

## ***A LA COMPETENCIA, VILLANCICO A 10 CON VIOLÍN Y BAJÓN A LA ASUNCIÓN DE JUAN MANUEL DE LA PUENTE***

**Rocío García Sánchez**  
Conservatorio Superior de Música “Andrés de Vandelvira” de Jaén

### **RESUMEN**

A pesar de que este género es una constante en la vida musical española entre los siglos XVI y XIX, se dispone de menos información relativa al villancico barroco. En el siglo XVII se produce su sacralización. A partir de este momento, junto a la misa, se convierte en el género religioso más importante. Los villancicos del compositor Juan Manuel de la Puente suponen un ejemplo de la riqueza que el género presenta en esta época, en la que se mezclan tendencias autóctonas populares con elementos propios de la música instrumental y vocal italiana.

**Palabras clave:** *Villancico. De la Puente. Influencia italiana. Música popular.*

### **ABSTRACT:**

Despite the fact that the *villancico* is a constant in the musical life in Spain from XVI century to Romanticism, there is very little information about baroque *villancico*. During the seventeenth century the *villancico* turn into church music. From then on, along with the mass, is considered the most important genre in church music. The composer Juan Manuel de la Puente wrote many examples which show a mix of popular spanish music and italian influence, both, in instrumental and vocal music.

**Keywords:** *Villancico. De la Puente. Italian sources. Popular music.*

## EL VILLANCICO BARROCO

A partir del siglo XVII se producen una serie de transformaciones en el villancico que conducen a la sacralización del género. Al parecer, esta tendencia se inicia en Granada con el objetivo de introducir en la iglesia canciones populares para atraer a la feligresía, algo que suponía una violación de las reglas de la música litúrgica.

El origen de estos villancicos se remonta a los primeros años del siglo XVI, cuando el Arzobispo de Granada, Hernando de Talavera, dispone que los responsorios latinos que se cantaban durante los Maitines de Navidad se sustituyeran por letrillas castellanas, que eran más asequibles al pueblo y podrían ser entendidas fácilmente. Estos cantos de larga duración atraían a gran número de personas para escuchar estas composiciones, por lo que los maestros de capilla procuraban cada año escribir y estrenar nuevos villancicos en la Navidad y otras fiestas señaladas.

El musicólogo Germán Tejerizo Robles (1989, p. 26), define el villancico barroco como un poema generalmente anónimo y de estilo popular, con variadas estructuras métricas repartidas en un número indeterminado de estrofas, que se compusieron para ser cantadas en Iglesias y monasterios durante los Oficios de Maitines en diferentes festividades religiosas<sup>1</sup>. Los maestros de capilla tenían la obligación de componer villancicos a lo largo del año litúrgico, por lo que en ocasiones podían desatender otras de sus obligaciones para concentrarse en la factura de los mismos (Capdepón, 2013).

En las solemnidades de Semana Santa, Corpus, San Antolín, Reyes, Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, tiene la obligación de componer las obras siguientes de esta forma: tres lamentaciones para la noche de tinieblas y un miserere, tres para la segunda noche y dos para la tercera. En la festividad del Corpus el primero y tercero salmo de vísperas, como asimismo lo que se ha de cantar por la capilla de música al tiempo de reservar en todos los días de la octava, sean arias, dúos o a ocho o como quiera. Para nuestro Patrono San Antolín un Dixit Dominus y un villancico para la calenda y otro para las vísperas. Para la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo una misa, villancico de calenda, otro para vísperas y los tres para los tres nocturnos de los maitines. En las demás solemnidades de primera clase podrá valerse de los papeles que hay en la papelera, que estará a su cargo y hay en esta Santa iglesia en la recapilla de San Sebastián<sup>2</sup>.

Debido a su enorme popularidad, las letras de los villancicos se imprimían y repartían. Sin embargo, no suele aparecer el nombre del autor literario por su carácter efímero. También es posible que muchas de las letras estuvieran escritas por los propios compositores y, en muchas ocasiones, los textos circulaban entre unas y otras capillas, a pesar de la estricta prohibición al respecto (Martínez Gil, 2005, p. 208). En cualquier caso, había autores que proporcionaban el material literario a los Maestros de Capilla, y esto puede explicar la identidad o el gran parecido entre letrillas cantadas en muchos lugares bastante alejados entre sí.

Otra posibilidad para el anonimato de estas letras podría ser la importancia de la música sobre el texto en los villancicos barrocos. Normalmente, se interpretaban en la hora de Maitines, y la feligresía acudía con entusiasmo en cada ocasión.

---

<sup>1</sup> Recuperado de:

[http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo\\_imagenes/imagen.cmd?path=1003639&posicion=1](http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1003639&posicion=1) [Última consulta: 29-3-2018].

<sup>2</sup> *Obligaciones del empleo o ración del maestro de capilla de esta Santa iglesia de Palencia* (Capdepón, 2013, p. 3 vid: López Calo, 1981, p. 701).

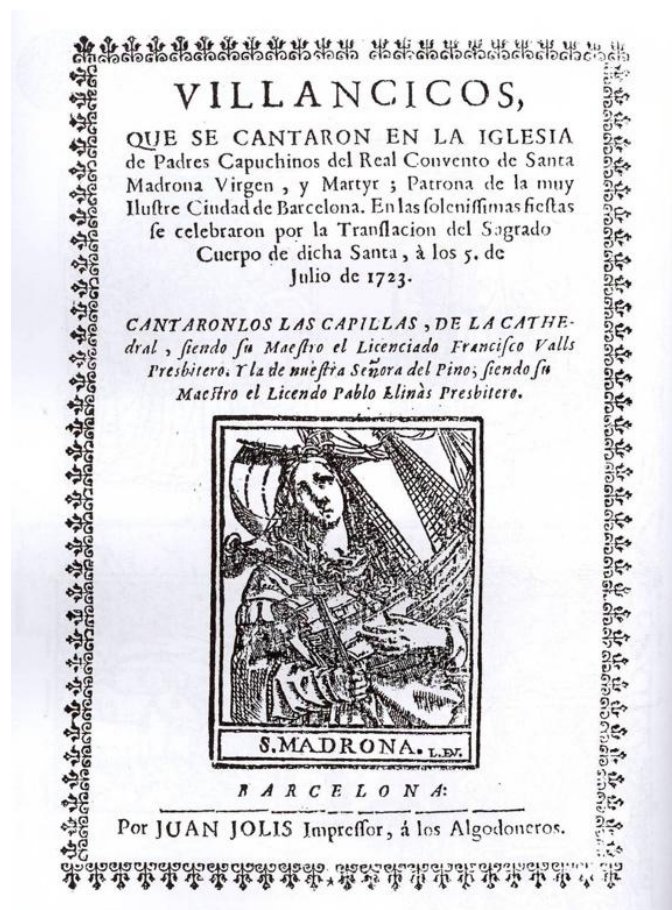


Imagen 1: Ejemplo de letrillas de Villancicos, s. XVIII<sup>3</sup>

El villancico crecería hasta asemejarse a la cantata religiosa italiana en varios movimientos y con formas más complejas. A partir del siglo XVIII se notará la influencia italiana en la inclusión de recitativos y arias. Aun más, a medida que la moda italiana se expande por la península, se incluirá una pequeña orquesta formada por violines, oboes o flautas, trompas y trompetas. Contra este y otros procedimientos –como el virtuosismo vocal tomado de la música instrumental y teatral de la época– se encuentran críticas del Padre Feijóo (1726) en su *Música en los templos*:

Así se dividió en aquellos retirados siglos la Música entre el Templo, y el Teatro, sirviendo promiscuamente a la veneración de las aras, y a la corrupción de las costumbres. Pero aunque ésta fue una relajación lamentable, no fue la mayor que padeció este Arte nobilísimo; porque esta se guardaba para nuestro tiempo. Los Griegos dividieron la Música, que antes, como era razón, se empleaba toda en el culto de la Deidad, distribuyéndola entre las solemnidades religiosas, y las representaciones escénicas; pero conservando en el Templo la que era propia del Templo, y dando al Teatro la que era propia del Teatro. Y en estos últimos tiempos ¿qué se ha hecho? No sólo se conservó en el Teatro la Música del Teatro, mas también la Música propia del Teatro se trasladó al Templo<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Recuperado de:

[http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/MujeresImpresoras/Siglo\\_XVIII/Seleccion/Barcelona/](http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/MujeresImpresoras/Siglo_XVIII/Seleccion/Barcelona/)

<sup>4</sup> Recuperado de: <http://www.filosofia.org/bjf/bjft114.htm> [Última consulta: 30/3/2018].

Esto provoca una dualidad entre villancicos tradicionales e italianizantes, e incluso mixtos, que podían ser interpretados en la misma ocasión. Dado que el público de las ceremonias religiosas era de carácter muy diverso, esta dualidad contentaba al sector culto –estilo italiano– y al más popular –tradicionales– (García Gallardo, 2013). Lamentablemente, a finales del siglo XIX volvieron a cantarse otra vez los responsorios latinos. La encíclica de Benedicto XIV que ordena la supresión de elementos populares en la liturgia conduciría a la progresiva desaparición de este género (Tejerizo, 1989)<sup>5</sup>.

El villancico del siglo XVII puede clasificarse, atendiendo a sus tipos temáticos, en épicos, pastoriles o de lenguas y personajes (con intención jocosa). Si se tiene en cuenta la función religiosa se encuentran los de Navidad (repartidos entre Nacimiento, Calenda y Reyes), Corpus (al Santísimo), los de santos y los marianos.

Respecto al lenguaje utilizado en las letras, es frecuente que los autores combinen el lenguaje popular con otro marcadamente culto, en relación con la simbiosis de las dos tradiciones presentes también en el plano musical. La estructura musical durante este periodo puede ser muy variada, combinando el estilo tradicional de estribillo/coplas con los recitados y arias de estilo italiano. El modelo más usual constaba de introducción –a menos voces– responsión o estribillo –policoral, primero solistas, después *tutti*, situados en lugares opuestos– y las coplas. *A la competencia*, del maestro Juan Manuel de la Puente, se corresponde precisamente con este esquema.

## EL MAESTRO JUAN MANUEL DE LA PUENTE (TOMELLOSA, GUADALAJARA 1692-JAÉN 1753)

Juan Manuel de la Puente se formó en la catedral de Toledo bajo el magisterio de Ardanaz, Bonet y Paredes y Ambiela. Con tan solo diecinueve años accedió al puesto de maestro de capilla de la catedral de Jaén, lugar donde permanecería hasta su muerte. Debido a su juventud, solamente se le otorgó por vía de salario, asignándole 250 ducados, hasta que cumpliera la edad pertinente y se le pudiera poner en posesión de la ración correspondiente. En 1716 tomaría la posesión formal de su puesto en la capilla.

La mayor parte de su obra ella se conserva en el Archivo Musical de la Catedral de Jaén, existiendo también partituras suyas en los archivos musicales del Monasterio del Escorial y Catedral de Palencia más alguna obra suelta en Granada y Aránzazu. En Jaén se conservan tres tomos IV, VII y IX que reúnen casi trescientas composiciones entre cantatas, villancicos, tonadas, un oratorio, una gran misa, un miserere a dieciocho voces, el salmo *Beatus vir*, un *Stabat mater* y una obra profana, la ópera *El oráculo de Chipre* que el autor denomina música humana (Jiménez Caballé, 1989).

En su obra se aprecia la estética musical de la época en aspectos tales como el bajo continuo, estilo concertante, policoralismo o predominio de estilo homofónico frente al contrapunto imitativo. Igualmente se advierten influencias de la ópera italiana, sobre todo en arias y recitados, además de algunas influencias populares típicamente españolas, como la seguidilla.

Sus villancicos son muy variados. Desde ejemplos sencillos a dos voces a grandes villancicos a diez voces –para tres coros– que se reservaban para las vísperas de las celebraciones más importantes. Algunos de ellos tienen una duración y complejidad técnica considerable en la parte instrumental.

---

<sup>5</sup> Nos referimos a la encíclica *Annus Qui* del 17 de febrero de 1749. Esta carta del pontífice instaba a los obispos a atajar los abusos introducidos en la música eclesiástica. Paradójicamente, su permisividad para la utilización de instrumentos de cuerda, lengüeta y órgano fomentaría la interpretación de música instrumental en el culto (Ezquerro, [vid. Fellerer] 2004, p. 3).

## ***A LA COMPETENCIA, VILLANCICO A 10 CON VIOLÍN Y BAJÓN.***

Este villancico a diez (SA-SSAA-SSAT) con violín, bajón y acompañamiento está escrito para la festividad de la Asunción de la Virgen del año 1717<sup>6</sup>. Temáticamente se corresponde con los dedicados a la devoción mariana, en los que se explican temas relativos al dogma de la Inmaculada Concepción, el pecado original y sus consecuencias, y la Asunción de María en cuerpo y alma, como es este caso en particular.

En el texto se establece una especie de rivalidad entre los cielos y los hombres para exaltar las excelencias de María en este misterio. Este aspecto aparece reflejado a su vez en la continua alternancia, ya en el estribillo, de partes a solo y todo el conjunto. Como se puede observar a continuación, las estrofas cantadas por solistas se corresponden con el cielo, mientras que el coro representa a los humanos en la tierra. En las estrofas de esta sección, los versos se agrupan de forma dispar y con rima asonante.

### *A LA COMPETENCIA, CIELOS, HOMBRES*

#### ***Estribillo***

**Solo.** *A la competencia, cielos, hombres,  
pues hoy María sube, pisando las esferas,  
de luces adornada, a coronarse de reina.*

**Todos.** *A la competencia, del cielo es el aplauso,  
el culto es de la tierra,  
con voces, con himnos,  
con métricas cadencias.*

**Solo.** *Los cielos con sus voces explican  
que su esfera les toca celebrar  
y en dulce unión  
le aclaman por su Reina.*

**Todos.** *A la competencia,  
del cielo es el aplauso,  
el culto es de la tierra,  
los hombres con afectos,  
humildes de mente,  
alegan que, siendo Madre suya,  
les toca publicar sus excelencias,*

**Todos.** *A la competencia,  
con voces, con himnos,  
con métricas cadencias.*

---

<sup>6</sup> Archivo de la catedral de Jaén, Volumen IX, Folio 231 v.

Por el contrario, las ocho coplas se organizan en estrofas de cuatro versos con una estructura de romance, inspirándose cada una de ellas en pasajes bíblicos:

### **Coplas**

*Hoy, como aurora divina,  
María al cielo se eleva  
como ciprés frondoso  
hasta Sión su hermoso vuelo llega.*

*Hoy, como la luna hermosa,  
exaltada se venera,  
como varita de humo,  
fragantes aromas su olor muestra.*

*Y de tres laureles  
la hermosa diadema  
sus sienes sagradas  
su premio se llevan.*

*Y al ver cuanto logra  
el cielo y la tierra  
en salvas acordes,  
su gloria celebren.*

*Hermosa y fragante  
su gloria se muestra,  
blasón de los cielos,  
honor de la tierra.*

*Goza, como humano,  
nobles excelencias,  
teniendo su origen  
de la Omnipotencia.*

*Hoy, como sol escogida,  
sube a la mansión etérea,  
como el cedro fragante en El Líbano,  
nos muestra su grandeza.*

*Hoy, como escuadrón triunfante,  
su honor ostenta,  
y como Paloma en Cadés,  
hasta los cielos su hermosura llega.*

La estructura musical en relación con el texto resulta previsible y se mantiene con pocas modificaciones a lo largo del villancico. Tras la introducción instrumental –de extensión

moderada– suele aparecer un pasaje a solo, la mayor parte de las veces acompañado por el violín o el bajón.

La escritura vocal no se puede considerar virtuosa, aunque sí muy cercana al estilo de las arias de ópera italiana. De la Puente diseña una mayor variedad de motivos rítmicos en estos pasajes, manteniendo el equilibrio entre el estilo silábico y algunos melismas. Los frecuentes diseños melódicos en escalas e intervalos ascendentes pueden ser considerados como una metáfora del ascenso de la Virgen a los cielos, mientras que las escalas y motivos descendentes suelen coincidir con las reclamaciones de la tierra:

Imagen 2: Estribillo, cc. 15-19<sup>7</sup>

El resto de las voces se une al acompañamiento de forma completamente vertical tanto en el estribillo como en las respuestas. No obstante, la textura imitativa también está presente entre la voz y los instrumentos al comienzo y en las coplas, en las sucesivas entradas de los coros y especialmente entre el violín y el bajón, salvo en las respuestas, momento en el que también ostentan una escritura paralela.

Imagen 3: Introducción, cc. 6-10

Imagen 4: Respensión cc. 42-46

El tratamiento de los instrumentos es muy virtuoso. La escritura del violín muestra influencia italianizante en los recursos empleados: escalas ascendentes y descendentes,

<sup>7</sup> Los ejemplos musicales que aparecen son de elaboración propia.

registro agudo, octavas quebradas y figuraciones rápidas. El bajón merece una especial mención, pues es tratado con igual o superior virtuosismo, por lo que cabe suponer el alto nivel técnico de los intérpretes. Sirva de ejemplo el extenso solo de bajón al comienzo de las coplas:

Imagen 5: Solo de bajón, cc. 122-126

Este solo no se interrumpe al entrar la voz solista. En lugar de adoptar una simple línea de acompañamiento instrumental, el bajón continúa desarrollando los motivos presentados en diálogo con la voz:

Imagen 6: Copla, cc. 139-148

Probablemente, el aspecto más destacado sea que los instrumentos no se limitan a imitar a las voces, sino que adquieren entidad propia. Sin embargo, no se indica el instrumento al que está destinado el acompañamiento, aunque lo común en la época sería que estuviera reservado a el arpa, el órgano e incluso el violón.

Si bien no se puede obviar la influencia de la música teatral italiana en la pieza, el compositor no incluye aquí recitados o arias, que son la muestra más evidente de la moda italiana en los villancicos. No obstante, se debe tener en cuenta que *A la competencia* pertenece a sus primeros años al frente de la capilla jiennense.



## CONCLUSIONES

El villancico *A la competencia* es un gran ejemplo de la riqueza presente en el género durante el siglo XVIII. En este caso no se observan elementos de carácter popular, pero sí aparecen rasgos que permiten aseverar el conocimiento de las tendencias contemporáneas europeas por parte de los maestros de capilla.

El objetivo de las autoridades de atraer al templo un mayor número de feligreses –a través de la música que se interpretaba– conllevaba más ventajas que inconvenientes, a pesar de que en muchos casos los villancicos resultaran inapropiados desde el punto de vista del texto. En este caso la letra utilizada no ostenta un tono vulgar, sino que adopta un estilo elevado, propio de la poesía pastoril o amorosa.

La supresión de estas piezas condujo a un empobrecimiento de la liturgia desde el punto de vista estético, además de reducir las oportunidades de escuchar diferentes manifestaciones musicales a un amplio sector de público.

## REFERENCIAS

- Capdepón Verdú, Paulino. (2013). «El texto del villancico religioso en la España del siglo XVIII». *La Letra de la música*.
- Ezquerro Esteban, Antonio. (2004). *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada*. Barcelona, CSIC.
- García Gallardo, Cristóbal. (2009). «Villancicos del siglo XVIII en España», *Música y Educación*, n.º 80, año XXII, págs. 32-45.
- (2010). «La teoría modal polifónica en el Barroco español y su aplicación en los pasacalles de Gaspar Sanz», *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2, págs. 83-100.
- (2013). «La edad de oro del villancico: villancicos y cantatas barrocos en las iglesias andaluzas del siglo XVIII», *Andalucía en la historia*, n.º 41, págs. 84-87.
- Leza Cruz, José Máximo, (ed). (2014). *La música en el siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura económica.
- Hill, John Walter. (2005). *La música barroca*, GIRÁLDEZ, Andrea (versión española), Madrid, Akal.
- Jiménez Cavallé, Pedro. (1989). «Juan Manuel de la Puente, maestro de capilla de la Catedral de Jaén (1711–1753). Notas biográficas», *Actas del I Congreso de Jaén. Siglos XVIII-XIX*, Jaén.
- (1989). «Las cantatas de Juan Manuel de la Puente, maestro de capilla de la catedral de Jaén, 1711-1753», *Recerca Musicologica*, IX-X, págs. 341-358.

Martín Moreno, Antonio. (1985). *Historia de la música española, 4. El siglo XVIII*, Madrid, Alianza.

Martínez Gil, Carlos. (2005). «Los villancicos de Jaime Casellas para la Catedral de Toledo (1734-1762)», *Archivo Secreto*, III, págs. 226-258.

Medina Crespo, Alfonso. (2008). *Villancicos barrocos en la catedral de Jaén*, Jaén, Ediciones Blanca.

Tejerizo, Germán. (1989). *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas. Disponible en Worl Wide Web: [http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo\\_imagenes/imagen.cmd?path=1003639&posicion=1](http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1003639&posicion=1) [Última consulta: 29-3-2018].