

Las cantatas de Juan Manuel de la Puente, Maestro de Capilla de la Catedral de Jaén (1711-1753)

PEDRO JIMÉNEZ CAVALLÉ

Juan Manuel de la Puente es uno de los maestros que mayor número de obras escribió para la catedral jiennense. Su música ha despertado el interés de musicólogos como el padre Otaño o Robert Stevenson. El español afirmaba que sería «una gloria para la Iglesia de Jaén, revivir su memoria y colocarle en el alto pedestal que se merece»¹; el musicólogo norteamericano decía que «era alto espíritu éste maestro» del que aprendió mucho leyendo su música².

Datos biográficos

En las postrimerías del reinado de Carlos II, cuando ya se plantean los problemas sucesorios y el cambio dinástico está cercano, aparece la figura de Juan Manuel García de la Puente.

Nace el 8 de agosto de 1692 en Tomelloso (Guadalajara) y muere el 19 de diciembre de 1753 en la ciudad de Jaén. Sabemos que recibió el bautismo en la parroquia de Tomelloso, de manos del licenciado Bartolomé García y que sus «ascendientes habían ostentado oficios públicos y honoríficos de Alcaldes y Regidores»³. Nada conocemos del tiempo transcurrido en su pequeña villa natal; sólo podemos deducir que su infancia no la completaría en ella, al pasar a formar parte de los seises de la catedral de Toledo, donde recibiría su formación religiosa y musical. Suponemos que a ello debieron contribuir maestros de dicha iglesia, como Pedro de Ardanaz

¹ Archivo Histórico Diocesano de Jaén (A.H.D.J.), Correspondencia con el padre Otaño. Carta de 1-X-1940.

² A.H.D.J., Correspondencia con Robert Stevenson. Carta de 30-VIII-1967.

³ A.H.D.J., Expedientes de limpieza de sangre, Leg. 29, fol. 69.

(1674-1706), Juan de Bonet y de Paredes (1706-1710) y Miguel de Ambiela, a partir de 1710, un año antes de realizar las oposiciones al magisterio de capilla de la catedral de Jaén.

Accedería a ellas a los 19 años, presidiendo el jurado el maestro de capilla de la catedral de Córdoba, Agustín de Contreras⁴. Concurrieron siete opositores más; entre ellos destacarían los tres seises de la catedral toledana, incluido Juan M. de la Puente, que quedaron prácticamente igualados, lo que obligó al Cabildo de la catedral jiennense a decidirse por uno de ellos y favorecer así las aspiraciones de nuestro candidato⁵.

Durante su estancia en nuestra ciudad, en la calle Pilarillos, acompañado de su hermano Juan Francisco, se produjo una débil recuperación demográfica que no se vio correspondida por un favorable desarrollo económico; eran años difíciles, consecuencia de la Guerra de Sucesión y de la climatología desfavorable, como subraya el Profesor Rodríguez Molina⁶. Dedicó su vida al servicio de la música en la catedral, en cumplimiento de sus obligaciones: la enseñanza de la música, la dirección de la capilla de música y la composición musical para las distintas festividades religiosas.

Las cantatas del Maestro de la Puente

Juan M. de la Puente pertenece al tercer barroco, o barroco tardío, como también le denominan Larsen y Suzanne Clerx, y aunque en su obra se apunta el estilo galante, desconocemos su última evolución, dado que la música compuesta a partir de 1736 no se conserva, o al menos hasta ahora no se ha recuperado. Dominador del contrapunto, como patentiza, sobre todo, en su obra en latín, se distingue en la composición de todo género de cantatas y villancicos, donde la técnica propia del barroco, con su bajo continuo, sentido armónico, policoralismo, estilo concertante... se pone al servicio de la expresión del texto, y donde lo hispano se mezcla con elementos preferentemente italianos.

La cantata, con su típica alternancia de recitado y aria, o de «recitativos y tiempos ternarios», como expone Richard Crocker⁷, precedidos muchas

⁴ MARTÍN MORENO, A., *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo», Orense, 1976, p. 375.

⁵ A.H.D.J., «...Autos fechos sobre la Provisión de la Ración de Maestro de Capilla...» (f. 96 a 97).

⁶ RODRÍGUEZ MOLINA, J., «La decadencia jiennense (siglos XVII-XVIII)», en MACHADO SANTIAGO, R. et al., *Historia de Jaén*. Diputación Provincial de Jaén, Jaén, 1982, p. 323 a 325.

⁷ CROCKER, R., *A history of musical Style*, citado por CASARES RODICIO, E.: «La música

veces de una introducción y concluidos en un grave, que le otorga el carácter religioso para el que debió estar destinada, aparece en la obra de este maestro diferenciada del villancico, con su clásica fórmula de estribillo y coplas, a pesar de que en algunas pocas obras no aparezca el término «cantata»⁸, cuando sería lo procedente, ni lo rectifica en el índice, como sucede muchas veces, bien por él mismo, o por el copista, ya que no toda su obra nos ha llegado autógrafa⁹.

El paso de la denominación de «villancico» a «cantata» es todo un símbolo de lo que asimismo ocurría entre ambos géneros. En palabras de José Subirá el villancico «se convirtió paulatinamente en cantata religiosa con abundante intervención vocal instrumental, donde solistas y coristas contribuían al resplandor del culto y al recreo de los fieles»¹⁰.

La producción musical de cantatas de nuestro maestro se inicia al mismo tiempo, e incluso con parecidos acentos de italianismo, que la de los maestros valencianos estudiados por Vicenç Ripollès en *El villancico i la cantata del segle xviii a València*¹¹. Higiní Anglès decía, igualmente, que la música religiosa española de este siglo también «se resintió... de los abusos de la música italiana»¹².

La composición de estas obras tiene lugar en una época de polémicas entre el antiguo estilo de la polifonía clásica y el nuevo, de carácter teatral, al que se oponía el conservadurismo español como se vería después reflejado en el famoso discurso *Música de los Templos* del P. Feijoo, donde se critican precisamente las cantatas que ahora se oyen en las Iglesias¹³.

La obra de este maestro conservada en el archivo de la catedral de Jaén está contenida principalmente en tres tomos encuadernados en pergamino y ordenados con los números 4^o, 7^o y 9^o, únicos que nos han llegado de los

religiosa en el barroco europeo», en CASARES, E., *La Música en el Barroco*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1977, p. 79.

⁸ Nuestro maestro siempre utiliza el término «cantata» y no «cantada» como también usaban otros. Para Miguel Querol este hecho delata la proximidad del compositor «a la Corte de Madrid, donde medraban los músicos italianos» (Querol, M.: «La cantata en España», Comentarios al disco MEC 1017, Madrid, 1984, p. 8), lo que en J.M. de la Puente se explica al haber estado en la catedral de Toledo y ser ésta la iglesia Primada de España.

⁹ Parte de la música del maestro de la Puente nos ha llegado copiada por el maestro de capilla de Alcaudete; Ver A.H.D.J., Acta capitular de I-III-1760.

¹⁰ SUBIRÁ, J. *Historia de la Música española e hispanoamericana*, Salvat Editores, S.A., Barcelona, 1953, p. 562.

¹¹ *Ibidem*, p. 563.

¹² ANGLÉS, H., «La Música en España» en WOLF, J.: *Historia de la Música*, Ed. Labor, Barcelona, 1965, p. 430.

¹³ MARTÍN MORENO, A., *op. c.*, p. 130.

nueve existentes primitivamente; además hay un *Stabat Mater* en papeles sueltos. En cuanto a la música del maestro en otros archivos sólo conocemos las halladas en los de El Escorial y de la catedral de Palencia, a través de los catálogos realizados, respectivamente, por los musicólogos Samuel Rubio y José López-Calo¹⁴.

De las 284 obras contenidas en los tres volúmenes mencionados, sólo 5 están escritas en latín, el resto, la gran mayoría, lo son en castellano, incluyéndose en estas últimas 154 cantatas compuestas entre los años 1711 y 1735.

La distribución de las cantatas por el número de voces es la siguiente:

a 1 voz	87 cantatas
a 2 voces	8 cantatas
a 3 voces	10 cantatas
a 4 voces	19 cantatas
a 5 voces	1 cantata
a 6 voces	1 cantata
a 8 voces	15 cantatas
a 9 voces	3 cantatas
a 10 voces	5 cantatas
a 11 voces	3 cantatas
a 12 voces	2 cantatas

De las 87 cantatas a una voz, 13 son cantatas humanas y el resto, religiosas. Las cantatas religiosas se distribuyen por advocaciones de esta manera:

al Santísimo Sacramento	58 cantatas
a la Navidad	28 cantatas
a la Concepción	16 cantatas
a la Asunción	15 cantatas
a San Pedro	7 cantatas
a la Natividad de la Virgen	6 cantatas
a la Santísima Trinidad	4 cantatas
a la Purificación	3 cantatas
a los Santos Reyes	2 cantatas

¹⁴ RUBIO, S., *Catálogo del archivo de música de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Instituto de Música Religiosa de la Diputación de Cuenca, Cuenca, 1976, p. 434; y LÓPEZ-CALO, J., *La Música en la catedral de Palencia*, Vol. I, Diputación Provincial de Palencia, Palencia, 1980, p. 162.

a Santa Catalina de Bolonia	1 cantata
a San Félix de Cantalicio	1 cantata

Tipos de cantatas

En nuestro estudio sobre la cantata de este maestro observamos una gran variedad, no sólo en cuanto al número de voces, sino también en relación al de piezas existentes en cada obra, desde un conjunto de 3 piezas hasta otro de 8 e incluso de 11; ello, unido a otros factores de variabilidad, como la aparición en determinadas cantatas de elementos propios del villancico, la temática profana de algunas obras, la especial textura contrapuntística en otras, o la característica instrumentación de algunas de ellas, permite hacer una clasificación donde no sólo tengamos en cuenta el número de voces como criterio determinativo, sino que éste puede ser fruto de la conjugación de varios de los factores anteriormente mencionados.

Cantatas religiosas

Dentro de éstas vamos a distinguir cuatro tipos:

a) Cantata policoral. Dentro de este tipo destacan las escritas a 8 voces, cuya disposición vocal es SSAT-SATB, y su instrumentación casi invariablemente compuesta de dos violines, bajón y continuo; excepcionalmente hay una para continuo sólo. Estas obras, donde el juego policoral se va a notar en alguna de sus piezas, están escritas entre los años 1719 y 1735.

Formalmente suelen constar de las siguientes piezas: introducción, estribillo, recitado, aria y grave, entre las cuales existe una clara independencia y cierto contraste.

La introducción unas veces resulta breve, a 4 voces (SSAT), con bajo continuo, repitiéndose con distinto texto; otras larga, con cambios de tiempo, compás, tonalidad, y diversos diálogos entre *ritornelli* (con los que suele comenzar) y solos, a 8... finalizando en un *tutti* vocal-instrumental.

El estribillo suele iniciarse en un *ritornello* para continuar en un diálogo vocal-instrumental a 4 voces y terminar en un *tutti*.

El recitado, siguiendo el modelo de *recitativo secco*, está escrito para una sola voz con bajo continuo.

El aria, a solo con instrumentos obligados y continuo, sigue el patrón italiano del *aria da capo* dividida en dos secciones.

Por último, el grave, escrito a 4 voces (SSAT) con continuo, termina con

la vuelta al estribillo; el tono serio de esta pieza, donde no faltan imitaciones que recuerdan el estilo antiguo, era el que el P. Feijoo recomendaba para toda la música de iglesia¹⁵.

Este tipo de cantata mezcla sus peculiares elementos (recitado y aria) con los del villancico (en este caso el estribillo), como lo hacían otros compositores de la época y como posteriormente ocurrirá en la obra del P. Soler, en sus villancicos con aria, o en sus villancicos de calenda¹⁶. De estos últimos proceden algunas cantatas escritas para más de dos coros, cuya composición es la siguiente:

a 9 voces	T-SSAT-SATB T-SATB-SATB
a 10 voces	SAT-SAT-SATB SA-SSAT-SATB
a 11 voces	T-SAT-SAT-SATB
a 12 voces	SSAT-SSAT-SATB

b) Cantata coral. Las escritas a 4 voces (SSAT), entre los años 1724 y 1733, son las más frecuentes. Su instrumentación está conformada por violines y bajón, o bien, violines solos, o violines y «baxo», además del continuo.

La estructura es lo suficientemente variada como para no atrevernos a dar un modelo definitivo; no obstante, sí podemos dar una serie de piezas que son básicas en la estructura y, por tanto, con carácter fijo, y otras, de carácter variable.

En cuanto a las básicas tenemos: una introducción, que aunque muchas veces está exenta del *ritornello* inicial, no resulta demasiado breve por contener algún cambio de movimiento, compás... en algunas ocasiones lleva una parte con función de estribillo, terminando la obra con la vuelta a él, una vez acabada la última pieza. En esta primera suelen existir pasajes a solo y a 4 voces. Un recitado, frecuentemente a solo de las distintas voces con fragmentos a 4, acompañado siempre del bajo continuo. Un aria que puede ser a solo, a 4 voces, o a solo y 4 voces, conservando siempre la forma da capo y acompañada de toda la dotación instrumental.

El reparto temático entre solistas y coros, y la distribución del *ritornello* instrumental da lugar a estos cuatro modelos de arias a 4 voces:

¹⁵ MARTÍN MORENO, A., *op cit.*, p. 130.

¹⁶ RUBIO, S., *Forma del Villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, Madrid, 1979, p. 64 y 65.

- | | | |
|----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|
| 1) A solo y 4 voces: | 1a) Ritornello
A (a solo)
Ritornello
B (a solo)
Ritornello
A (a 4 voces) | 1b) Ritornello
A (a 4 voces)
Ritornello
B (a solo)
Señal de repetición de A |
| 2) A 4 voces: | Ritornello
A (a 4 voces)
B (a 4 voces)
Da capo al ritornello y A | |
| 3) A solo: | Ritornello
A (a solo)
Ritornello
B (a solo)
D.C. al ritornello y A | |

Finalmente, y en muchas ocasiones, la cantata acaba en un grave a 4 voces con instrumentos, y, a veces, con la vuelta al estribillo, si éste se encuentra de antemano incluido en la introducción, lo cual no es raro.

La forma es similar a la empleada por Matías Ruiz Navarro, músico de fines del sigloxvii y principios del xviii, a quien Miguel Querol considera el compositor de «las cantadas españolas más viejas» conocidas por ahora¹⁷; la diferencia entre ambos es que mientras Ruiz Navarro emplea dos parejas de Recitado y Aria¹⁸, el maestro de la Puente prefiere ampliar la composición intercalando entre las piezas básicas otras como coplas, arieta, fuga, minué... no obstante, algunas veces también acude a la duplicación del aria, el recitado e incluso el grave.

De esta manera podemos llegar a esquemas como:

Introducción-Recitado Aria-Recitado-Minué, o
Introducción-Recitado-Aria-Grave-Coplas-Grave.

Las cantatas a 3 voces (SST), (SSA), (SAT) o (TTT), que aparecen acompañadas exclusivamente por el bajo continuo, excepto alguna con violines, o violines y bajón, son similares a las cantatas a 4 voces en cuanto a su composición formal y están compuestas entre los años 1723 y 1727. Algunas de estas composiciones se forman de tres pares de recitado y aria,

¹⁷ QUEROL, M., *op. cit.*, p. 8.

¹⁸ *Ibidem.*

uno para cada voz, aunque lo más frecuente no es esto, en cuyo caso el Recitado suele ser a 3 voces que primero dialogan y, luego, cantan simultáneamente.

c) Cantata a dúo. De disposición vocal variable (SS), (SA), (AA) o (ST), suelen ir acompañadas de violines, bajón y violín, o violines y oboe, además del bajo continuo; están compuestas entre los años 1715 y 1734.

Formalmente ofrecen dos posibilidades: una amplia, con dos pares de recitado y aria, precedidos de una introducción y concluidos en un grave; y la fórmula simplificada de aria-recitado-aria.

Estas cantatas a dúo ofrecen como particularidad el juego dialogante y alternativo que se establece entre las dos voces en claro estilo concertante, así como toda suerte de imitaciones polifónicas que suelen acabar en pasajes homófonos donde no faltan los intervalos de 3ª o 6ª.

d) Cantata a solo. El mayor número de ejemplos lo ofrece este grupo de cantatas a una sola voz (S), en ocasiones (A) o (T), acompañada principalmente de violines o del bajón, aunque no faltan ejemplos de violines y oboe, de oboe solo, o de violín solo, además del bajo continuo.

Escritas de 1713 a 1733, podemos distinguir en ellas las dos fórmulas anteriormente citadas. Una abreviada, compuesta de dos arias con uno o dos recitados, siendo la más empleada por nuestro músico la de un solo recitado:

Aria-Recitado-Aria

La fórmula procedente de la sucesión alternada de dos recitados y dos arias, muy común en A. Scarlatti¹⁹ y en las cantatas españolas²⁰ es poco empleada por nuestro maestro, que prefiere añadirle una Introducción o un Grave, o ambos a la vez, que es lo más frecuente, para llegar a la fórmula ampliada:

Introducción-Recitado Aria-Recitado-Aria-Grave

similar a la mencionada por el maestro Ruiz Navarro, como expone M. Querol²¹.

El modelo más breve de recitado y aria, que, por otra parte, es mayoritario en las cantatas españolas²², según el mismo musicólogo, no aparece

¹⁹ CASARES, E., *op. cit.*, p. 79.

²⁰ QUEROL, M.: *Música Barroca Española*, Vol. V «Cantatas y Canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760)», CSIC, Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1973, p. 17.

²¹ QUEROL, M., «La cantata en España»... p. 8.

²² QUEROL, M., *Música Barroca Española*... p. 17.

en nuestro maestro, si no es con los añadidos anteriormente mencionados, introducción y grave.

Dentro de este tipo de cantatas a solo, hay un ejemplo en que, excepcionalmente, termina la obra con la repetición de la primera aria, dando lugar a tres pares de recitado y aria²³.

Cantatas humanas

Estas cantatas profanas en que el texto es el principal factor diferenciador, aparecen todas ellas sin fechar y escritas para una sola voz. La instrumentación, sobre todo, junto a ciertos rasgos de tipo formal y de textura, van a ser aquí los agentes que nos permitan distinguir entre ellas dos tipos:

a) cantata humana con violines y continuo. Estas cantatas, a diferencia de las religiosas para una sola voz, sólo llevan los violines como instrumentos obligados y sólo adoptan la fórmula abreviada: Aria-Recitado-Aria.

En estas obras el estilo es claramente armónico, apenas existen imitaciones, mientras que el virtuosismo vocal, de índole instrumental en muchas ocasiones, va a imponerse en las arias para tiple, voz para la que están escritas todas las cantatas de este grupo.

b) Cantatas humanas con continuo. Escritas también para la misma voz que las anteriores, se distinguen de ellas, aparte de la ausencia de instrumentos obligados, por la adopción de la fórmula ampliada que oscila entre seis y siete piezas normalmente. Suelen estar formadas de dos parejas de recitado y aria, precedidas de una introducción y concluidas en un grave, lo que no impide duplicar cualquiera de ellas o intercalar otras (minué, canción, arieta, fuga, coplas).

Introducción Aria-Recitado Aria Recitado-Aria Grave.

A veces se llega a 8 piezas e incluso se superan éstas llegando excepcionalmente a 11:

Introducción (Recitado) Aria-Recitado Coplas-(Recitado)- Minuette-Recitado-Aria-Recitado-Grave²⁴.

²³ A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, cantata al Santísimo con violines y continuo, T. IX, f. 324 y s.

²⁴ *Ibidem*, cantata humana para continuo, T. IX, f. 185. Según M. Querol estas obras de varios números, son escasas, «y llevan en algunos manuscritos el significativo título de «Opera». Vid. QUEROL, M., *Música Barroca Española* ... p. 17.

En estas cantatas son frecuentes las imitaciones entre el bajo continuo y la voz solista, lo que recuerda las Invenciones de Bach, excepto lógicamente en los recitados y en el grave, el cual es de estilo vertical y con acordes quebrados que configuran el llamado bajo de Alberti. Este juego contrapuntístico da coherencia a la obra a integrar las distintas partes en un todo, a la vez que libera el bajo, como expone Bukofzer al estudiar la música del período barroco²⁵.

Textura, Instrumentación y Tonalidad

Como ya hemos apuntado anteriormente, si el estilo contrapuntístico se hace patente en la música en latín del maestro de la Puente, la textura homófona se hace evidente en la obra en castellano. Sin embargo, ninguna de ellas se impone con exclusividad, dándose una especial alternancia entre ambas. Así podemos observar en muchas piezas de cantatas, cómo tras un inicio en estilo homófono resuelven en un pasaje imitativo, generalmente breve, para retornar de nuevo al estilo armónico²⁶. Mientras en unas obras el verticalismo es absoluto, sin la menor textura polifónica, en otras, como hemos observado en las cantatas humanas a bajo continuo, predomina el estilo imitativo.

Aunque el aria no acostumbra a ser contrapuntística, podemos encontrar algún ejemplo donde dicha textura prevalece, como ocurre en la primera sección del aria de la cantata con violines a San Pedro²⁷, donde se establece un estilo fugado entre los dos violines y la voz reforzada por el continuo. Lo normal es que el aria, como el recitado, sean de estilo homófono.

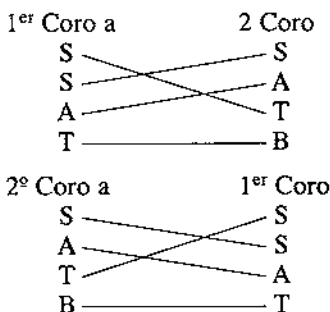
El número de voces puede condicionar la textura; en el policoralismo, en el diálogo de coros, se puede observar como predomina el estilo homófono con imitaciones en bloque de fragmentos verticales que pasan de un coro a otro, a través del trueque de voces²⁸, mientras que los pasajes de textura polifónica son más extraños. Veamos cómo se produce el trueque de voces de un coro a otro:

²⁵ BUKOFZER, M.F., *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Alianza Ed., Madrid, 1986, p. 46.

²⁶ Vid. Introducción de la cantata a 4 voces a la Natividad de Ntra. Sra. con violines, bajón y continuo, en A.H.D.J., *Archivo de Música*, Obra de J.M. de la Puente, T. IX, f. 187.

²⁷ A.H.D.J., *Archivo de Música*, Obra de J.M. de la Puente, T. IX, f. 57.

²⁸ MICHELS, U., *Atlas de música*, I, Alianza Editorial, Madrid, 1982, p. 94 y 95.



En cuanto a la instrumentación se refiere, observamos que es relativamente variada, habida cuenta de las posibilidades que la capilla musical de la catedral le ofrecía; ésta se formaba de 3 o 4 violines, 2 o 3 bajones, 2 oboes, que a partir de 1727 sustituyen a las antiguas chirimías, y 1 violón para el bajo continuo, el cual se realizaría armónicamente a través del arpa, órgano y clavecín, principalmente. Las trompas no existían en la catedral jienense durante el magisterio de J.M. de la Puente, pues aparecieron, tras su muerte, en el año 1758. Como hemos visto en los distintos tipos de cantatas, la dotación instrumental empleada en cada obra era bastante reducida, un máximo de 3 o 4 instrumentos aparte del continuo, lo que Bukofzer llama la orquestación de continuo²⁹.

Los instrumentos unas veces marchan al unísono, otras independientemente, estableciendo diálogos entre ellos y siendo frecuente que uno de los violines destaque como principal por su marcado virtuosismo³⁰ que en muchas ocasiones recuerda el estilo de Vivaldi³¹; a veces intervienen estableciendo un claro diálogo entre el violín 1^o y el resto de los instrumentos que marchan al unísono a la manera concertística³². Su intervención tiene lugar no sólo acompañando las voces, sino en toda suerte de *ritornellos* (preludios, interludios y postludios). En algunas partes instrumentales, a veces en todas³³, es frecuente el uso de notas repetidas y pasajes al unísono, la ho-

²⁹ BUKOFZER, M.F: *op. cit.*, p. 386.

³⁰ Vid. Aria de la cantata con violines, oboe y continuo al Nacimiento de Ntro. Sr., en A.H. D. J., Archivo de Música, Obra de J. M. de la Puente, T. VII, f. 44 a 45.

³¹ Vid. Aria de la cantata a 4 voces con (violines, bajón y continuo) al Santísimo, en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. IX, f. 133/134.

³² Vid. cantata con violines, oboe y continuo a San Pedro, en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. VII, f. 137 a 138

³³ Vid. cantata con violines y continuo a la Asunción, en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. IV, f. 124.

mofonía de continuo que llamaba Bukofzer³⁴ y que dio pie al estilo de concierto. En frase de M. Querol, «los instrumentos no acompañan, sino que suenan con la voz, tocan en su estilo, dialogan con ella»³⁵.

Cuando es un solo instrumento el que interviene junto al continuo, lo hace unas veces con el mismo estilo de la voz solista, utilizando el mismo tema; otras, en un estilo dinámico, virtuoso, arpegiado a veces, que contrasta tanto con la voz, como con el bajo del continuo; ésto ocurre, sobre todo, cuando actúa el bajón como instrumento solista. A veces el instrumento obligado mantiene un obstinado rítmico a lo largo de toda una pieza³⁶; estos obstinatos, a los que en ocasiones también se adhiere el continuo y los bajos de ritmo mecánico fueron, muy empleados en la época barroca³⁷.

La relación tonal entre las distintas piezas que componen una misma obra es la acostumbrada a lo largo de esta época, en que la tonalidad se encuentra ya plenamente establecida y la progresión de acordes, donde no faltan las secuencias modulantes³⁸, regulada por ella. La unidad tonal es tan estrecha que no es raro encontrar ejemplos donde todas las partes de una obra se presentan en idéntica tonalidad; no obstante, lo normal es que la primera y última pieza lo hagan en la tonalidad principal, mientras que las intermedias lo estén en tonalidades muy cercanas a ella: preferentemente en su relativo y, en ocasiones, en la dominante.

La armonía se encuentra también dentro del contexto tonal; los distintos acordes empleados marcan esta función, y acordes disonantes, como el de séptima disminuida (empleado por nuestro maestro, como lo fue por A. Scarlatti³⁹), no se explican fuera de este orden.

Melodía y virtuosismo vocal

Las melodías están encuadradas dentro del marco de la tonalidad y aunque son preferentemente diatónicas, están salpicadas de alteraciones que en la mayoría de los casos tienen una clara función tonal más que de verda-

³⁴ BUKOFZER, M.F., *op. cit.*, p. 232.

³⁵ QUEROL, M., *Música Barroca Española...* p. 7.

³⁶ Vid. Aria de la cantata con bajón y continuo al Nacimiento, en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. IV, f.141.

³⁷ BUKOFZER, M.F., *op. cit.*, p. 251.

³⁸ Vid. Aria de cantata humana con continuo, donde un mismo diseño se repite 6 veces en forma de secuencia modulante; en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T.IV, f. 249.

³⁹ GROUT, D.J., *Historia de la música occidental*. 1. Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 384.

deros cromatismos; no obstante, hay ejemplos donde el elemento cromático aparece de forma evidente⁴⁰.

Las frases melódicas que podemos encontrar en el aria, son de corto vuelo y proporción irregular; las de más amplitud suelen ser resultado de repetición o desarrollo de motivos⁴¹, o fruto de secuencias modulantes⁴², tan usadas en el Barroco tardío. El fraseo de cuadratura regular es menos frecuente y suele darse, más que en el aria propiamente dicha, en piezas como coplas, canción, minueto... donde quizás la regularidad rítmica fuerza la simetría del fraseo; a veces, también parece en el aria⁴³.

Los temas sobre las notas del acorde no suelen ser raros en una época donde la armonía tonal se encuentra establecida, dándose en ocasiones al mismo tiempo en la voz y en los instrumentos acompañantes⁴⁴.

El virtuosismo vocal propio del Barroco tardío es fruto, a veces, de la misma transferencia de idiomas vocal e instrumental que Bukofzer señala en la música del período⁴⁵. Éste es observable en las cantatas humanas de forma especial, aunque no esté excluido del resto, como sucede en el aria de la cantata con violines y continuo, donde la segunda sílaba de la palabra «rigor» aparece vocalizada con 70 notas en semicorcheas, al unísono con el violín primero⁴⁶. Las coloraturas en la voz, por otra parte, denotan la influencia del estilo *bel-canto* y se colocan al final de algún período musical. En ocasiones, los melismas son fruto del intento de descripción musical del significado del texto, como se da en la palabra «reberbera» que se canta sobre 27 notas⁴⁷.

No faltan tampoco ciertos adornos (trinos, mordentes...), así como pasajes veloces en escala, no sólo en instrumentos, sino entre voces e instrumentos⁴⁸. Quizás sean también fruto de la transferencia del idioma instru-

⁴⁰ Vid. Grave de la cantata humana con continuo, en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. IV, f. 248v.

⁴¹ Vid. tema B del Aria de la cantata humana con continuo, en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. IV, f. 249

⁴² Vid. Aria de la cantata humana con continuo, en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. IV, f. 246.

⁴³ Vid. Aria de la cantata humana con violines y continuo, en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. IV, f. 269.

⁴⁴ Vid. cantata con violines, oboe y continuo al Nacimiento de Ntro. Sr., en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. IV, f. 44/45.

⁴⁵ BUKOFZER, M.F.: *op. cit.*, p. 30.

⁴⁶ A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. VII, f. 230 v.

⁴⁷ Vid. cantata humana con continuo, en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. IV, f. 249.

⁴⁸ Vid. cantata a 4 voces con violines, bajón y continuo a la Concepción, en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. IV, f. 233v.

mental al vocal los intervalos compuestos, los saltos de décima empleados en la voz, e incluso la extensión de la tesitura vocal en prácticamente dos octavas⁴⁹.

Representación musical del texto

La doctrina de los afectos y de las figuras, presente en la música barroca, con su «representación musical de la letra»⁵⁰, se puede observar también en la obra de nuestro músico, que tanto respeto pareció mostrar, sobre todo en lo que al acento se refiere, por su propio texto; no tenemos constancia de la existencia de ningún poeta en la catedral jiennense que cumpliera esta misión, como H. Anglès reconoce en otras catedrales⁵¹.

En la representación musical del texto emplea todos los medios disponibles: unas veces son el ritmo, las figuras musicales, los que describen el movimiento físico de las palabras, como sucede al pasar de corcheas a semicorcheas en la frase «veloz camina»⁵²; otras, la melodía, el sentido ascendente o descendente de los intervalos, los que figuralizan la situación espacial de ciertos elementos como «la luna», «el sol», «el cielo»; o «la tierra»⁵³, «el infierno»⁵⁴. En ocasiones un largo melisma sobre una palabra destacada, como las 29 notas que aparecen sobre el vocablo «trono»⁵⁵, dan cierto énfasis al texto. No faltan las notas repetidas para palabras como «iela», o la disonancia del intervalo de cuarta disminuida para «abrasa», como asimismo un acorde de séptima disminuida para la palabra «signo», todo lo cual se puede apreciar en los estrechos límites de un recitado⁵⁶.

⁴⁹ Vid. Aria del Oratorio al Santísimo a 8 voces con violines, bajón y continuo, en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. IV, f. 187 v.

⁵⁰ BUKOFZER, M.F., *op. cit.*, p. 20.

⁵¹ ANGLÈS, H. y PENA, J., *Diccionario de la Música Labor*, Barcelona, 1954, Vol. II, p. 2232.

⁵² Vid. Recitado de la cantata a 4 voces con violines, «baxo» y continuo a la Asunción, en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. VII, f. 221.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Vid. Recitado de la cantata con violines, oboe y continuo a San Pedro, en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. VII, f. 138.

⁵⁵ Vid. Aria de la cantata a 4 voces con violines, «baxo» y continuo a la Asunción, en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. VII, f. 221/222.

⁵⁶ Vid. Recitado de la cantata con oboe y continuo al Santísimo, en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. IX, f. 39 v.

*Estudio del aria**Estructura melódica*

La estructura melódica vocal-instrumental del Aria se adecua a la forma clásica del aria da capo (ABA) practicada por A. Scarlatti⁵⁷, entre otros compositores. Aparece dividida en dos secciones separadas unas veces por una doble barra, otras por un simple calderón, donde termina la obra tras el da capo (D.C.) indicado al final de la segunda sección. Ésta es la forma que permanentemente emplea en el Aria propiamente dicha, abstracción hecha de las otras piezas que aun siendo de corte claramente melódico, no se denominan del mismo modo. En alguna ocasión particular se adivina en el aria la influencia de la forma primitiva de variación estrófica (*bajo de ground*)⁵⁸.

Los temas A y B, característicos de cada sección, unas veces son iguales, sólo que transportado el B, por lo que la forma real sería, AAA; otras, el B deriva melódica y/o rítmicamente del A, por tanto daría, AA,A; en muchas ocasiones son distintas, ABA, siendo frecuente la repetición inicial de A en la tonalidad de la dominante, A(tónica), A(dominante), BA. Menos corriente es la vuelta al A, incluida en el B⁵⁹.

Dado que lo habitual es que el aria tenga dos o tres *ritornellos* dentro de la primera sección, aunque hay algunos ejemplos de cuatro, uno de ellos en la sección segunda, y frecuentemente en las arias breves uno solo, nosotros vamos a partir del esquema con tres.

La sección A comienza con un *ritornello* con función de introducción en el que suele presentarse por parte de los instrumentos el tema principal A1 unido a veces a algún motivo original que reaparecerá en los distintos ritornelli, siendo éste el de mayor amplitud.

Sigue el tema principal A₁ cantado sobre la tónica en modulación hacia la dominante.

Un brevísimo *ritornello* con función de interludio, confirma la tonalidad de la dominante.

El tema secundario A₂ cantado y elaborado sobre el principal, cuyo tex-

⁵⁷ PALISCA, C.V., *La Música del Barroco*, Ed. Victor Leru, Buenos Aires, 1978, p. 23.

⁵⁸ Vid. Aria de la cantata a dúo con violines y continuo al Santísimo, en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. IV, f. 57.

⁵⁹ En algunos ejemplos, en la segunda sección (B), tras la exposición del nuevo tema, un *ritornello* breve prepara la vuelta al tema A (en el tono relativo) el cual se produce dentro de la misma sección, lo que, lógicamente, no impide la repetición obligada de la primera sección en el tono principal; Vid. Aria de la cantata con violines y continuo a San Pedro, en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. IX, f. 57.

to repite total o parcialmente, es de carácter modulante por la vía de regreso a la tónica.

El último *ritornello* con función de coda, reafirma la tonalidad principal.

La sección B es de menos amplitud, al carecer normalmente de *ritornelli*; en ella sólo aparece el tema B cantado, siendo su carácter modulante a tonalidades vecinas una de sus características.

Aunque las dos secciones se realizan con el mismo movimiento, uno o varios brevísimos *adagios*, a veces de un solo compás formado por un acorde de séptima disminuida, que nos recuerdan los que Corelli practicaba en su *Concerti grossi* y *Sonate a tre*, suelen interrumpir la marcha normal del aria. Se colocan tras las últimas frases de las secciones A y B, sobre todo en esta última y a veces sobre las dos. Esto no debió ser un hecho extraño, pues Juan Francés de Iribarren también lo emplea en alguna de sus obras⁶⁰. Aunque en el *adagio* interviene normalmente toda la dotación instrumental con la voz solista, excepcionalmente, suele prescindirse de los instrumentos obligados para que actúe sólo el continuo⁶¹.

Esquema tonal

En el modo mayor la sección A procede de tónica (T) a dominante (D) del modo mayor, para regresar a la tónica en camino inverso (D a T); mientras que la sección B lo hace de la tónica del relativo menor a su dominante, bien para acabar en ella, o bien para volver a la tónica de dicho relativo.

Modo Mayor (M.)

$$A \begin{cases} T \text{ a } D \text{ modo M.} \\ D \text{ a } T \text{ modo M.} \end{cases} \quad B \begin{cases} T \text{ a } D \text{ relativo m.} \end{cases}$$

o también

$$A \begin{cases} T \text{ a } T \text{ modo M.} \\ T \text{ a } T \text{ modo M.} \end{cases} \quad B \begin{cases} S \text{ T a } D \text{ relativo m.} \end{cases}$$

⁶⁰ Vid. Aria de la cantata al Santísimo «Sagrada devoción» de J. FRANCÉS IRIBARREN, en QUEROL, M, *Música Barroca Española...* p. 144.

⁶¹ Vid. Aria de la cantata a 8 voces con violines, bajón y continuo al Santísimo, en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. VII f. 162

Modo menor (m.)

A { T a D modo m. B { T relativo M. a D modo m.
 D a T modo m.

o también

A { T a T modo m. B { T relativo M. a T modo m.
 T a T modo m.

Estudio del recitado

El recitado usado por el maestro de la Puente no difiere en líneas generales de los utilizados por otros maestros de la época, si bien éste suele ser más breve; las frecuentes y sucesivas modulaciones a tonalidades más o menos próximas va a ser una de sus características; no obstante, en algunos ejemplos se modula a tonalidades no tan cercanas para acabar normalmente en la de la pieza que le sigue y a la cual tonalmente prepara: Do M, Sol M, Mib M, Fa M, Sol m, La m, Do M. En algún caso particular se recurre al procedimiento enarmónico, como sucede en el recitado de una cantata humana, en la que se pasa de una armadura de 2 bemoles a otra de 5 (infrecuente para la época) sobre la palabra «mudanza», y súbitamente sobre el vocablo «perdido» se escribe el acorde de Fab M, enarmónico de Mi M. Sabemos que otros autores como A. Scarlatti empleaban también modulaciones lejanas⁶² y frecuentemente saltos de séptima como los que observamos en la obra de nuestro maestro.

Al modo del *recitativo secco*, aparece acompañado por el continuo exclusivamente, excepto en casos contados en los que se suman también los instrumentos obligados⁶³; el compás utilizado es el cuaternario. El estilo arioso dentro del recitado no suele presentarse completamente definido, sino en contados momentos⁶⁴.

En las cantatas a 2, 4 y 8 voces, tiene lugar alternando el recitado libre a solo de las distintas voces, con el acompasado a dúo y cuatro voces res-

⁶² Vid. Recitado de la cantata humana con continuo, en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. IV, f. 251 v.; GROUT, D.J., *Historia de la música*,..., p. 383.

⁶³ Vid. Recitado de la cantata al Santísimo con violines y continuo, en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. VII, f. 48 v.

⁶⁴ Vid. Recitado de la cantata a 8 voces con violines, bajón y continuo a la Asunción, en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. VII, f. 155 v.

pectivamente, no faltando algún ejemplo donde el recitado se convierte en un grave.

La fórmula cadencial que utiliza es la misma que emplean compositores extranjeros como A. Scarlatti⁶⁵, o Bach, y españoles como Joaquín García, el maestro San Juan, o Jose de Torres⁶⁶, que procede de la siguiente manera: sobre la dominante del bajo continuo se realiza un acorde de 4ª y 6ª que armoniza la voz, la cual desciende por intervalo de cuarta, de la tónica a la dominante, a la inversa del bajo que procede por quinta, de dominante a tónica. En la obra de Bach, en sus cantatas, suele aparecer la fórmula sin la armonización de la voz cuando desciende por cuarta⁶⁷. De la misma manera que el músico alemán y que otros músicos españoles y extranjeros, el maestro de la Puente acude también a otras terminaciones cadenciales como la que concluye en acordes de primera inversión (acorde de 6ª)⁶⁸.

⁶⁵ BUKOFZER, M.F., *op. cit.*, p. 251.

⁶⁶ Vid. QUEROL, M., *Música Barroca Española...* p. 68, 78 y 106.

⁶⁷ Vid. Cantatas de Bach, Ed. Kalmus, New York, 1968; cantata núm. 28, p. 268; cantata núm. 103, p. 88 y 107; cantata núm. 104, p. 107 y 112; Vid. Cantatas de Bach, Lea Pocket Scores, New York, 1965; cantata núm. 146, p. 177; cantata núm. 147, p. 208.

⁶⁸ Vid. cantata con violines y continuo a San Pedro, en A.H.D.J., Archivo de Música, Obra de J.M. de la Puente, T. IX, f. 56 v..