coro.

La introducción está compuesta en compás de 6/4, en notación blanca.

Al principio de la introducción aparece *Grave* como indicación de expresión.

Al principio del estribillo aparece *Airosa* como indicación de expresión.

Las coplas están escritas para el primer coro, oboes, bajón y acompañamiento.

16

1ª Del o lin po de la gra zia rau dal de lu zes
2ª Obs cu ra men tein fa li ble ve su bio de nie vei

1. *Del Olimpo de la gracia*. Cantata con oboe al Santísimo Sacramento.
2. Sin fechar.
3. Partitura manuscrita.
4. Oboe, tiple y acompañamiento.
5. Introducción, recitado, coplas, recitado, aria.
6. *Libro IX de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 39v a 41.
7. Los recitados están escritos para tiple y acompañamiento, sin oboe.

17

1ª So be ra noa pos-tol mons tro de la gracia
2ª Mis te rio sa piedra fir mees ta ble ba sa

1. *Soberano apóstol*. Cantata a 4 con violines y oboes al Señor San Pedro.
2. 1731
3. Partitura manuscrita.
4. Oboe I, oboe II, violín I, violín II, tiple I, tiple II, alto, tenor y acompañamiento.
5. Introducción, recitado, aria, recitado, minuet.
6. *Libro IX de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 138v a 144v.
7. El primer recitado está escrito para tenor y acompañamiento, sin oboes, violines, tiples ni alto.
El aria tiene una primera sección solista para el tiple I, y una segunda, con las demás voces.
El segundo recitado está compuesto para alto y acompañamiento, sin oboes, violines, tiples ni bajo.

18

1ª Ve lloes plen dor del Pa dre go bran do ma ra bi llas al mun do te de
2ª Los ferbo ro sos rai os de tu fe liz doc tri na a man te le con

1. *Bello esplendor del Padre*. Cantata con oboe al Señor San Pedro.
2. 1731
3. Partitura manuscrita.
4. Oboe, tiple y acompañamiento.
5. Introducción, recitado, aria.
6. *Libro IX de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 144v a 145v.
7. El recitado está escrito para tiple y acompañamiento, sin oboe.



1. *Dulcísima María*. Cantata al Nacimiento a dúo, con violines y oboe.
2. 1748
3. Particelas manuscritas.
4. Violín I, violín II, oboe, tiple I, tiple II y acompañamiento.
5. Introducción, recitado, aria, recitado, aria.
6. Monasterio de El Escorial, 76-8.
Fotocopia en el Archivo Histórico Diocesano de Jaén, carpeta 17/5.
7. El primer recitado está escrito para tiple I y acompañamiento, sin violines, oboe ni tiple II.
El segundo recitado está escrito para tiple II y acompañamiento, sin violines, oboe ni tiple I.
Al principio de todas las secciones aparece *Despacio*, menos en el segundo aria, donde pone *Airoso*, como indicaciones de expresión.

CONCLUSIONES

Del presente trabajo se pueden extraer una serie de conclusiones acerca del compositor y su obra. Como hemos visto, Juan Manuel de la Puente desplegó la totalidad de su magisterio (1711-1753) en la Catedral de Jaén, centro musical bastante rico pese a su lejanía de la Corte. Aunque circunstancias socioeconómicas de la primera mitad de siglo como la Guerra de Sucesión entre el futuro Felipe V y el archiduque Carlos de Habsburgo, o las malas cosechas que asolaron el país, influyeron notablemente en las arcas catedralicias, la Catedral giennense mantenía una capilla musical bastante completa, demostraba un gran interés por la inclusión de nuevos instrumentos y acometía proyectos de envergadura como la construcción de un nuevo órgano.

Como maestro de capilla, De la Puente cumplía sus funciones a la perfección: componía los villancicos y demás obras necesarias para cada festividad, dirigía la capilla, participaba en los tribunales de oposición a puestos relacionados con la música, etc. Solamente consta su negativa a salir de la Catedral para ofrecer conciertos en pueblos cercanos. Su escaso interés por los viajes es un rasgo curioso de la personalidad del compositor, sobre todo teniendo en cuenta que su producción incorporaba las innovaciones musicales de su época. Se debería suponer que De la Puente mantendría algún tipo de relación con maestros de capilla de otras catedrales o con músicos de fuera que pudieran transmitirle aquello que había de nuevo en la música del momento, pero no hay constancia de ello.

Por las fuentes que nos han llegado y las referencias en las actas capitulares a composiciones e inventarios podemos concluir que De la Puente fue un compositor muy prolífico, trabajando todos los géneros vocales de su época, tales como villancicos, cantatas, tonadas, misas, misereres y oratorios. Aproximadamente una tercera parte de su producción ha llegado hasta nosotros, en formato de tres libros de partituras manuscritas que contienen unas 265 obras, sobre todo villancicos y cantatas: decimos una tercera parte, porque se sabe de la existencia de seis libros más de idénticas características, además de una cantidad indefinida de obras a papeles. Además de los citados tres libros, conocemos la existencia de otras cinco obras encontradas en archivos fuera de Jaén.

En cuanto al estudio de la producción de música eclesiástica con oboe, no contamos con muchos trabajos que hayan estudiado en profundidad dicho tema, solamente algunas aproximaciones generales que nos ponen en contexto para hacernos una idea bastante buena acerca de la cuestión. Para conocer las particularidades propias de cada centro aún hace falta mucho estudio.

Las cantatas de De la Puente son el resultado de la mezcla de los elementos propios de la cantata italiana con otros autóctonos adoptados del villancico y la tonada españoles. De esta mezcla surge un híbrido que comprende secciones y características de todos estos géneros musicales. Sus villancicos mantienen en esencia las características propias de este género típicamente español.

El compositor otorga al oboe dos funciones bien diferenciadas dependiendo de la obra. En determinadas composiciones cumple un papel más protagonista, mientras que en otras lo mantiene en un segundo plano, destinado al acompañamiento. Estos papeles diferenciados que cumple el oboe están muy relacionados con la plantilla para la que compone cada obra. Así, la mitad de las obras están escritas para oboe, voz y acompañamiento de continuo, y la otra mitad, para violines, oboe voz o voces y acompañamiento, o incluso en algunas obras llega a utilizar dos oboes junto a los violines o a un bajón.

El estilo de De la Puente responde a un pensamiento musical enraizado en el Barroco tardío, pero ello no impide que encontremos rasgos que apuntan hacia una cierta influencia del estilo galante del siglo XVIII, lo que demuestra que el compositor conocía las nuevas corrientes compositivas de su época. Podemos decir, pues, que desde un punto de vista melódico, la mayor parte de las obras estudiadas con monotemáticas. Cada una de las secciones de ésta se centra en un motivo melódico rítmico que, como es propio en la música barroca, evoluciona de forma expansiva a través de movimientos secuenciales hasta desembocar en una cadencia. La parte B de las arias muestra generalmente una versión del motivo inicial del aria. En otros casos, aparece un tipo de fraseo más simétrico, que no suele perdurar durante amplias secciones, que acercaría a un planteamiento más dentro del estilo galante.

Armónicamente, los acordes utilizados son fundamentalmente acordes tríadas, con la utilización de alguna séptima en puntos determinados o como nota de adorno. El

arco moduladorio es similar en todas las composiciones: comienza en la tonalidad principal realizando una primera cadencia sobre tónica. Continúa hacia la dominante o el relativo estableciendo dicha tonalidad, para luego volver a la principal. este procedimiento es muy claro en las arias, casi todas arias da Capo ABA', donde A realiza todo el proceso moduladorio referido, y B es una sección más inestable y contrastante que suele conducir a la dominante o el relativo, enlazando con A. Las modulaciones se suelen hacer mediante el uso de dominantes secundarias, y se utiliza con frecuencia la dominante de la dominante como elemento enfático. La mayoría de las obras con oboe de De la Puente están compuestas en la tonalidad de Do Mayor, por ser muy cómoda para este instrumento.

La escritura vocal presenta rasgos virtuosísticos, y en las obras para oboe, voz y acompañamiento, podemos observar una gran relación melódica entre ambos (voz y oboe), produciéndose un continuo diálogo entre ellos. Por su parte, en las composiciones para varias voces, De la Puente hace uso de una textura más homofónica, aunque juega con las imitaciones entre voces, o entre coros, como es el caso en los villancicos.

En el aspecto textual, es el mismo De la Puente el autor de los textos, haciendo un uso bastante libre de la métrica clásica, no respetando los esquemas métricos establecidos salvo cuando le interesa en relación con la música. Aún así, es bastante equilibrado en sus versos y cuida la rima entre ellos.

En general, la escritura para oboe oscila entre la puramente melódica cuando cumple un papel de igual protagonismo con la voz, y otra más armónica cuando hace las veces de acompañamiento. En las composiciones con violines suele marchar muy en relación con el violín II, dejando el virtuosismo para el violín I; no obstante, hay momentos en los que el oboe es tratado como un violín más y presenta características melódicas propias de este otro instrumento.

Este trabajo concluye con la intención de colaborar en el redescubrimiento de la obra de un compositor muy interesante, que se mantuvo a la vanguardia de su época pese a no tener una relación aparente con los círculos más avanzados del momento, que contó con el reconocimiento de sus contemporáneos, y que aportó mucha buena música tanto a Jaén, como al resto de España.

BIBLIOGRAFÍA

Al Ayre Español, *Juan Manuel de la Puente. Cantatas y villancicos*, Sevilla, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1992 [CD].

ANGLÉS PAMIES, Higinio, «La música conservada en la Biblioteca Colombina y en la Catedral de Sevilla», *Anuario Musical*, vol. 2 (1947), págs. 3-39.

_____ «El archivo musical de la Catedral de Valladolid», *Anuario Musical*, vol. 3 (1948), págs. 59-108.

AYARRA JARNE, José Enrique, *Órganos en la provincia de Sevilla: inventario y catálogo*, Sevilla, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998.

BAGÜÉS ARRIONDO, Jon, *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*, Guipúzcoa, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979.

BENOÎT, MARCELLE, «Musiceins français en Espagne», *La Revue Musicale*, nº 226 (1953-1954), págs. 48-60.

BERNARDI, ALFREDO, «The oboe in the Venetian Republic, 1692-1797», *Early Music*, vol. 16, nº 3 (agosto de 1988), págs. 372-387.

BERROCAL CEBRIÁN, Joseba-Endika, «"Y que toque el abué". Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII», *Artigrama, Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 12 (1996-97).

BORDAS, Cristina, «Tradicción e innovación en los instrumentos musicales», en BOYD, Malcolm y CARRERAS, Juan José (eds). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid, Cambridge University Press, 2000, págs. 201-217.

CAÑADA QUESADA, Rafael, «Expedientes de limpieza de sangre conservados en el Archivo de la Catedral de Jaén», *Elucidario*, nº 5 (Marzo 2008), págs. 185-213.

_____ «Expedientes de limpieza de sangre conservados en el Archivo de la Catedral de Jaén, 2ª Parte», *Elucidario*, nº 7 (Marzo 2009), págs. 283-308.

CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «Cantata», en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

_____ «El texto del villancico español en el siglo XVIII», Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, 2013, en prensa.

CARRERAS LÓPEZ, Juan José, *La música en las catedrales durante el S. XVIII. Francisco J. García, “el Españolito” (1730-1809)*, Zaragoza, IFC, 1983.

_____ «Repertorios catedralicios en el siglo XVIII: tradición y cambio en Hispanoamérica y España», *Revista de musicología*, vol. 16, nº 3 (1993), págs. 5-12.

_____ «Cantata. V. The Spanish cantata to 1800», en SADEI, Stanley y TYRRELL, John (eds.), *The New Grove Dictionary of Music*, Versión digital, 2001.

CASARES RODICIO, Emilio, *La música en la Catedral de Oviedo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1980.

CEA GALÁN, Andrés y CHÍA TRIGOS, Isabel, *Órganos en la provincia de Córdoba: inventario y catálogo*, Granada, Centro de Documentación de Andalucía, 2004.

_____ *Órganos en la provincia de Cádiz: inventario y catálogo*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995.

_____ *Órganos en la provincia de Cádiz: inventario y catálogo*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996.

_____ *Órganos en la provincia de Jaén: inventario y catálogo*, Sevilla, Consejería de Cultura, 1998.

CORONAS VIDA, Luis Javier, «Los expedientes de limpieza de sangre de la Catedral de Jaén», *Códice*, nº 2 (1987), págs. 83-90.

_____ «El Cabildo de la Catedral de Jaén y la Guerra de Sucesión», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 125 (1986), págs. 9-24.

_____ «Los miembros del Cabildo de la Catedral de Jaén (1700-1737)», *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, nº 15 (1986-1987), págs. 101-126.

DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. *Música Instrumental en las Catedrales Españolas en la Época Ilustrada: (Conciertos, Versos y Sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón –con violines y/u órgano-, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*, Barcelona, CSIC, 2004.

FERNÁNDEZ LABRADA, Manuel, «Fernando Antonio de Madrid y su *Relación sucinta de lo que contiene el órgano que acaba de construirse en la Santa Iglesia Catedral de Jaén*: Una contribución al estudio de la organería en el siglo XVIII», en *Actas del I Congreso Jaén. El Jaén de los siglos XVIII y XIX*, Universidad de Granada, Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, 1990, vol. 1, págs. 245-254.

FERRO RÍOS, Inmaculada, *Catálogo de los órganos de la provincia de Granada*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995.

_____ *Órganos en la provincia de Almería: inventario y catálogo*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2002.

FERRO RÍOS, Inmaculada y LINARES LÓPEZ, Antonio, *Órganos de la provincia de Granada: inventario y catalogación*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2000.

GARBAYO MONTABES, Javier, «Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos de Barroco», *Quintana*, nº 1 (2002), págs. 211-224.

GEMBERO USTÁRROZ, *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, Comunidad Autónoma de Navarra, 1995.

GIL FERRER, Francisco, «Los oboístas en el Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles (1860-1881), de Baltasar Saldoni», *Revista Afoes*, nº 1 (2012), págs. 18-23.

GÓMEZ MARTÍNEZ, Enrique, «La música de voces e instrumentos de Andújar durante la primera mitad del siglo XVII», *Cuadernos de Historia*, nº 2 (1983), págs. 27-36.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio, AYARRA JARNE, José Enrique y VÁZQUEZ VÁZQUEZ, Manuel, *Catálogo de libros de polifonía de la Catedral de Sevilla*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.

GONZÁLEZ VALLE, José-Vicente, «Música y retórica: una nueva trayectoria de la “Ars Musica” y la “Musica Practica” a comienzos del Barroco», *Revista de musicología*, vol. X, nº 3 (1987), págs. 1-31.

HAYNES, Bruce, «Lully and the rise of the oboe as seen in works of art», *Early Music*, vol. 16, nº 3 (agosto de 1988), págs. 324-338.

HIGUERAS MALDONADO, Juan, «Bulario del Archivo-Catedral de Jaén (S.XVI-XX)», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Nº 128 (1986), págs. 9-78.

HILL, John Walter, *La música barroca*, Madrid, Akal, 2008.

ISUSI FAGOAGA, Rosa, *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII. La obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*, tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2003.

JIMÉNEZ CAVALLÉ, Dulcenombre, «El ministril bajón en las capillas musicales de Jaén», *Guadalbullón*, nº 1 (1983), págs. 7-14.

JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, «Jaén», en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol.6, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

_____«Juan Manuel de la Puente», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol.8, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

_____ *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I. Actas Capitulares*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997.

_____ *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II. Documentos de Secretaría*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010.

_____ *La música en Jaén*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén-Área de cultura, 1991.

_____«El Miserere como canto propio de la Semana Santa en la catedral de Jaén: notas históricas», *Senda de los Huertos*, nº 35 y 36 (1994), págs. 183-187.

_____«La capilla musical de la catedral de Jaén y su evolución histórica», *Elucidario*, nº 7 (Marzo 2009), págs. 97-117.

_____«La música en Jaén. Visión histórica», *Senda de los Huertos*, nº 1 (1986), págs. 57-62.

_____«La oposición al magisterio de capilla de la catedral de Jaén en 1711», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 147 (1993), págs. 235-253.

_____«Las cantatas de Juan Manuel de la Puente, maestro de capilla de la Catedral de Jaén (1711-1753)», *Recerca Musicològica*, vol. 9-10 (1989-90), págs. 341-358.

_____«Organistas y maestros de capilla de la catedral de Jaén. Cronología», *Senda de los Huertos*, nº 6 (1987), págs. 67-72.

_____«La organización de la música en Jaén a través del tiempo», *Guadalbullón*, nº 2 (1984), págs. 1-14

_____«Música mariana compuesta para la catedral de Jaén en los siglos XVI, XVII y XVIII», *I Asamblea de Estudios Marianos*, Jaén, 1985.

_____ *Ramón Garay (1761-1823). Un clásico, autor de 10 sinfonías*, Jaén, Universidad de Jaén, 2011.

_____ «Francisco Ruiz, maestro de capilla en la Catedral de Jaén de 1565 a 1598», *Guadalbullón*, nº 0 (1983), págs. 9-24.

_____ «El Motu Proprio en la Catedral de Jaén», *Senda de los Huertos*, nº 5 (1987).

KENYON DE PASCUAL, Beryl, «El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: don Manuel Cavazza», *Revista de Musicología*, vol. 7, nº 2 (1984).

LASOCKI, David, «The french hautboy in England, 1673-1730», *Early Music*, vol. 16, nº 3 (agosto de 1988), págs. 339-357.

LYNCH, John, *La España del siglo XVIII*, Barcelona, Crítica, 1991.

LÓPEZ ARANDIA, Laura, «Un maestro de música del Jaén barroco: Juan Manuel García de la Puente», www.musicaliturgica.com (Última consulta: Septiembre de 2014).

LÓPEZ-CALO, José, *La música en las catedrales españolas*, Madrid, Colección Música Hispana-ICCMU, 2012.

_____ *La música en la Catedral de Santiago*, La Coruña, Diputación Provincial, 1992-1999, 11 vols.

_____ *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Ávila*, Santiago de Compostela, Sociedad Española de Musicología, 1978.

_____ *La música en la Catedral de Palencia, vol. 1, Catálogo del archivo de música y documentario, y vol. 2, Documentario*, Palencia, Diputación Provincial, 1980 y 1981.

_____ *La música en la Catedral de Zamora, vol. 1, Catálogo del archivo de música*, Zamora, Diputación Provincial, 1985.

_____ *La música en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, vol. 1, Catálogo del archivo de música*, Logroño, Consejería de Educación y Cultura, 1988.

_____ *La música en la Catedral de Segovia*, Segovia, Diputación Provincial, 1988 y 1989, 2 vols.

_____ *Música en la Catedral de Burgos*, Burgos, Caja de ahorros del Círculo Católico de Burgos, 1995, 14 vols.

_____ *La música en la Catedral de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid y Caja España, 2007, 8 vols.

_____ *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Granada*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991, 3 vols.

_____ *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993, 2 vols.

LÓPEZ MARTÍN, Juan, BONILLO NAVARRO, Cristina y REQUENA GARCÍA, Albina, *Noticias y catálogo de música de la S. y A.I.C. de Almería*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997.

MARÍN LÓPEZ, Javier, «Música y ceremonial urbano en la Baeza de la Edad Moderna», en MORAL JIMENO, María F. (coord.), *Baeza: Arte y patrimonio*, Jaén, Diputación Provincial y Ayuntamiento de Baeza, 2010.

MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel, *Juan Manuel de la Puente. Obras en romance*. Madrid, ICCMU, 2003.

_____ «Juan Manuel de la Puente», en SADEI, Stanley y TYRRELL, John (eds.), *New Grove Dictionary of Music*, Versión digital, 2001. <http://www.oxfordmusiconline.com> (Última consulta: octubre de 2014).

_____ «¿Una historia imposible? Música y devoción en Úbeda durante el antiguo régimen», en ALMANSA, José Manuel y MORENO, Arsenio (dir.), *Úbeda en el siglo XVI*, Úbeda, El olivo, 2002.

MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música andaluza*, Madrid, Ediciones Andaluzas Unidas, 1985.

_____ *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

MARTÍN MORENO, Antonio *et al*, *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Málaga*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003, 2 vols.

MARTÍNEZ ANGUIA, Rosa, «José Sequera y Sánchez (1823-1888). Obras conservadas: autenticidad, catalogación y descripción», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 136 (1988), págs. 57-114.

MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003.

MARTÍNEZ MORELLÁ, Vicente, *La capilla de música de la colegiata de San Nicolás de Alicante. Siglo XVIII*, Alicante, Talleres Tipográficos «Artes Gráficas Alicante», 1954.

MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música en su entorno*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1996.

MEDINA CRESPO, Alfonso, *Catálogo del Archivo de Música de la Santa Iglesia Catedral de Jaén*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía: Centro de documentación Musical de Andalucía, 2009.

_____ *Villancicos barrocos en la catedral de Jaén*, Jaén, Ediciones Blanca, 2008.

_____ «Juan Manuel Lapuente: Miserere a 18», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 182 (2002), págs. 353-406.

_____ «Las composiciones musicales del Maestro Lapuente dedicadas al Santísimo», www.musicaliturgica.com (Última consulta: Septiembre de 2014).

_____ «Los cantos Eucarísticos en la Catedral de Jaén», Jaén (Agosto de 2000), www.musicaliturgica.com (Última consulta: Septiembre de 2014).

_____«Miserere de Juan M Lapuente», www.musicaliturgica.com (Última consulta: Septiembre de 2014).

_____«Músicos de la Catedral de Jaén», www.musicaliturgica.com (Última consulta: Septiembre de 2014).

_____«Relación de las obras numeradas y clasificadas en las distintas carpetas del Archivo Musical de la Catedral de Jaén», Jaén (noviembre de 2007), www.musicaliturgica.com (Última consulta: Septiembre de 2014).

_____«Relación de Maestros de Capilla y Organistas», www.musicaliturgica.com (Última consulta: Septiembre de 2014).

MELGARES RAYA, José, «Apuntes sobre la historia del archivo de la catedral de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 91 (1977), págs. 47-68.

MITJANA, RAFAEL, *Historia de la música en España*. Madrid, Centro de Documentación Musical, 1994.

MONJA, Juan de la, *Análisis de las aguas medicinales de Ardales*. Málaga, Oficina de D. Luis de Carreras, c.1818.

Orquesta Barroca de Sevilla, *Espacios sonoros en la catedral de Jaén. Obras de Juan Manuel de la Puente*, OBS-Prometeo, 2011 [CD].

PAGE, Janet K., BURGES, Geoffrey, HAYNES, Bruce y FINKELMAN, Michael, «Oboe», en SADEI, Stanley y TYRRELL, John (eds.), *New Grove dictionary of music and musicians*, Londres, Macmillan, 2001.

PAGE, Janet K., «The hautboy in London's musical life, 1730-1770», *Early Music*, vol. 16, nº 3 (agosto de 1988), págs 358-371.

PAJARES BARÓN, Máximo, *Archivo de música de la Catedral de Cádiz*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993.

PÉREZ MANCILLA, Victoriano José, «El patrimonio musical», en Fajardo Ruiz, Antonio (coord.). *La Catedral de Guadix: magna splendore*, Granada, Mouliáá Map, 2007, págs. 398-431.

PÉREZ PRIETO, Mariano, «Transcripción y análisis del villancico *¡Ay de mí!* (1722), del maestro Antonio Yanguas (1682-1754)», *Aula*, nº 7 (1995), págs. 227-241.

POPE, Isabel y LAIRD, Paul R., «Villancico», en SADEI, Stanley y TYRRELL, John (eds.), *New Grove Dictionary of Music*, Versión digital, 2001, <http://www.oxfordmusiconline.com> (Última consulta: octubre de 2014).

PUENTE, Juan Manuel de la, *Letras de los villancicos que se han de cantar en esta Santa Iglesia Catedral de Jaén en los Solemnes Maitines del Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo: en esta año de 1750*. Jaén, Lucas Fernández, Copia digital: Madrid, Ministerio de Cultura, 2007.

RAMÍREZ PALACIOS, Antonio y RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio, *Catálogo del archivo musical de la parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)*, Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2005.

REGLA, Juan, *Historia de la cultura española: el siglo XVIII*, Barcelona, Seix Barral, 1957.

REPETTO BETES, José Luis y DE CASTRO Y BARRIENTOS, Pedro, *La capilla de música de la Colegial de Jerez (1550-1825)*, Jerez de la Frontera, Sexta, 1980.

ROMERO LAGARES, Joaquín, *Catálogo del archivo de música de la antigua Colegial de Olivares*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2006.

ROS-FÁBREGAS, Emilio, «Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica», *Codexxi. Revista de Comunicación Musical*, I (1998), págs. 68-135.

RUBIO CALZÓN, Samuel y SIERRA PÉREZ, José, *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Cuenca, Diputación Provincial, 1982.

SÁNCHEZ SISCART, Monserrat, «El villancico en la teoría literaria y musical del siglo XVIII». *Nasarre*, vol. 4, nº 2 (1990), págs. 165-188.

_____ «Evolución formal del villancico y el oratorio dieciochescos en las catedrales zaragozanas», *Recerca musicològica*, vol. 9-10 (1989-90), págs. 327-340.

SOMMER-MATHIS, Andrea, «Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII», *Artígrama*, nº 12 (1996-97), págs. 45-77.

STEVENSON, Robert Murrell, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington D.C., Organización de Estados Americanos, 1970.

SUÁREZ-PAJARES, Javier, *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1760*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, 2 vols.

SUBIRÁ, José, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953.

TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro, «Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna», *Artígrama*, nº 12 (1996-97), págs. 217-236.

VIRGILI BLANQUET, María Antonia, «Voces e instrumentos en la música religiosa del siglo XVIII», *Nasarre*, vol. 3, nº 2 (1987), págs. 95-105.

ANEXOS. EDICIÓN CRÍTICA DE LAS OBRAS

1. CRITERIOS DE EDICIÓN

Para la edición crítica de estas dos composiciones de Juan Manuel de la Puente, que sirven de muestra de su obra con oboe, se ha tratado de respetar lo máximo posible los originales, pero teniendo en cuenta una serie de modificaciones:

1. Las claves originales se han actualizado para facilitar su lectura. Así, la voz de tiple, originariamente Do en primera, y la de alto, Do en tercera, se han transcrito en clave de Sol. Y la de tenor, Do en cuarta en el original, se ha actualizado a clave de Sol con octava grave. Se han mantenido las claves de Fa en cuarta en bajo y acompañamiento, y de Sol en violines y oboes. No obstante, podemos comprobar las claves originales en los incipits incluidos al inicio de ambas composiciones.
2. Los textos han sido actualizados al castellano moderno. Para su colocación se ha seguido lo más posible el original, sirviéndonos de la lógica de la acentuación en aquellos puntos en los que no estaba tan claro, haciendo coincidir la sílaba fuerte con los valores musicales más largos, y uniendo vocales cuando dos sílabas debían ser agrupadas en la misma nota.
3. Cuando el texto aparece únicamente en la voz más grave debido a la homofonía de las voces en determinados pasajes, se ha transcrito en todas, indicado entre corchetes.
4. Cuando aparece la misma alteración accidental sobre varias notas dentro de un mismo compás, solamente se ha mantenido la primera de ellas, valiendo para todo el compás.
5. Los compases corresponden con los originales. En determinados momentos en los que el compás indicado no se corresponde con el escrito, se ha elegido lo que se ha considerado más próximo al original.
6. Se han respetado las armaduras.
7. Para los títulos se ha tomado el primer verso de la voz más aguda, actualizándola a castellano moderno. Como subtítulo se ha incluido el título que aparece en el original.
8. Las indicaciones de carácter y los nombres de cada sección han sido transcritas actualizadas al castellano moderno.

9. En los puntos en los que aparece un calderón en una o más voces, faltando en alguna otra, se ha añadido entre corchetes en aquellas donde falta.
10. Se ha tratado de igualar plicas entre instrumentos y entre voces, por considerar que implican indicaciones de articulación.
11. Las indicaciones de bajo cifrado de han transcrito de forma literal en las contadas ocasiones en que aparecen.
12. Los nombre de los instrumentos y voces, no especificados en el original, se han indicado en las dos obras, utilizando los nombres de tiple, alto, tenor y bajo para las voces.
13. El orden de colocación de las voces e instrumentos en la partitura se ha mantenido tal y como aparece en el original.

2. APARATO CRÍTICO

Cantata *Soberano apóstol* (*Libro IX de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente*. Fol. 138v a 144v)

En el compás 38, en el tiple I. Se ha añadido un bemol en el Si.

En los compases 166 y 167 del tenor encontramos unos tachones que no dejan ver cuál es la nota correcta. Se ha solucionado por el contexto armónico.

En los compases 181 y 186 encontramos unos tachones en el tiple II.

En el compás 202 encontramos un tachón en el alto.

En el minuet, la indicación de compás en el original es 3/4, pero está escrito en 6/4 al faltar una de cada dos líneas divisorias. Se ha transcrito en el compás que se indica, es decir, en 3/4.

En los compases 205 y 209 de los oboes se ha incluido una ligadura a imitación de la del oboe I del compás 209.

En el compás 266, el tiple I, se ha transcrito la plica de las corcheas unidas de cuatro en cuatro de la misma manera que en la anteriores apariciones de esta figuración rítmica.

Villancico *Para aplaudir el misterio* (*Libro VII de las obras en latín y romance de D. Juan Manuel de la Puente. Fol. 164 a 170*)

Al comienzo de la introducción está escrito compás de 4/8, pero en realidad es un compás de 4/4. Se ha transcrito en 4/4.

Al principio del estribillo está escrito compás de 4/8, pero en realidad es un compás de 4/4. Se ha transcrito en 4/4.

En el compás 33 hay cambio a compás de 6/4 no escrito. En el 34 vuelve a 4/4. En el 37 vuelve a 6/4. En el 40 otra vez 4/4. Se han transcrito sin indicar la aparición de los nuevos compases.

Al comienzo de las coplas se indica compás de 4/8, pero en realidad es un compás de 4/4. Se ha transcrito en 4/4.

En el compás 57, en el tiple II del primer coro se ha añadido una ligadura en las dos últimas negras.

3. TRANSCRIPCIONES

A continuación incluyen las transcripciones de la cantata *Soberano apóstol* y el villancico *Para aplaudir el misterio*.

Soberano apóstol

Cantata a 4 con violines y oboes al Santísimo Sacramento

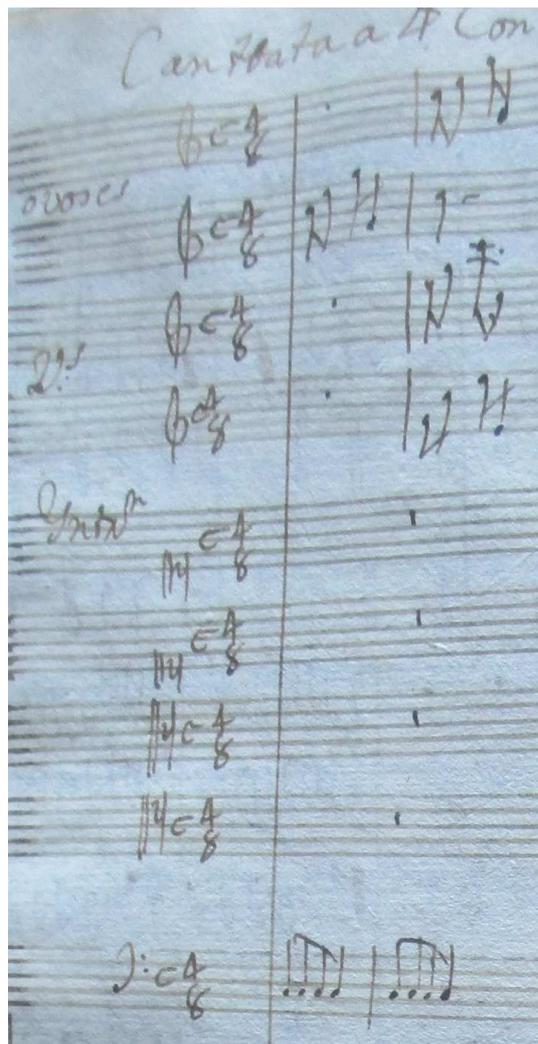
Juan Manuel de la Puenta

Transcripción:

1731

M^a Nieves Álvarez Espinosa de los Monteros

Íncipit musical:



Introducción

The musical score is written for a chamber ensemble. It consists of nine staves, each with a different instrument or section. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/8. The score is divided into five measures. The Oboe I and Oboe II parts play a melodic line starting in the second measure. The Violin I and Violin II parts play a similar melodic line. The Tiple I and Tiple II parts are silent throughout. The Alto and Tenor parts are also silent. The Acompañamiento part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Oboe I

Oboe II

Violín I

Violín II

Tiple I

Tiple II

Alto

Tenor

Acompañamiento

7 



Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ac.

1^oSo - be - ra - no a - pòs - tol, mons truo__de__la__
2^oMis - te - rio - sa__ pie - dra, fir - me es - ta - ble__

[1^oSo be ra-no a-pòs - tol,
[2^oMis - te-rio - sa pie - dra,

[1^oSo - be-ra-no a-pòs - tol,
[2^oMis te-rio - sa pie - dra,

1^oSo - be-ra-no a-pòs - tol,
2^oMis - te-rio - sa pie - dra,

12

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ac.

gra - cia, ce - les - tial cau - di - llo, de la fe - sa -
 ba - sa, que man - tie - ne el pe - so de la I - gle - sia -

mons-truo de la gra - cia, ce - les - tial cau - di - llo,
 fir - me es - ta - ble ba - sa, que man - tie - ne el pe - so

mons-truo de la gra - cia, ce - les - tial cau - di - llo,
 fir - me es - ta - ble ba - sa, que man - tie - ne el pe - so,

mons-truo de la gra - cia, ce - les - tial cau - di - llo,
 fir - me es - ta - ble ba - sa, que man - tie - ne el pe - so,

16

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ac.

gra - - da, [es - cu - cha nues - tros rue - gos, a - tien - de mues - tras
 san - - ta, [es - cu - cha mues - tros rue - gos, a - tien - de mues - tras

de la fe sa - gra - da, es - cu - cha mues - tros rue - gos, a - tien - de mues - tras
 de la I - gle - sia san - ta, es - cu - cha mues - tros rue - gos, a - tien - de mues - tras

de - la - fe - sa - gra - da, es - cu - cha mues - tros rue - gos, a - tien - de mues - tras
 de - la I - gle - sia - san - ta, es - cu - cha mues - tros rue - gos, a - tien - de mues - tras

de la fe sa - gra - da, es - cu - cha mues - tros rue - gos, a - tien - de mues - tras
 de la I - gle - sia san - ta, es - cu - cha mues - tros rue - gos, a - tien - de mues - tras

21

Ob.I

Ob.II

Vln. I

Vln. II

Ti.I

Ti.II

A.

T.

Ac.

6

p

[*p*]

[*p*]

[*p*]

an - sias,] a - tien - de mues - tras
 an - sias,] a - tien - de mues - tras

an - sias,] es - cu - cha mues - tros rue - -
 an - sias,] es - cu - cha mues - tros tue - -

an - sias,] es - cu - cha mues - tros rue - - gos,
 an - sias,] es - cu - cha mues - tros rue - - gos,

an - sias, a -
 an - sias, a -

25

Ob. I
Ob. II
Vln. I
Vln. II
Ti. I
Ti. II
A.
T.
Ac.

an - - - - - sias.
an - - - - - sias.

gos, a - tien - de mues - tras an - sias.
gos, a - tien - de mues - tras an - sias.

a - tien - de mues - tras an - - - - sias.
a - tien - de mues - tras an - - - - sias.

tien - de mues - tras an - - - - sias.
tien - de mues - tras an - - - - sias.

The musical score for page 25 includes parts for two oboes (Ob. I and Ob. II), two violins (Vln. I and Vln. II), two tenors (Ti. I and Ti. II), an alto (A.), a tenor (T.), and a cello (Ac.). The vocal parts have lyrics in Spanish. The score is written in 7/8 time and features various musical notations such as rests, notes, and slurs.

29 Al ♩

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ac.

Al ♩

35

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ac.

[Pues tie - nes las lla - ves del ce - les - te al - cá - zar,

[Pues tie - nes las lla - ves del ce - les - te al - cá - zar,

[Pues tie - nes las lla - ves del ce - les - te al - cá - zar,

Pues tie - nes las lla - ves del ce - les - te al - cá - zar,

Detailed description: This page of a musical score, numbered 35, contains eight staves. The top two staves are for Oboe I and Oboe II, both in treble clef with a 6/4 time signature. They play a melodic line starting in measure 35, with a whole note rest in measure 36, and a more active eighth-note melody in measure 37. The next two staves are for Violin I and Violin II, also in treble clef with a 6/4 time signature. They play a similar melodic line, with a whole note rest in measure 36 and an active eighth-note melody in measure 37. The fifth and sixth staves are for Tenor I and Tenor II, in treble clef with a 6/4 time signature. They sing the lyrics "[Pues tie - nes las lla - ves del ce - les - te al - cá - zar," in measure 35. The seventh staff is for Alto, in treble clef with a 6/4 time signature, singing the same lyrics in measure 35. The eighth staff is for Tenor, in treble clef with a 6/4 time signature, singing the same lyrics in measure 35. The bottom staff is for Acoustic Bass, in bass clef with a 6/4 time signature, providing a harmonic accompaniment with a mix of quarter and eighth notes.

38

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I
a - bre, a - bre las puer-tas, fran-quea la en - tra - da,

Ti. II
a - bre, a - bre las puer-tas, fran-quea la en - tra - da,

A.
a - bre, a - bre las puer-tas, fran-quea la en - tra - da,

T.
a - bre, a - bre las puer-tas, fran-quea la en - tra - da,

Ac.

41

Ob.I

Ob.II

Vln. I

Vln. II

Ti.I

Ti.II

A.

T.

Ac.

a los que de - vo - tos, tus glo-rias a - cla - man,

a los que de - vo - tos, tus glo-rias a - cla - man,

a los que de - vo - tos, tus glo-rias a - cla - man,

a los que de - vo - tos, tus glo-rias a - cla - man,

45

Ob.I

Ob.II

Vln. I

Vln. II

Ti.I

Ti.II

A.

T.

Ac.

a los que de - vo - tos, tus glo - rias a - cla - man, tus

a los que de - vo - tos, tus glo - rias a - cla - man, tus

a los que de - vo - tos, tus glo - rias a - cla - man, tus

a los que de - vo - tos, tus glo - rias a - cla - man, tus

48

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I
glo - rias a - cla - man, tus glo - rias a - cla - man.]

Ti. II
glo - rias a - cla - man, tus glo - rias a - cla - man.]

A.
glo - rias a - cla - man, tus glo - rias a - cla - man.]

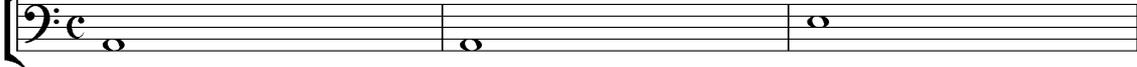
T.
glo - rias a - cla - man, tus glo - rias a - cla - man.

Ac.

Recitado

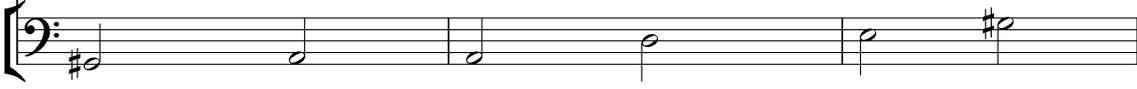
52

T. 
Oh a-pós - tol pe - re - gri - no, si tu maes - tro di - vi - no de -

Ac. 

55

T. 
po - si - tó en tus - ma - nos las lla - ves de e - se al - cá - zar - so - be - ra - no, quien di -

Ac. 

58

T. 
rá con - tem plan - do tal fi - ne - za, tu a -

Ac. 

60

T. 
mor, tu fe, tu ce - lo y tu gran - de - za.

Ac. 

Aria de Tiple I

63

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ac.

p

f

[*p*]

[*f*]

[*p*]

[*f*]

[*p*]

[*f*]

71

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ac.

78

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ac.

p *f*

[*p*] [*f*]

86

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ac.

p *f*

[*p*] [*f*]

Al com - pás - de -

93

Ob.I
Ob.II
Vln. I
Vln. II
Ti.I
Ac.

los cla-ri - nes, pue-blen vo - ces. los con-fi - nes. Al com - pás de los cla

100

Ob.I
Ob.II
Vln. I
Vln. II
Ti.I
Ac.

ri-nes, pue-blen vo - ces. los con - fi - nes. de ar - mo nia y - sua - vi - dad,

105

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ac.

de ar - mo - ní - a y sua - vi - dad. Al com - pás de

111

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ac.

los cla - ri - nes, pue - blen vo - ces. los con - fi - nes, al com - pás de los cla

118

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ac.

ri- nes, pue-blen vo - ces_ los_ con - fi - nes_ de gr - mo - nia_ y sua - vi - dad,

123

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ac.

de gr - mo - ní - a y sua - vi - dad, al com - pás de los cla-

128

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ac.

ri- nes, pue-blen vo- ces_ los_ con - fi - nes_ de ar mo - ní - a y sua-vi- dad.

134

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ac.

Ce-le-

141

Ob.I
Ob.II
Vln. I
Vln. II
Ti.I
Ac.

bran-do en du-ce ex-tre-mo del a-pós-tol_ más su-pre-mo la gran-de-za y po-tes

146

Ob.I
Ob.II
Vln. I
Vln. II
Ti.I
Ac.

tad, ce-le-bran-do en dul-ce ex-tre-mo, del a-

153

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ac.

pós-tol más su - pre - mo, ce - le - bran-do en dul-ce ex - tre-mo del a -

159

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ac.

pós-tol_ más su - pre-mo la gran - de - za y po - tes - tad. [Al com - pás_ de_

[Al com - pás de

[Al com - pás de_

Al com - pás, de_

165

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ac.

los cla-ri - nes, pue-blen vo - ces_ los con-fi - nes al com-pás de los cla

los cla-ri - nes, pue-blen vo - ces los con-fi - nes al com-pás de los cla

los cla-ri - nes, pue-blen vo - ces_ los con-fi - nes al com-pás de los cla

los cla-ri - nes, pue-blen vo - ces_ los con-fi - nes al com-pás de los cla

172

Ob.I

Ob.II

Vln. I

Vln. II

Ti.I

Ti.II

A.

T.

Ac.

ri-nes, pue-blen vo - ces los con - fi - nes de ar - mo - nía y sua - vi - dad,

ri-nes, pue-blen vo - ces los con - fi - nes de ar - mo - nía y sua - vi - dad,

ri-nes, pue-blen vo - ces los con - fi - nes de ar - mo - nía y sua - vi - dad,

ri-nes, pue-blen vo - ces los con - fi - nes de ar - mo - nía y sua - vi - dad,

177

Ob.I
Ob.II
Vln. I
Vln. II
Ti. I
Ti. II
A.
T.
Ac.

de ar - mo - ní - a y sua - vi - dad, al com - pás de -
de ar - mo - ní - a y sua - vi - dad, al com - pás de -
de ar - mo - ní - a y sua - vi - dad, al com - pás de
de ar - mo - ní - a y sua - vi - dad, al com - pás de -

Detailed description: This is a page of a musical score, page 177. It features eight staves. The top two staves are for Oboe I and Oboe II, both playing a rapid sixteenth-note pattern. The next two staves are for Violin I and Violin II, also playing a similar sixteenth-note pattern. The fifth and sixth staves are for Tenor I and Tenor II, with lyrics: "de ar - mo - ní - a y sua - vi - dad, al com - pás de -". The seventh staff is for Alto, with lyrics: "de ar - mo - ní - a y sua - vi - dad, al com - pás de". The eighth staff is for Tenor, with lyrics: "de ar - mo - ní - a y sua - vi - dad, al com - pás de -". The bottom staff is for Acoustic Bass, playing a bass line with eighth and sixteenth notes. The music is in a major key and 4/4 time.

183

Ob.I

Ob.II

Vln. I

Vln. II

Ti.I

Ti.II

A.

T.

Ac.

los cla-ri - nes, pue-blen vo - ces_ los con-fi - nes al com-pás de los cla

los cla-ri - nes, pue-blen vo - ces_ los con-fi - nes al com-pás de los cla

los cla-ri - nes, pue-blen vo - ces_ los con-fi - nes al com-pás de los cla

los cla-ri - nes, pue-blen vo - ces_ los con-fi - nes al com-pás de los cla

190

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ac.

ri-nes, pue-blen vo - ces los con - fi - nes de ar - mo - nia y sua - vi - dad,

ri-nes, pue-blen vo - ces los con - fi - nes de ar - mo - nia y sua - vi - dad,

ri-nes, pue-blen vo - ces los con - fi - nes de ar - mo - nia y sua - vi - dad,

ri-nes, pue-blen vo - ces los con - fi - nes de a - mo - nia y sua - vi - dad,

195

Ob.I

Ob.II

Vln. I

Vln. II

Ti.I

Ti.II

A.

T.

Ac.

de ar - mo - ní - a y sua - vi - dad, al com - pás de los cla

de ar - mo - ní - a y sua - vi - dad, al com - pás de los cla

de ar - mo - ní - a y sua - vi - dad, al com - pás de los cla

de ar - mo - ní - a y sua - vi - dad, al com - pás de los cla

200

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ac.

ri-nes, pue-blen vo - ces los con - fi - nes de ar - mo - nia y sua - vi - dad.]

ri-nes, pue-blen vo - ces los con - fi - nes de ar - mo - nia y sua - vi - dad.]

ri-nes, pue-blen vo - ces los con - fi - nes de ar - mo - nia y sua - vi - dad.]

ri-nes, pue-blen vo - ces los con - fi - nes de ar - mo - nia y sua - vi - dad.

205

Ob.I
p

Ob.II
p

Vln. I
p

Vln. II
p

Ti.I

Ti.II

A.

T.

Ac.
p

Detailed description: This musical score page shows measures 205 through 212. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Oboe I and II parts (Ob.I and Ob.II) are in the top two staves, both marked with a piano (*p*) dynamic. They play a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts are in the next two staves, also marked *p*. The Violin I part features a more active eighth-note pattern, while the Violin II part has a simpler, more rhythmic accompaniment. The Trombone I (Ti.I) and Trombone II (Ti.II) parts are in the next two staves and are mostly silent, indicated by horizontal lines. The Alto Saxophone (A.) and Tenor Saxophone (T.) parts are also in the next two staves and are silent. The Acoustic Bass (Ac.) part is in the bottom staff, marked *p*, and provides a steady bass line with eighth notes.

Recitado

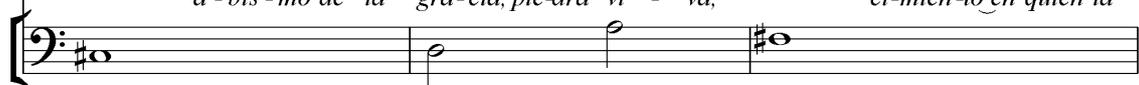
213

A. 

Ac. 

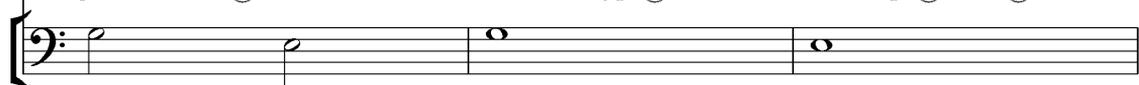
216

A. 

Ac. 

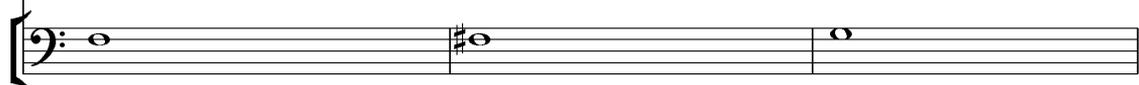
219

A. 

Ac. 

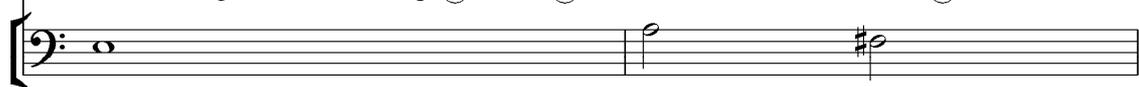
222

A. 

Ac. 

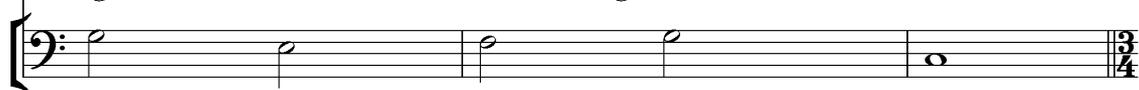
225

A. 

Ac. 

227

A. 

Ac. 

Minué

230

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ac.

235

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ac.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 235 to 241. It is written for a full orchestra. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The woodwinds (Ob. I and II) play a melodic line with some grace notes. The strings (Vln. I and II) provide harmonic support with various rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the first violin. The brass (Ti. I, Ti. II, A., T.) are mostly silent, indicated by rests. The cello and double bass (Ac.) play a steady bass line.

242

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ac.

1ºPe - dro sa-
2ºMi - ra a-mo-

247

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ac.

[1^oEl so-be - ra - no pas - tor ce - les - tial,]
 [2^oQue a tu re - ba-ño el yu - go in - fer - nal,]

1^oSi a tu cui - da - do, [el so-be - ra - no pas - tor ce - les - tial,]
 2^oPas - tor glo - rio - so, [que a tu re - ba-ño el yu - go in - fer - nal,]

gra - do, el so-be - ra - no pas - tor ce - les - tial,
 ro - so, que a tu re - ba-ño el yu - go in - fer - nal,

254

Ob.I

Ob.II

Vln. I

Vln. II

Ti.I

só- lo ha fia - do,
cual ri - gu - ro - so,

[¿quién tu gran - de - za po -
[a to - das ho - ras le in -

Ti.II

[¿quién tu gran - de - za po -
[a to - das ho - ras le in -

A.

su fiel ga - na - do [¿quién tu gran - de - za po -
le - ón fu - rio - so, [a to - das ho - ras le in -

T.

[¿quién tu gran - de - za po -
a to - das ho - ras le in -

Ac.

260

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ac.

drá pon - de - rar?,]
ten-ta a - sal - tar,]

drá pon-de - rar?,]
ten- ta a-sal - tar,]

drá pon - de - rar?,]
ten-ta a - sal - tar,]

drá pon - de - rar?,]
ten-ta a - sal - tar,]

8

Detailed description: This is a page of a musical score, page 260. It features eight staves. The top two staves are for Oboe I and Oboe II. The next two are for Violin I and Violin II. The vocal parts are on the bottom four staves: Tenor I, Tenor II, Alto, and Bass. The vocal parts have lyrics in Spanish. The woodwinds and strings play accompaniment. The bass line starts with an '8' below it. The lyrics are: 'drá pon - de - rar?,]' and 'ten-ta a - sal - tar,]' for all parts.

265

Ob.I

Ob.II

Vln. I

Vln. II

Ti.I

Ti.II

A.

T.

Ac.

[só - lo ha fia - do,
[cual ri - gu - ro - so,]

[su fiel ga - na - do,
[le - ón fu - rio - so,

su fiel ga - na - do,
le - ón fu - rio - so,

só - lo ha fi - a - do,
cual ri - gu - ro - so,

270

Ob. I

Ob. II

Vln. I

Vln. II

Ti. I

[¿quién tu gran - de - za po - drá pon - de - rar?
[a to - das ho - ras le in - ten - ta a - sal - tar.]

Ti. II

¿quién tu gran - de - za po - drá pon - de - rar?
a to - das ho - ras le in - ten - ta a - sal - tar.]

A.

[¿quién tu gran - de - za po - drá pon - de - rar?
[a to - das ho - ras le in - ten - ta a - sal - tar.]

T.

¿quién tu gran - de - za po - drá pon - de - rar?
a to - das ho - ras le in - ten - ta a - sal - tar.

Ac.

Para aplaudir el misterio

Villancico a 8 con oboes y bajón, al Santísimo Sacramento

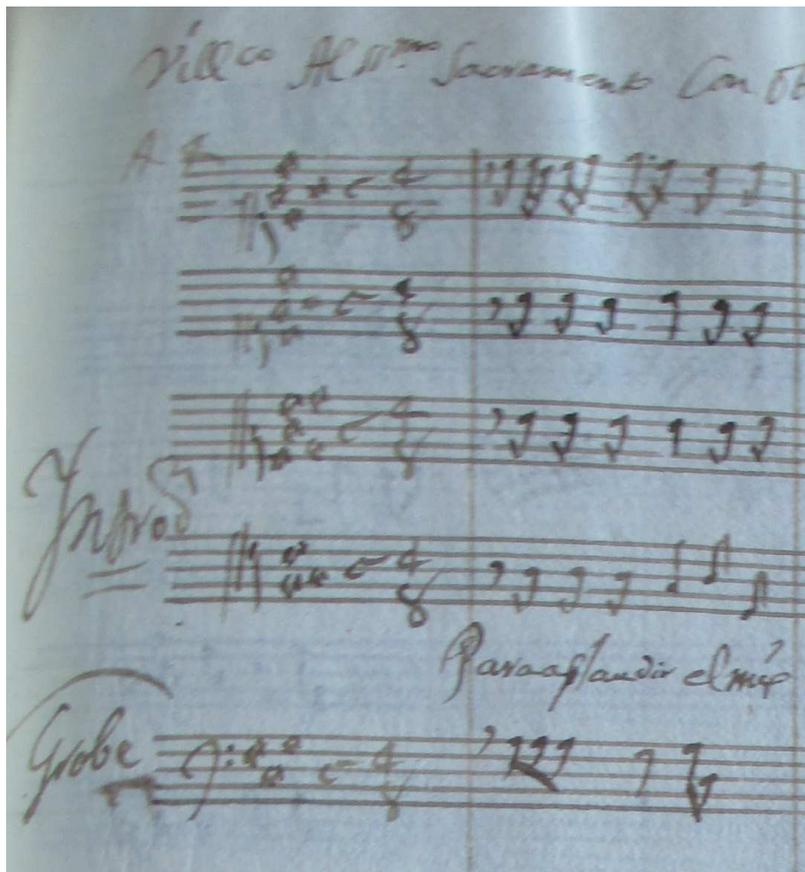
Juan Manuel de la Puenta

Transcripción:

1730

M^a Nieves Álvarez Espinosa de los Monteros

Íncipit musical:



Introducción

Grabe

Oboe I

Oboe II

Fagot

Tiple I

Tiple II

Alto

Tenor

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Acompañamiento

[Pa - ra a - plau - dir el mis - te - rio,

Pa - ra a - plau - dir el mis - te - rio,

Pa - ra a - plau - dir el mis - te - rio,

Pa - ra a - plau - dir el mis - te - rio,

4

Ob.I

Ob.II

Fag.

Ti.I
del cuer-po y san - gre de Cris - to, la fe un e - dic - to pro-

Ti.II
del cuer-po y san - gre de Cris - to, la fe un e - dic - to pro-

A.
del cuer-po y san - gre de Cris - to, la fe un e - dic - to pro-

T.
del cuer-po y san - gre de Cris - to, la fe un e - dic - to pro-

Ti.

A.

T.

B.

Ac.
del cuer-po y san - gre de Cris - to, la fe un e - dic - to pro-

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra and choir. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features parts for two oboes (Ob.I and Ob.II), a bassoon (Fag.), four vocal parts (Ti.I, Ti.II, A., T.), three woodwinds (Ti., A., T.), a bassoon (B.), and a cello/contrabass (Ac.). The vocal parts have lyrics in Spanish. The woodwind parts (Ti., A., T., B.) are mostly silent, indicated by rests. The cello/contrabass part (Ac.) has a melodic line. The page number '4' is written above the first staff.

7

Ob. I

Ob. II

Fag.

Ti. I
mul - ga.] con-vo - can-do a los sen-ti - - dos.

Ti. II
mul - ga.] con-vo - can-do a los sen-ti - - dos.

A.
mul - ga.] con-vo-can-do a los sen - ti - dos.

T.
mul - ga.] con-vo-can- do a los sen - ti - dos.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.
3

Estribillo

10

Ob.I
Ob.II
Fag.
Ti.I
Ti.II
A.
T.
Ti.
A.
T.
B.
Ac.

Detailed description: This is a musical score for a woodwind and string ensemble. The score is in common time (C) and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The woodwind section includes two oboes (Ob.I and Ob.II), a bassoon (Fag.), and three tenors (Ti.I, Ti.II, Ti.). The string section includes two violins (A. and A.), two violas (T. and T.), a bass (B.), and a double bass (Ac.). The woodwinds and double bass play active parts, while the strings play a simple accompaniment. The score is divided into two measures, with a repeat sign at the end of the first measure.

12

Ob.I
Ob.II
Fag.
Ti.I
Ti.II
A.
T.
Ti.
A.
T.
B.
Ac.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 148, showing measures 12 and 13. The score is for a woodwind and string ensemble. The woodwind section includes Oboe I (Ob.I), Oboe II (Ob.II), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (A.). The string section includes Trumpet I (Ti.I), Trumpet II (Ti.II), Trombone (T.), Horn I (Ti.), Horn II (A.), Horn III (T.), and Bass (B.). The Cello/Double Bass part (Ac.) is also present. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/8. Measures 12 and 13 are shown. The woodwinds have active parts, while the strings and Ac. have simpler parts. The page number 148 is at the bottom left, and the publisher information 'Universidad Internacional de Andalucía, 2015' is at the bottom center.

14

Ob.I

Ob.II

Fag.

Ti.I

Ti.II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

[Sue - ne, sue - ne el es - truen - do. Sue - ne, sue - ne el

Sue - ne, sue - ne el es - truen - do. Sue - ne, sue - ne el

Sue - ne, sue - ne el es - truen - do. Sue - ne, sue - ne el

Sue - ne, sue - ne el es - truen - do. Sue - ne, sue - ne el

[Sue - ne, sue - ne el es truen - do.

[Sue - ne, sue - ne el es truen - do.

[Sue - ne, sue - ne el es truen - do.

Sue - ne, sue - ne el es - true - do.

16

Ob.I

Ob.II

Fag.

Ti.I

Ti.II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

rui - do, ya-cor-des tim-ba-les,

Sue-ne, sue-ne el rui - do, ya-cor-des tim

18

Ob.I
Ob.II
Fag.

Ti.I
cla - ri - nes fes - ti - vos. A -

Ti.II
cla - ri - nes fes - ti - vos. A -

A.
clar - ri - nes fes - ti - vos. A -

T.
cla ri - nes fes - ti - vos. A -

Ti.
ba - les, cla - ri - nes fes - ti - vos. A -

A.
ba - les, cla - ri - nes fes - ti - vos. A -

T.
ba - les, cla - ri - nes fes - ti - vos. A -

B.
ba - les, cla - ri - nes fes - ti - vos. A -

Ac.

20

Ob.I
Ob.II
Fag.
Ti.I
Ti.II
A.
T.
Ti.
A.
T.
B.
Ac.

le-gres, su - a - ves, so - no - ros y rui - dos, por
le-gres, su - a - ves, so - no - ros y rui - dos, por
le-gres, su - a - ves, so - no - ros y rui - dos, por
le-gres, su - a - ves, so - no - ros y rui - dos, por
le-gres, su - a - ves, so - no - ros y rui - dos,
le-gres, su - a - ves, so - no - ros y rui - dos,
le-gres, su - a - ves, so - no - ros y rui - dos,
le-gres, su - a - ves, so - no - ros y rui - dos,

22

Ob.I

Ob.II

Fag.

Ti.I

Ti.II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

to - do el or - be - va - yan dan - do a - vi - so, por

to - do el or - be va - yan dan - do a - vi - so, por

to - do el or - be va - yan dan - do a - vi - so, por

to - do el or - be - va - yan dan - do a - vi - so, por

por to - do el or - be va - yan dan - do a - vi - so,

por to - do el or - be va - yan dan - do a - vi - so,

por to - do el or - be - va - yan dan - do a - vi - so,

por to - do el or - be - va - yan dan - do a - vi - so,

por to - do el or - be - va - yan dan - do a - vi - so,

24

Ob.I
Ob.II
Fag.
Ti.I
Ti.II
A.
T.
Ti.
A.
T.
B.
Ac.

to-do el or - be va - yan dan - do a - vi - so. O -
to - do el or - be - va - yan dan - do a - vi - so. O -
to-do el or - be va - yan dan - do a - vi - so. O -
to - do el or - be - va - yan dan - do a - vi - so. O -
por to - do el or - be - va - yan dan - do a - vi - so.
por to - do el or - be va - yan dan - do a - vi - so.
por to - do el or - be va - yan dan - do a - vi - so.
por to - do el or - be - va - yan dan - do a - vi - so.

26

Ob.I

Ob.II

Fag.

Ti.I

Ti.II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

id, o - id el mis - te-rio - so e - dic -

id, o - id el mis - te-rio - so e - dic -

id, o - id el mis - te-rio - so e - dic -

id, o - id el mis - te-rio - so e - dic -

O - id, o - id el mis - te-rio - so e - dic -

O - id, o - id el mis - te-rio - so e - dic -

O - id, o - id el mis - te-rio - so e - dic -

O - id, o - id el mis - te-rio - so e - dic -

28

Ob.I

Ob.II

Fag.

Ti.I

Ti.II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

-to, que ín - ti - ma pro -

to, que ín - ti - ma pro -

to, que ín - ti - ma pro -

to, que ín - ti - ma pro -

to, que ín - ti - ma

-to, que ín - ti - ma

to, que ín - ti - ma

to, que ín - ti - ma

30

Ob.I

Ob.II

Fag.

Ti.I
mul-ga la fe a los sen - ti - dos.]

Ti.II
mul-ga la fe a los sen - ti - dos.]

A.
mul-ga la fe a los sen - ti - dos.]

T.
mul-ga la fe a los sen - ti - dos.]

Ti.
pro - mul-ga la fe a los sen - ti - dos.]

A.
pro - mul-ga la fe a los sen - ti - dos.]

T.
pro - mul-ga la fe a los sen - ti - dos.]

B.
pro - mul-ga la fe a los sen - ti - dos.]

Ac.

33

Ob. I

Ob. II

Fag.

Ti. I
[A-sien-do la vis - ta, el tac-to y oi - do,

Ti. II
[A-sien-do la vis - ta, el tac-to y oi - do,

A.
[A-sien-do la vis - ta, el tac-to y oi - do,

T.
A-sien-do la vis - ta, el tac-to y oi - do,

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

5
4

36

Ob.I
Ob.II
Fag.
Ti.I
Ti.II
A.
T.
Ti.
A.
T.
B.
Ac.

el gus-to y ol - fa - to es-tén ad-ver - ti - dos,

el gus-to y ol - fa - to es-tén ad-ver - ti - dos,

el gus-to y ol - fa - to es-tén ad-ver - ti - dos,

el gus-to y ol - fa - to es-tén ad-ver - ti - dos,

5
3

39

Ob.I
Ob.II
Fag.

Ti.I
y lo que ig-no-ran sa - brán de es-te pro - di - gio.]

Ti.II
y lo que ig-no-ran sa-brán de es-te pro - di - gio.]

A.
y lo que ig-no-ran sa-brán de es-te pro - di - gio.]

T.
y lo que ig-no-ran sa-brán de es-te pro - di - gio.

Ti.
[Sue - ne, sue-ne el es-

A.
[Sue - ne, sue-ne el es-

T.
[Sue - ne, sue-ne el es-

B.
Sue - ne, sue-ne el es-

Ac.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 39, features a woodwind section and vocalists. The woodwinds include two Oboes (Ob.I and Ob.II) and a Bassoon (Fag.), all in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The vocalists include two Tenors (Ti.I and Ti.II), an Alto (A.), a Tenor (T.), a Bass (B.), and an Acoustic Bass (Ac.). The vocal parts have lyrics in Spanish. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocalists enter with a melodic line, and the Bass part has a more active line in the final measure.

41

Ob.I
Ob.II
Fag.
Ti.I
Ti.II
A.
T.
Ti.
A.
T.
B.
Ac.

[Sue - ne, sue-ne el es truen - do, sue - ne, sue-ne el rui - do,
[Sue - ne, sue-ne el es truen - do, sue - ne, sue-ne el rui - do,
[Sue - ne, sue-ne el es truen - do, sue - ne, sue-ne el rui - do,
Sue - ne, sue-ne el es truen - do, sue - ne, sue-ne el rui - do,
truen - do, sue-ne, sue-ne el rui - do,
truen - do, sue-ne, sue-ne el rui - do,
truen - do, sue-ne, sue-ne el rui - do,
truen - do, sue-ne, sue-ne el rui - do,

43

Ob.I
Ob.II
Fag.

Ti.I
ya - cor - des tim - ba - les,

Ti.II
ya - cor - des tim - ba - les,

A.
ya - cor - des tim - ba - les,

T.
ya - cor - des tim - ba - les,

Ti.
ya - cor - des tim - ba - les, cla - ri - nes fes -

A.
ya - cor - des tim - ba - les, cla - ri - nes fes -

T.
ya - cor - des tim - ba - les, cla - ri - nes fes -

B.
ya - cor - des tim - ba - les, cla - ri - nes fes -

Ac.

45

Ob.I

Ob.II

Fag.

Ti.I
cla - ri - nes fes - ti - vos, a - le - gres, su - a - ves, so -

Ti.II
cla - ri - nes fes - ti - vos, a - le - gres, su - a - ves, so -

A.
cla - ri - nes fes - ti - vos, a - le - gres, su - a - ves, so -

T.
cla - ri - nes fes - ti - vos, a - le - gres, su - a - ves, so -

Ti.
ti - vos, a - le - gres, su - a - ves, so -

A.
ti - vos, a - le - gres, su - a - ves, so -

T.
ti - vos, a - le - gres, su - a - ves, so -

B.
ti - vos, a - le - gres, su - a - ves, so -

Ac.

47

Ob.I
Ob.II
Fag.

Ti.I
no-ros y rui-dos, por to - do el or be_

Ti.II
no-ros y rui-dos, por to - do el or - be

A.
no-ros y rui-dos, por to - do el or - be

T.
no-ros y rui-dos, por to - do el or - be

Ti.
no-ros y rui-dos, por to - do el or - be va - yan dan - do a

A.
no-ros y rui-dos, por to - do el or - be va - yan dan - do a

T.
no-ros y rui-dos, por to - do el or - be_ va - yan dan - do a

B.
no-ros y rui-dos, por to - do el - or - be_ va - yan dan - do a

Ac.

49

Ob.I

Ob.II

Fag.

Ti.I
va - yan dan - do a - vi - so. O - id, o - id el mis - te - rio - so e - dic -

Ti.II
va - yan dan - do a - vi - so. O - id, o - id el mis - te - rio - so e - dic -

A.
va - yan dan - do a - vi - so. O - id, o - id el mis - te - rio - so e - dic -

T.
va - yan dan - do a - vi - so. O - id, o - id el mis - te - rio - so e - dic -

Ti.
vi - so. O - id, o - id el mis - te - rio - so e - dic -

A.
vi - so. O - id, o - id el mis - te - rio - so e - dic -

T.
vi - so. O - id, o - id el mis - te - rio - so e - dic -

B.
vi - so. O - id, o - id el mis - te - rio - so e - dic -

Ac.

52

Ob.I
Ob.II
Fag.
Ti.I
Ti.II
A.
T.
Ti.
A.
T.
B.
Ac.

-to, que ín - ti - ma pro - mul-ga
to, que ín - ti - ma pro - mul-ga
to, que ín - ti - ma pro - mul-ga
to, que ín - ti - ma pro -
-to, que ín - ti - ma pro -
to, que ín - ti - ma pro -
to, que ín - ti - ma pro -

Detailed description: This page of a musical score, numbered 52, features a woodwind section and vocal parts. The woodwinds include two Oboes (Ob.I and Ob.II), a Bassoon (Fag.), and a Clarinet in B-flat (Ti.). The vocal parts include Soprano (A.), Tenor (T.), Alto (Ti.), and Bass (B.), along with an Acoustic Bass (Ac.). The score is in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal parts enter with the lyrics: "-to, que ín - ti - ma pro - mul-ga". The lyrics are distributed across the vocal staves, with some parts overlapping or continuing from the previous page.

54

Ob.I

Ob.II

Fag.

Ti.I
la fe a los sen - ti - dos, que in - ti - ma pro -

Ti.II
la fe a los sen - ti - dos, que in - ti - ma pro -

A.
la fe a los sen - ti - dos, que in - ti - ma pro -

T.
la fe a los sen - ti - dos, que in - ti - ma pro -

Ti.
mul - ga la fe a los sen - ti - dos, que in - ti - ma

A.
mul - ga la fe a los sen - ti - dos, que in - ti - ma

T.
mul - ga la fe a los sen - ti - dos, que in - ti - ma

B.
mul - ga la fe a los sen - ti - dos, que in - ti - ma

Ac.

57

Ob.I
Ob.II
Fag.

Ti.I
mul-ga la fe a los sen-ti - dos.]

Ti.II
mul-ga la fe a los sen-ti - dos.]

A.
mul-ga la fe a los sen-ti - dos.]

T.
mul-ga la fe a los sen-ti - dos.]

Ti.
pro - mul - ga la fe a los sen-ti - dos.]

A.
pro - mul - ga la fe a los sen-ti - dos.]

T.
pro - mul - ga la fe a los sen-ti - dos.]

B.
pro - mul - ga la fe a los sen-ti - dos.]

Ac.

Coplas

60

Ob.I

Ob.II

Fag.

Ti.I

Ti.II

A.

T.

Ac.

[1ª Man - da la fe que a - do - ro yo,
 [2ª Man - da la fe que al mis - te - rio,
 [3ª Man - da la fe que el ol - fa - to,
 [4ª Man - da la fe que en el gus - to,
 [5ª Man - da en fin la fe que el tac - to,

[1ª Man - da la fe que a - do - ro yo,
 [2ª Man - da la fe que al mis - te - rio,
 [3ª Man - da la fe que el ol - fa - to,
 [4ª Man - da la fe que en el gus - to,
 [5ª Man - da en fin la fe que el tac - to,

1ª Man - da la fe que a - do - ro yo,
 2ª Man - da la fe que al mis - te - rio,
 3ª Man - da la fe que el ol - fa - to,
 4ª Man - da la fe que en el gus - to,
 5ª Man - da en fin la fe que el tac - to,

62

Ob.I

Ob.II

Fag.

Ti.I

Ti.II

A.

T.

Ac.

no juz-guen de lo que han vis - to,
 de fir-me o - fen - do el oi - do,
 en to - do que - de fa - lli - do,
 so - lo que - de lo pre - ci - so,
 que-de en rea - li - dad sen - ti - do,

no juz-guen de lo que han vis - to,
 de fir-me o - fen - do el oi - do,
 en to - do que-de fa - lli - do,
 so - lo que-de lo pre - ci - so,
 que-de en rea - li - dad sen - ti - do,

no juz-guen de lo que han vis - to,
 de fir-me o - fen - do el oi - do,
 en to - do que-de fa - lli - do,
 so - lo que-de lo pre - ci - so,
 que-de en rea - li - dad sen - ti - do,

2 6

64

Ob.I

Ob.II

Fag.

Ti.I

Ti.II

A.

T.

Ac.

pues es pan lo que re-gis - tran,
 pues por él en - tra cre-yen - do,
 que aun-que hue-le a flor del cam - po,
 del sa-bor que es ac - ci - den - te,
 si en la can - ti - dad que to - ca,

pues es pan lo que re - gis - tran,
 pues con él en - tra cre-yen - do,
 que aun-que hue - le a flor del cam - po,
 del sa - bor que es ac - ci - den - te,
 si en la can - ti - dad que to - ca,

pues es pan lo que re - gis - tran, y en él hay -
 pues con él en - tra cre - yen - do, la Ver - dad
 que aun-que hue - le a flor del cam - po, su o - lor nos -
 del sa-bor que es ac - ci - den - te, de la sus -
 si en la can - ti - dad que to - ca, no to - ca -

66

Ob. I

Ob. II

Fag.

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ac.

7 7 5
3

*y en él hay_ Dios es - con - di - - -
 la Ver - dad_ de lo di - vi - - -
 su o - lor nos_ po - ne en - tre - di - - -
 de la sus - tan - cia dis - tin - - -
 no to - ca su con - te - ni - - -*

*y en él hay Dios es con - di - - -
 la Ver - dad_ de lo di - vi - - -
 su o - lor nos_ po - - - ne en - tre - di - - -
 de la sus - tan - - - cia dis - tin - - -
 no to - ca su con - te - ni - - -*

*Dios es con - di - - - do, es - con - di - -
 de lo di - vi - - - no, lo di - vi - -
 po ne en tre - di - - - cho, en - tre - di - -
 - tan - cia dis - tin - - - to, dis - tin - -
 su con - te - ni - - - do, con - te - ni - -*

*y en él hay Dios es - con - di - -
 la Ver - dad_ de lo di - vi - -
 su o - lor nos_ po - ne en - tre - di - -
 de la sus - tan - cia dis - tin - -
 no to - ca su con - te - ni - -*

68

Ob.I

Ob.II

Fag.

Ti.I

Ti.II

A.

T.

Ac.

-do.]
-no.]
cho.]
-to.]
-do.]

-do.]
-no.]
cho.]
-to.]
do.]

do.]
no.]
cho.]
to.]
do.]

do.
no.
cho.
to.
do.

6

70

Ob. I

Ob. II

Fag.

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ac.

[Co - mo es nie - ve el mis - te - rio, sa - le por cla -
 [Co - mo el Ver - bo es pa - la - bra, y ha - bla en - tre ve -
 [Aun - que es li - rio del va - lle, mi dul - ce a - ma -
 [Es tan dul - ce el bo - ca - do del pan del cie -
 [Si es Dios hom - bre el o - cul - to y es fue - go ra -

[Co - mo es nie - ve el mis - te - rio, sa - le por cla -
 [Co - mo el Ver - bo es pa - la - bra, y ha - bla en - tre ve -
 [Aun - que es li - rio del va - lle, mi dul - ce A - ma -
 [Es tan dul - ce el bo - ca - do del pan del cie -
 [Si es Dios hom - bre el o - cul - to y es fue - go ra -

Co - mo es nie - ve el mis - te - rio, sa - le por cla -
 Co - mo el Ver - bo es pa - la - bra, y ha - bla en - tre ve -
 Aun - que es li - rio del va - lle, mi dul - ce A - ma -
 Es tan dul - ce el bo - ca - do del pan del cie -
 Si es Dios hom - bre el o - cul - to y es fue - go ra -

76

Ob.I

Ob.II

Fag.

Ti.I

Ti.II

A.

T.

Ac.

ro,
los,
do,
lo,
ro,

que al to - car-lo, la vis - ta
en - tra por el o - i - do,
per - ci - bir-lo no es fá - cil,
que el sa - bor de - ja al gus - to
pa-sa al en-ten - di - mien - to

ro,
los,
do,
lo,
ro,

que al to - car-lo, la vis - ta
en - tra por el o - i - do,
per - ci - bir-lo no es fá - cil,
que el sa - bor de - ja al gus - to
pa-sa al en-ten - di - mien - to

-ro,
los,
-do,
-lo,
-ro,

que al to - car-lo, la vis - ta
en - tra por el o - i - do,
per - ci - bir-lo no es fá - cil,
que el sa - bor de - ja al gus - to
pa-sa al en-ten - di - mien - to

-ro,
los,
-do,
-lo,
-ro,

que al to - car-lo, la vis - ta
en - tra por el o - i - do,
per - ci - bir-lo no es fá - cil,
que el sa - bor de - ja al gus - to
pa-sa al en-ten - di - mien - to

82

Ob.I

Ob.II

Fag.

Ti.I

se que - da en blan co,
 he - cho con - cep - to
 sa - cra - men - ta - do,
 sin co - no - cer - lo,
 su luz, no al tac - to,

Ti.II

se que - da en blan - co,
 he - cho con - cep - to
 sa - cra - men - ta - do,
 sin co - no - cer - lo,
 su luz, no al tac - to,

A.

se que - da en blan - co,
 he - cho con - cep - to
 sa - cra - men - ta - do,
 sin co - no - cer - lo,
 su luz, no al tac - to,

T.

se que - da en blan - co,
 he - cho con - cep - to
 sa - cra - men - ta - do,
 sin co - no - cer - lo,
 su luz, no al tac - to,

Ac.

88

Ob.I

Ob.II

Fag.

Ti.I

Ti.II

A.

T.

Ac.

5 $\frac{1}{2}$

se que - da en blan - co.]
 sa - cra - men - ta - do.]
 sa - cra - men - ta - do.]
 sin co - no - cer - lo.]
 su luz, no al tac - to.]

se que - da en blan - co.]
 sa - cra - men - ta - do.]
 sa - cra - men - ta - do.]
 sin co - no - cer - lo.]
 su luz, no al tac - to.]

se que - da en blan - co.]
 sa - cra - men - ta - do.]
 sa - cra - men - ta - do.]
 sin co - no - cer - lo.]
 su luz, no al tac - to.]