

EDUCACIÓN MUSICAL EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII: REALIDAD, REPRESENTACIÓN Y PARODIA EN UN VILLANCICO DE SEISES DE 1726*

Javier Marín-López
Virginia Sánchez-López
Universidad de Jaén

A Pedro Jiménez Cavallé,
maestro y amigo

RESUMEN: Este artículo explora el imaginario musical educativo contenido en un tipo de villancico poco estudiado hasta ahora: el villancico de seises. En la primera parte se estudia brevemente el contexto litúrgico de este subgénero poético-musical, su ubicación dentro de los oficios de maitines y sus rasgos literarios, basándonos fundamentalmente en la consulta de pliegos impresos. La segunda parte se centra en el análisis y edición crítica de *A probar un villancico*, un villancico de seises compuesto en 1726 por Juan Manuel de la Puente, maestro de capilla de la Catedral de Jaén. Como es típico del villancico, los seises son representados de una manera cómica por medio de una serie de clichés literarios que se transfieren al terreno musical. Sin embargo, el subgénero da algunas claves que permiten aproximarse, desde un punto de vista práctico, al sistema de educación musical en la España del siglo XVIII, canalizado casi en exclusiva a través de las capillas eclesiásticas.

PALABRAS CLAVE: educación musical, villancico de personajes, seises, Catedral de Jaén, Juan Manuel de la Puente.

ABSTRACT: This article explores the educational musical imaginary presented by a type of villancico little studied so far: the *villancico de seises* or boy singers. The liturgical context of this poetic-musical sub-genre, its location within the office of Matins and its literary features are briefly studied in the first part, based mainly on the consultation of *pliegos* or printed chapbooks. The second part focuses on the analysis and critical edition of *A probar un villancico*, a *villancico de seises* composed in 1726 by Juan Manuel de la Puente, chapel master of the Cathedral of Jaén. As typical of the villancico, a comic representation of the seise is offered through a series of literary clichés that are transferred to music. However, this subgenre gives some clues that allow us to approach, from a practical point of view, the music education system in 18th-century Spain, channeled through the ecclesiastical chapels almost exclusively.

KEY WORDS: music education, *villancico* with characters, boy singers, Cathedral of Jaen, Juan Manuel de la Puente.

* Deseamos expresar nuestro agradecimiento a Francisco Juan Martínez Rojas, Archivero Diocesano y Deán de la Catedral de Jaén, por las facilidades dadas para desarrollar esta investigación.

Dentro de la frondosa arboleda constituida por el villancico religioso de los siglos XVII y XVIII ocupa un lugar destacado el subtipo genéricamente denominado como «de personajes». La popularidad de esta tipología de villancico obedece tanto a su relevancia cuantitativa (unos dos tercios del total de villancicos cantados en iglesias, según cifras estimativas de BORREGO GUTIÉRREZ, 2019) y a su interpretación en los maitines de las más solemnes festividades del calendario litúrgico anual (Navidad, *Corpus Christi* o la Asunción de la Virgen), como también a su ingeniosa combinación de devoción y diversión, favoreciendo su inmediata conexión con el público asistente a los oficios litúrgicos. Ya sea en su vertiente más lírica y contenida o extrovertida y parateatral, los villancicos de personajes se caracterizan por retratar de forma estereotipada a una gran diversidad de personajes, tipos y situaciones cuyas características son potenciadas y manipuladas con evidentes fines cómicos. Un caso paradigmático y bien conocido es el de los villancicos «étnicos» y, dentro de estos, los villancicos de negro (también denominados negros, negrillas o guineos), en los que se parodiaba la música y la manera de hablar de los esclavos africanos, incorporando marcas estilísticas singulares tanto en la poesía como en la música (SANTAMARÍA DELGADO, 2006; MORALES ABRIL, 2013, entre los muchos que han tratado el tema).

La reciente y fundamental radiografía de los personajes del villancico barroco hispánico trazada por Esther Borrego a partir del fondo villanciquero de las tres Capillas Reales madrileñas (BORREGO GUTIÉRREZ, 2019) muestra, sin embargo, que los villancicos étnicos van mucho más allá de las picantes negrillas, aun siendo estas su especie más conocida y popularizada¹. Además, la citada investigadora ha probado que esta variante étnica (siempre dentro del ámbito madrileño analizado), en realidad no es la más representativa (apenas alcanza un 15% de su muestreo) y constituye tan solo uno de los múltiples subtipos del villancico de personajes, que incluía otras muchas variantes²: villancicos protagonizados por tipos de tradición literaria (el grupo más numeroso, con un 43%)³; villancicos de «naciones», basados en el desfile de personajes

¹ Entre otros personajes «étnicos» representados en el villancico había gitanas, moros / moriscos, turcos, armenios, indios y criollos. Incluso dentro de los propios negros, los había de diversa procedencia geográfica (Angola, Mozambique, Guinea, etc.).

² Seguimos aquí la propuesta de clasificación de BORREGO, 2019.

³ Pastores, alcaldes, astrólogos, doctores, bachilleres, sacristanes y valentones, entre otros tipos literarios.

geográficos (21%)⁴; villancicos protagonizados por figuras pintorescas o alegóricas (representativas de vicios o defectos físicos o morales, personajes grotescos y personificaciones varias; un 13%)⁵; villancicos de oficios (10%); y villancicos protagonizados por figuras folklóricas (1%)⁶. Aunque constituye un porcentaje bajo con respecto al total, el subgrupo de los villancicos de oficios presenta la virtud de ofrecer un larguísimo listado de profesiones que, a su vez, pueden dividirse en subconjuntos atendiendo al ámbito de su actividad laboral: oficios artísticos y festivos (pintores, maestros de capilla, músicos, seises, bailarines, pintores, toreros); oficios urbanos de tipo manual (artesanos, vendedores); oficios de tipo intelectual (filósofos, maestros); y oficios rurales o rústicos (arrieros, cazadores).

Cada uno de los tipos y subtipos anteriormente mencionados merecería estudios individuales para profundizar en las estrategias de caracterización textual y musical de los personajes en cuestión, así como en su representación discursiva de una realidad cotidiana que, en el fondo, constituye un proceso paralelo de construcción social de dicha realidad. Esta contribución se centra en uno de estos subtipos, el villancico de seises, que ha recibido escasa atención hasta la fecha⁷. Para ello, se analizará sucintamente su contexto litúrgico y los rasgos literarios del colectivo, y se ofrecerá un ejemplo práctico, *A probar un villancico* (1726), un villancico compuesto por Juan Manuel de la Puente (1692-1753) en un momento clave de la historia de la enseñanza musical de los seises en la Catedral de Jaén, asociado al establecimiento de un colegio específico para la formación integral de los niños cantores.

I. EL VILLANCICO DE SEISES: CONSIDERACIONES CEREMONIALES Y CARACTERIZACIÓN TEMÁTICA

Los seises, infantes de coro o niños cantores (cantorcicos) tenían una actividad musical continuada en iglesias y catedrales, cantando las partes más agudas (tiple y contralto), en la capilla de música durante los

⁴ Francés, irlandés, italiano, polaco o tedesco entre los europeos; portugués, gallego, asturiano o vizcaíno entre los peninsulares.

⁵ Desde el tuerto y el miserable al desfile de animales o la alegoría de bailes o instrumentos musicales, con ocasionales referencias locales.

⁶ Tales como Juan Palomo, el Licenciado Vidriera, el Bobo de Coria, Mari Castaña o Pedro de Urdemalas, entre otros.

⁷ El libro de Paul Laird, monografía de referencia sobre el villancico, solo incluye una mención puntual a este subgénero (LAIRD, 1997, pág. 144). No hay rastro de los villancicos de seises en las más recientes monografías colectivas dedicadas al género: KNIGHTON y TORRENTE, 2007; y BORREGO GUTIÉRREZ y MARÍN-LÓPEZ, 2019.

días de mayor solemnidad, y también entonando el canto llano, prácticas consuetudinarias que se verifican en la Catedral de Jaén (JIMÉNEZ CAVALLÉ, 1994 y 2008)⁸. Igualmente se tiene constancia documental de que algunos maestros de capilla componían con frecuencia un repertorio específico para ellos, ya fuera con texto latino o en romance. Un caso paradigmático y hasta cierto punto único son los villancicos compuestos para ser cantados y/o danzados por los seises ante el Santísimo Sacramento en la octava del *Corpus Christi* en instituciones como la Catedral de Sevilla (GONZÁLEZ BARRIONUEVO, 1992)⁹ o el Real Colegio Seminario del Patriarca de Valencia (GARCÍA JULBE y PALAU, 1952), por citar dos casos emblemáticos entre muchos. En el caso de la Catedral de Jaén no se ha conservado este repertorio de danzas cantadas, pero ya en 1559 se documentan libranzas para comprar botas, calzones y jubones a los mozos que participaban en los entremeses del *Corpus Christi*, y en 1565 se autorizan nuevos pagos de vestuario (ropas de tafetán, botas, gorras y sombreros) para las actuaciones de los mozos en los «entremesicos» del *Corpus Christi* y la noche de Navidad; décadas después se decreta expresamente que las danzas del *Corpus* y su octava no debían entrar en el presbiterio, lo que atestigua su realización (JIMÉNEZ CAVALLÉ, 1998, págs. 21 [nº 232] y 182 [nº 2914]; JIMÉNEZ CAVALLÉ, 1994, pág. 509).

Más allá de las referencias concretas a obras para seises espigadas en distintos catálogos musicales de archivos eclesiásticos (cuya revisión exhaustiva excede con mucho los límites de esta aportación), una de las pruebas más evidentes de la existencia de un repertorio específicamente ideado para los niños cantores viene avalada por los pliegos impresos de villancicos, que contienen las letras cantadas en diversas festividades, y que de manera recurrente contienen villancicos «de seises» o «para seises». Un repaso por el más amplio y representativo corpus de pliegos de los siglos XVII y XVIII, el reunido en la Biblioteca Nacional de España (GUILLÉN y RUIZ DE ELVIRA, 1990; RUIZ DE ELVIRA, 1992)¹⁰, permite aproximarse a algunas características de este singular subgénero. Desde el punto de vista de su contexto litúrgico, los villancicos de seises hacen

⁸ En algunas instituciones existía una distinción terminológica entre los mozos de coro (quienes entonaban el canto llano) y los seises, infantes o cantoricos (responsables de interpretar las partes más agudas de la polifonía); sobre las implicaciones de estas denominaciones históricas, véase SUÁREZ-PAJARES, 1998: vol. 1, pág. 81, y RUIZ JIMÉNEZ, 2007, entre otros.

⁹ En la Catedral de Sevilla, y dada su fama, los bailes de seises se extendieron a otros momentos del calendario litúrgico como la octava de la Inmaculada Concepción (a partir de 1662) y el Triduo de Carnaval (desde 1695); GONZÁLEZ BARRIONUEVO, 1992, págs. 175-176.

¹⁰ La digitalización de los pliegos catalogados es accesible a través del portal *Biblioteca Digital Hispánica* [<http://bdh.bne.es>].

su aparición (cuando los había) en los maitines de Navidad, ubicándose por lo general en el segundo nocturno –villancicos IV, V o VI– y, más raramente en el tercero –villancicos VII u VIII, como remate de la serie– o en el primero –villancicos I, II o III–; esta oscilación probablemente obedecía a prácticas y gustos locales, tal y como se deduce del examen de una treintena de pliegos peninsulares de distinta procedencia, fechados entre 1775 y 1818 (véase Tabla 1). No se incluye en este cómputo una reducida serie de pliegos que sólo contienen villancicos de seises compuestos en la Catedral de Sevilla por el maestro de los niños para ser cantados en distintas festividades, en particular el día de San Isidoro, patrón de su colegio (también denominado de San Miguel)¹¹, ni tampoco los compuestos para el patrón de los seises en la Catedral de la Seo de Zaragoza, Santo Dominguito del Val (TORRENTE y MARÍN, 2000, [pliegos 43-59]), varios de los cuales –si no todos– eran interpretados por seises¹²; todo apunta a que este tipo de impresiones, integradas en exclusiva por villancicos de seises (como en el caso hispalense), eran minoritarias y estaban asociadas a prácticas genuinamente locales que no parecen haberse generalizado. Por último, cabe señalar que el fenómeno de los villancicos de o para seises es bastante anterior a la tardía cronología que proyecta el corpus de la Biblioteca Nacional¹³, debido sobre todo a que los pliegos del siglo XVII no especifican el subtipo de villancico o personaje con tanta frecuencia como los de los siglos posteriores. En todo caso, es imprescindible que futuros estudios amplíen el radio de acción a otras colecciones españolas y extranjeras de pliegos (en su mayoría pendientes de catalogación), así como a los propios archivos musicales (donde hay obras para voces agudas desde al menos el siglo XV), a fin de estudiar esta práctica en toda su amplitud y extensión.

¹¹ Se trata de pliegos breves, integrados por dos o tres villancicos; véase Madrid, Biblioteca Nacional (en lo sucesivo BNE), VE/1309/63 (1690, Concepción), VE/1310/2 (1702, San Isidoro), VE/1309/61 (1732, Resurrección), R/60179(46) (1816, San Isidoro), VE/1327/13 (1817, San Isidoro) y VE/1305/111 (1821, San Isidoro).

¹² La serie de pliegos zaragozanos cubre el periodo 1691-1711 (faltando los de 1692, 1693 y 1696).

¹³ Por ejemplo, CODINA I GIOL, 2003, págs. 92-94, menciona dos pliegos [nº 117 y 119] que incluyen villancicos para seises fechados en 1728 (Reyes, villancicos 3 y 7) y 1729 (Navidad, villancicos 3 y 6), musicados por Pedro Rabassa para la Catedral de Sevilla. En la Real Capilla de Madrid se documentan, también a través de pliegos, villancicos para los niños cantorricos desde principios de la centuria; véase TORRENTE y HATHAWAY, 2007, pág. 52 [nº 326] (1702, Navidad, villancico 3). Una revisión exhaustiva de pliegos del siglo XVII con seguridad aportará ejemplos anteriores.

TABLA 1.

Villancicos de seises en los maitines de Navidad en pliegos peninsulares de la Biblioteca Nacional, ordenados por año e institución

Institución	Año	Posición en la serie	Secciones	Compositor
Catedral de Málaga	1775	VIII	Introducción, estribillo, seguidillas	Jaime Torrens
	1778	VIII	Introducción, estribillo, seguidillas, coplas	Jaime Torrens
	1779	VIII	Introducción, tonada, coplas	[no especificado]
Catedral de Sevilla	1778	III VI	[Introducción], tonadilla Introducción, tonadilla	Antonio Ripa
Catedral de Toledo	1781	V (pastorela)	[Introducción], coplas	Francisco Juncá
	1783	V	[Introducción], [coplas]	Francisco Juncá
	1784	III	[Introducción], pastorela	Francisco Juncá
	1785	IV	[Introducción], [tonadilla]	Francisco Juncá
	1786	V	[Introducción], [canción]	Francisco Juncá
	1787	V	[Introducción], [tonada]	Francisco Juncá
	1788	VI	[Introducción], tonada	Francisco Juncá
	1789	IV*	[Introducción], [juguete]	Francisco Juncá
	1790	V	[Introducción], tonada	Francisco Juncá
	1791	IV	[Introducción], [tonada]	Francisco Juncá
	1792	IV	Introducción, estribillo, pastorela, coplas	[no especificado]
	1793	IV	Introducción, estribillo, tonadilla, coplas	Cándido J. Ruano
	1794	IV	Estribillo	Cándido J. Ruano
	1796	VI	Introducción, estribillo, tonada, coplas	Cándido J. Ruano
	1802	VIII*	[Introducción], tonadilla, coplas	Francisco A. Gutiérrez
	1804	III	[Introducción], coplas con estribillo	Francisco A. Gutiérrez
	1805	III	Introducción, coplas de tonadilla	Francisco A. Gutiérrez
1806	IV	[Introducción], seguidillas	Francisco A. Gutiérrez	
1807	IV	[Introducción], coplas	Francisco A. Gutiérrez	
1818	VI	[Introducción], coplas	Francisco A. Gutiérrez	
Capilla Real de Granada	1783	VIII	Introducción, seguidillas, coplas (las dos últimas con estribillo)	Antonio Caballero

TABLA 1 (continuación).

Villancicos de seises en los maitines de Navidad en pliegos peninsulares de la Biblioteca Nacional, ordenados por año e institución

Institución	Año	Posición en la serie	Secciones	Compositor
Catedral de Ávila	1786	III	[Introducción], coplas	Cándido J. Ruano
	1817	VIII	[Introducción], tonada	Francisco Pérez Gaya
Colegiata de Osuna	1792	VII	Introducción, estribillo, coplas	José Picó y Robles
Iglesia Magistral de Alcalá de Henares	1793	I (tras kalenda)	Introducción y estribillo, pastorela, coplas	Vicente Sancho de Molina
	1795	VI	Introducción, estribillo, tonillo	Vicente Sancho de Molina
	1796	V	[Introducción], pastorela, coplas	Vicente Sancho de Molina
	1799	V	Introducción, estribillo, coplas	Vicente Sancho de Molina
Catedral de Plasencia	1798	VI	[Introducción], pastorela, coplas	Raimundo Forné
Iglesia Parroquial de Marchena	1804	VIII (pastorela)	[Introducción], coplas, aria	José Bedmar Muñiz

FUENTE: Elaboración propia a partir de la *Biblioteca Digital Hispánica*.

(*) No lleva la indicación «de seises» o «para los seises», pero resulta evidente por el contenido del texto.

Con respecto a la caracterización literaria de los villancicos de seises, basada en los pliegos de la Tabla 1, predominan los metros octosílabos y las estrofas de seguidilla, perfilándose una escena temática recurrente: la alegre llegada de los seises al portal para adorar, divertir y festejar al Niño Dios, bailando y/o cantando una canción, con ocasional mención a instrumentos musicales netamente navideños (Toledo, 1792 y 1807), el baile desplegado y el tipo de canción. Tras una introducción, el villancico suele tener una sección individualizada, con la denominación preferente de tonada o pastorela (sin faltar otras de claro sabor popular, como tonadilla, tonillo o seguidillas), a veces rematada por unas coplas. En esta sección central, de carácter narrativo, se ensalzan las virtudes del recién nacido, valiéndose en algunos casos de historias como la del sereno (Toledo, 1802), la adoración de los pastores y la parábola de la oveja perdida

(Toledo, 1784; Plasencia, 1798), los cantos de pájaros y aves (Toledo, 1789), los tipos de flores ofrecidas al Niño (Málaga, 1775), su patria (Toledo, 1818) o el aprendizaje de la doctrina cristiana (Alcalá de Henares, 1799). En otras ocasiones desfilan por los villancicos de seises los clásicos tipos burlescos de raigambre navideña como Gil, Bras, Antón o Pascual, cuyos chuscos parlamentos se mezclan con oraciones latinas puestas en boca de los niños (Toledo, 1792), un aspecto este último recurrente en varios villancicos de seises, acaso para demostrar el éxito de su instrucción colegiada¹⁴. No faltan tampoco los villancicos de seises centrados en el tema de las lágrimas del Niño y en los consiguientes desvelos de los cantorcicos por acallar su llanto con una nana o rorro, en una variante textual del villancico de seises más recogido e intimista que se emparenta con el villancico de lágrimas (SACRISTÁN RAMÍREZ, 2019).

Como es característico de los textos villanciqueros, son frecuentes las referencias locales, expresadas en los propios nombres de los cantores o en menciones a lugares y personajes concretos de la ciudad (MORENO ABAD, 2015), algo que también se verifica en los villancicos de seises. Sirva como ejemplo este villancico cantado en la Catedral de Ávila en la Navidad de 1817 que incorpora el *locus* por medio de una referencia a Teresa de Jesús, la famosa escritora mística abulense:

<i>Niños.</i>	Estamos prontos; mas, ¿habrá letra que a nuestro Niño agradar pueda?
<i>Uno del coro.</i>	Una muy linda, devota y tierna me ha regalado cierto poeta, que la cantaba Santa Teresa; ved si es el caso, la letra es esta: «Las doce son de la noche, Niños Dios, y no dormís, si es de amor, dichosa yo, si es de celos, ¡ay de mí!».

¹⁴ Un caso particular en este sentido es el villancico de seises *El sacristán de Cobisa*, cantado en la Catedral de Toledo en la Navidad de 1781, que junto al texto castellano llevaba intercaladas frases en latín del responsorio navideño *Quem vidistis, pastores?*; véase BNE, R/34983(15).

Niños. Es muy del caso,
es cosa buena
para que el Niño
Dios se divierta¹⁵.

La variante temática del villancico de seises que más interesa para los propósitos de este estudio es la de carácter propiamente musical, en la cual típicamente los seises –protagonistas mismos del villancico– acuden al portal acompañados de su maestro para dar muestras de sus progresos en el estudio de la «solfa», solfeo o solmisación, una caracterización que enlaza bien con el horizonte de expectativas propio de ese colectivo en la época. Estas piezas se identifican por estar plagadas de alusiones a términos tomados de la teoría musical: los nombres de las notas musicales o *voces* del hexacordo que constituían la base del solfeo (*ut, re, mi, fa, sol, la*), los nombres de las tesituras vocales (*tiple, alto, tenor, bajo*), los elementos de la música (*ritmo, melodía, armonía*), los valores de las figuras (*máxima, longa, breve, mínima*), los tipos de alteraciones, intervalos y hexacordos (*natural/natura*, hexacordo sobre *do*, sin alteraciones; *bemol/molle/suave/blando*, hexacordo sobre *fa*, semitonos; *becuadro/durum/duro*, hexacordo sobre *sol*, tonos enteros), las texturas (*contrapunto, homofonía, solo, dúo, coro*, con cambios constantes en los villancicos de seises), los registros o la direccionalidad de las líneas vocales (*sube, baja, sostiene*), entre otros muchos aspectos. En síntesis, un variado muestrario de referencias musicales que, con frecuencia, aparecen en cursiva en los pliegos impresos, sugiriendo que el compositor debía expresar por medio del sonido el significado de estos términos; en el caso de las notas del hexacordo (que a veces aparecían como nombre propio, pero en otras ocasiones iban formando parte de sílabas de palabras no musicales), se esperaba que el maestro hiciera coincidir la sílaba literaria con la nota musical homónima, tal y como ocurría en los villancicos de precisión, compuestos por los maestros de capilla en los exámenes de oposición (TELLO, 2013). A este tipo de villancico de seise de temática musical pertenece *A probar un villancico* (1726), un refinado espécimen de Juan Manuel de la Puente al que dedicaremos los siguientes párrafos.

¹⁵ BNE, R/34980(17).

II. LOS SEISES DE JAÉN ENSAYANDO: A PROBAR UN VILLANCICO

En la Catedral de Jaén, las referencias más tempranas relativas a la existencia de niños cantores o mozos de coro (denominados a veces clerizones) se remontan a los estatutos de 1368, conocidos gracias a una recopilación más de cien años posterior (RODRÍGUEZ MOLINA, 1975, págs. 35, 50, 62, 78 y 119), y reaparecen en una serie de bulas papales de los siglos XV y XVI (JIMÉNEZ CAVALLÉ, 1994, págs. 494-497). Las menciones a los mozos de coro son constantes desde entonces, desplegando cotidianamente una multiplicidad de funciones en el entramado catedralicio –algunas no estrictamente musicales– que los hacía imprescindibles¹⁶. El primer libro de actas capitulares conservado, que arranca en 1540, acredita que su número a mediados del siglo XVI se estableció en doce: seis dedicados al servicio del coro (con el propósito, no exclusivo pero sí principal, de dedicarse al canto, bajo los cuidados por lo general del maestro de capilla) y otros seis dedicados a los servicios de altar y misa (con actividades más serviles, a cargo del sochantre o de algún otro racionero); por acuerdos de 1553 y 1571 se redujo su número a la mitad, aunque referencias de esta última década hablan de ocho mozos (JIMÉNEZ CAVALLÉ, 1998, págs. 9 [nº 127], 32 [nº 392] y 39 [nº 489])¹⁷. Los niños cantores residían en casa de su maestro, quien los mantenía, vestía, alimentaba y cuidaba a su costa, ocupándose además de proporcionarles una formación integral que incluía la música. Los problemas derivados de esta situación –eran constantes y severas las llamadas de atención al maestro por descuidar la enseñanza de los menores– llevó al establecimiento generalizado, a partir del siglo XVII, de colegios donde los niños vivían en régimen de internado bajo la tutela de un rector. Se pretendía así liberar a los maestros de esa carga y garantizar una mayor y mejor formación y atención a los niños, desplazándose allí los maestros para dar clase¹⁸. Un aspecto destacable de estos colegios es que, aunque estaban bajo el patronato y la gestión administrativa del cabildo, muchos de ellos fueron obras pías o fundaciones privadas impul-

¹⁶ FERNÁNDEZ MARTÍN, 1979, págs. 675-697, transcribe un interesante ceremonial de seises que detalla la participación de los niños en la liturgia de la catedral. La signatura dada por este autor («leg. 16») es anterior a la organización del Archivo Capitular de la Catedral en la década de 1980, por lo que se desconoce su ubicación actual, pese a nuestros intentos por localizarlo.

¹⁷ La denominación más frecuente en la Catedral de Jaén hasta mediados del siglo XVII fue la de mozo de coro; véase JIMÉNEZ CAVALLÉ, 1998, pág. 145 [nº 2209].

¹⁸ Uno de los Colegios de Seises más tempranos fue el de la Catedral de Toledo, fundado en 1552; véase REYNAUD, 2002.

sadas por alguna autoridad eclesiástica (un racionero, un canónigo o el mismo obispo).

El Colegio de Seises de San Eufrasio de la Catedral de Jaén fue formalmente instituido en 1792, siendo su primer rector el maestro de capilla Ramón Garay (1761-1823), quien lógicamente compuso varias obras para seises (MEDINA CRESPO, 2009, págs. 120-192)¹⁹. Sin embargo, con anterioridad existieron dos colegios de niños que incluían la enseñanza de la música. Uno de ellos fue el Colegio del Santísimo Sacramento, establecido en 1682 por manda testamentaria del racionero Gaspar de la Justicia y Robles con el propósito de preparar para el sacerdocio –incluyendo los menesteres asociados al culto divino, altar y coro– a mozos de coro y clerizones, con la peculiaridad de que los colegiales debían ser naturales de las villas de Huelma, Campillo de Arenas y Montejícar (LATORRE GARCÍA, 1979; MELGARES RAYA, 1998; LÓPEZ ARANDIA, 2004; SÁNCHEZ-LÓPEZ, 2013, págs. 221-222). El número de colegiales era de seis, entre 12 y 16 años, y toda su formación eclesiástica la recibían en el Colegio salvo las clases de canto llano, que se impartían en la propia Catedral, acabada la hora de Prima (CONSTITUCIONES, 1752, pág. 8). La otra institución, en este caso dedicada específicamente a la formación musical de los niños, fue el primer Colegio de Seises, que se fundó el 25 de mayo de 1719 (JIMÉNEZ CAVALLÉ, 2010, pág. 84 [nº 131]) y mantuvo fluidas relaciones con el Colegio del Santísimo Sacramento antes citado²⁰. La formación musical del Colegio de Seises era más especializada e incluía, además de canto llano, «canto de órgano» o polifonía, voz, instrumento y, en el caso de los seises más avanzados, composición. Fernando Esteban de Quesada, que desde 1714 ejercía como profesor de música de los niños, fue formalmente designado maestro de los seises del Colegio (JIMÉNEZ CAVALLÉ, 2010, pág. 84 [nº 131]). En 1730, el número de seises, fijado en los estatutos del Colegio en seis, se elevó a ocho, viviendo los dos adicionales en sus casas. El Colegio de Seises se mantuvo de manera renqueante hasta 1743, cuando se decretó su supresión por su elevado coste, restableciéndose el número de seises del coro en los doce que existían antes de 1719 (JIMÉNEZ CAVALLÉ, 1998, págs. 237 [nº 3785], 239 [nº 3811] y 250 [nº 3970]).

¹⁹ Sobre el Colegio de San Eufrasio de Jaén, véase FERNÁNDEZ MARTÍN, 1979, págs. 698-714; MARTÍNEZ ANGUIA, 1994; y JIMÉNEZ CAVALLÉ, 2018, págs. 13-17.

²⁰ Amparándose en una bula de dispensa, el cabildo catedralicio acordó en 1721 que los niños del Colegio de Seises que aspiraban a una carrera sacerdotal pudieran ser beneficiarios de dos becas para ingresar en el Colegio del Santísimo Sacramento, incluso aunque no fueran oriundos de las tres mencionadas villas (JIMÉNEZ CAVALLÉ, 1998, pág. 232 [nº 3700-3703]).

Dentro del corpus musical de Juan Manuel de la Puente se han conservado siete villancicos para voces agudas, cuatro de los cuales son formalmente denominados como «de seises» (todos se copiaron en formato partitura en los tres libros manuscritos que transmiten la obra del compositor; véase Tabla 2)²¹. No obstante, su producción para los seises debió de ser mucho mayor, como se infiere del hecho de que el único pliego impreso con las letras musicadas por este autor para la Navidad de 1750 incluya justamente un villancico de seises como tercera pieza de la serie (DE LA PUENTE, 1750, ff. 9r-v; Figura 1). Curiosamente, otro pliego navideño con los villancicos compuestos por Baltasar Colomo –entonces maestro de los niños– para la Catedral de Jaén en 1753 incluye un villancico de seises en la misma posición (COLOMO, 1753, ff. 9r-v), lo que apunta a una posible ubicación preferente del villancico de seises en la seo giennense y al papel de los maestros de seises como compositores de obras específicas para los niños. De hecho, un acuerdo capitular de 1730 decreta que el maestro de seises componga en lo sucesivo los villancicos en que los niños cantan solos, que no eran exclusivos de la estación navideña, pues también se interpretaban en otras fiestas principales (JIMÉNEZ CAVALLÉ, 1998, pág. 239 [nº 3806]).

TABLA 2.

Siete villancicos de seises de Juan Manuel de la Puente: descriptores

N.º	Íncipit (advocación y año)	Plantilla ²²	Secciones musicales	Fuente (<i>Música práctica de Puente</i>)
1	<i>Cuatro sirenas del viento</i> (Inmaculada, 1714)	TiTiTiTi ac	Estribillo, coplas	Libro IX, ff. 168r-v
2	<i>A probar un villancico</i> (Navidad, 1726), «de seises»	TiTiTiTiTi ac	Introducción, estribillo, coplas, respuesta a las coplas	Libro IX, ff. 121v-124r
3	<i>Un alegre pastorcito</i> (Navidad, 1729), «de seyses»	Ti TiTiTiA ac	Introducción, estribillo, coplas	Libro VII, ff. 215r-217v

²¹ No es este el lugar de abundar en la biografía de De la Puente; véase un tratamiento reciente en MARÍN-LÓPEZ y GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, 2014, págs. 21-26.

²² Abreviaturas: Ti: tiple; A: alto; T: tenor; Ac: acompañamiento. El espacio entre grupos de letras indica la agrupación en coros.

TABLA 2 (continuación).

Siete villancicos de seises de Juan Manuel de la Puente: descriptores

N.º	Íncipit (advocación y año)	Plantilla	Secciones musicales	Fuente (<i>Música práctica de Puente</i>)
4	<i>Al niño precioso, infante</i> (Navidad, 1729), «de seyses»	Te TiTiTiTi ac	Estribillo, tonada	Libro VII, ff. 218r-220r
5	<i>A Belén, zagalejos</i> (Navidad, 1722)	TiTiTiTi ac	Estribillo, coplas, respuesta a las coplas	Libro IV, ff. 79r-81r
6	<i>Las zagalas de otros años</i> (Navidad, 1715), «de seyses»	TiTiTi TiTiTi ac	Introducción, estri- billo, coplas	Libro IV, ff. 194r-197r
7	<i>Un carretero y un sordo</i> (Navidad, sin fecha)	TiTiTi ac	Introducción, estribillo, coplas, respuesta a la coplas	Libro IX, ff. 173r-174v

FUENTE: Elaboración propia a partir de E-JA, *Música práctica de Puente*.

A probar un villancico, compuesto para los maitines de Navidad de 1726, resulta de particular interés por cuanto se trata del único villancico de seises de temática musical de De la Puente. Su plantilla a cinco voces y acompañamiento representa a cuatro seises algo díscolos (tiples 2, 3, 4 y 5) que acuden al portal de Belén con su maestro de capilla (tiple 1) para cantar ante el Niño un villancico que acaba de componer; los niños tienen ciertas dificultades para interpretar su parte, siendo reconducidos y reprendidos por el maestro (véase la transcripción musical en el Apéndice). El tratamiento musical del texto es básicamente silábico, con una clara articulación fraseológica y una armonía preponderantemente consonante.

Se desconoce el autor de la letra, no siendo descartable que haya sido el propio compositor, que también era poeta, como consta por el pliego navideño de 1750 antes citado (DE LA PUENTE, 1750; MARTÍN ROMERO, 2014). La obra se articula en la estandarizada secuencia de introducción, estribillo y coplas (4), rematadas cada una de ellas por su correspondiente respuesta. El metro de los 66 versos es variable, pues combina diversas formas métricas, si bien mantiene la misma rima asonante en toda la composición, lo que le confiere un particular ritmo. La introducción tiene forma de romance con ocho versos octosílabos;

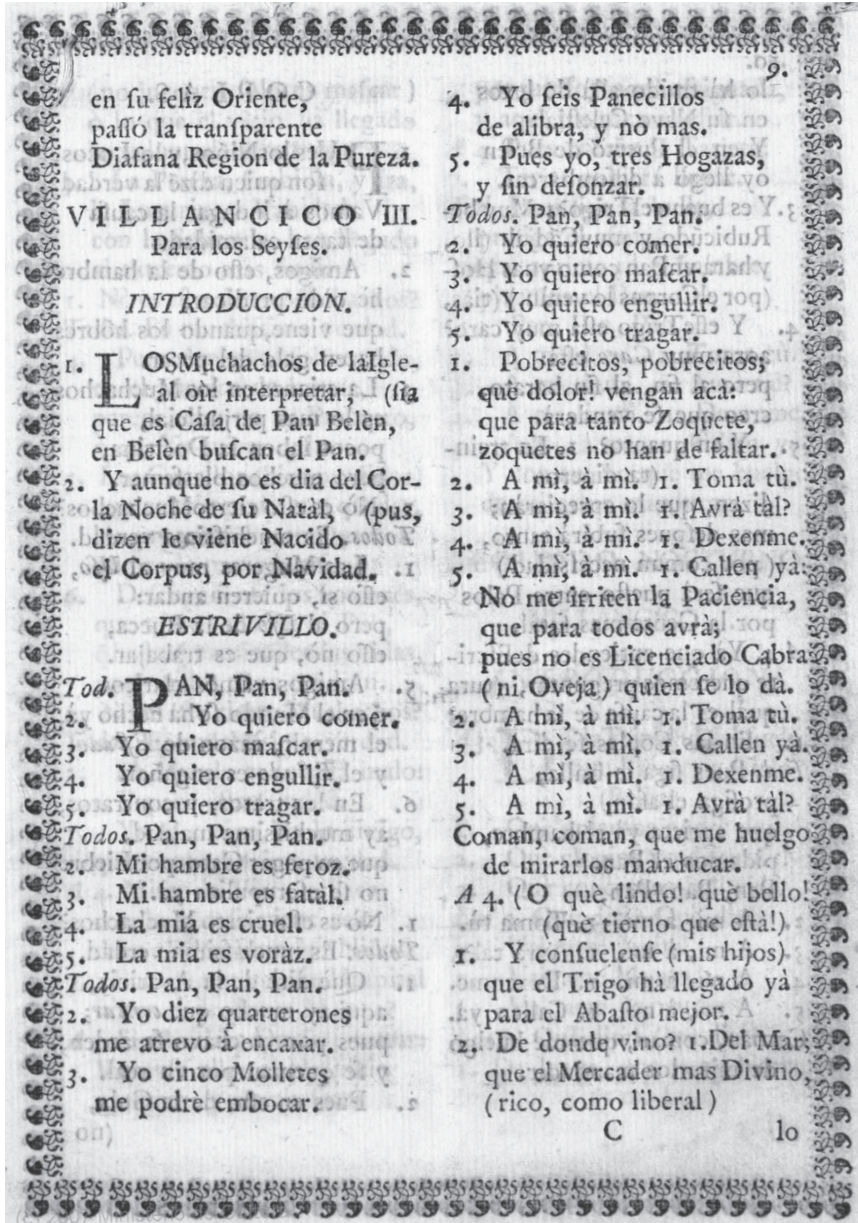


Figura 1a.—Letra del villancico de seises cantado en la Navidad de 1750 en la Catedral de Jaén (DE LA PUENTE, 1750, ff. 9r-v).

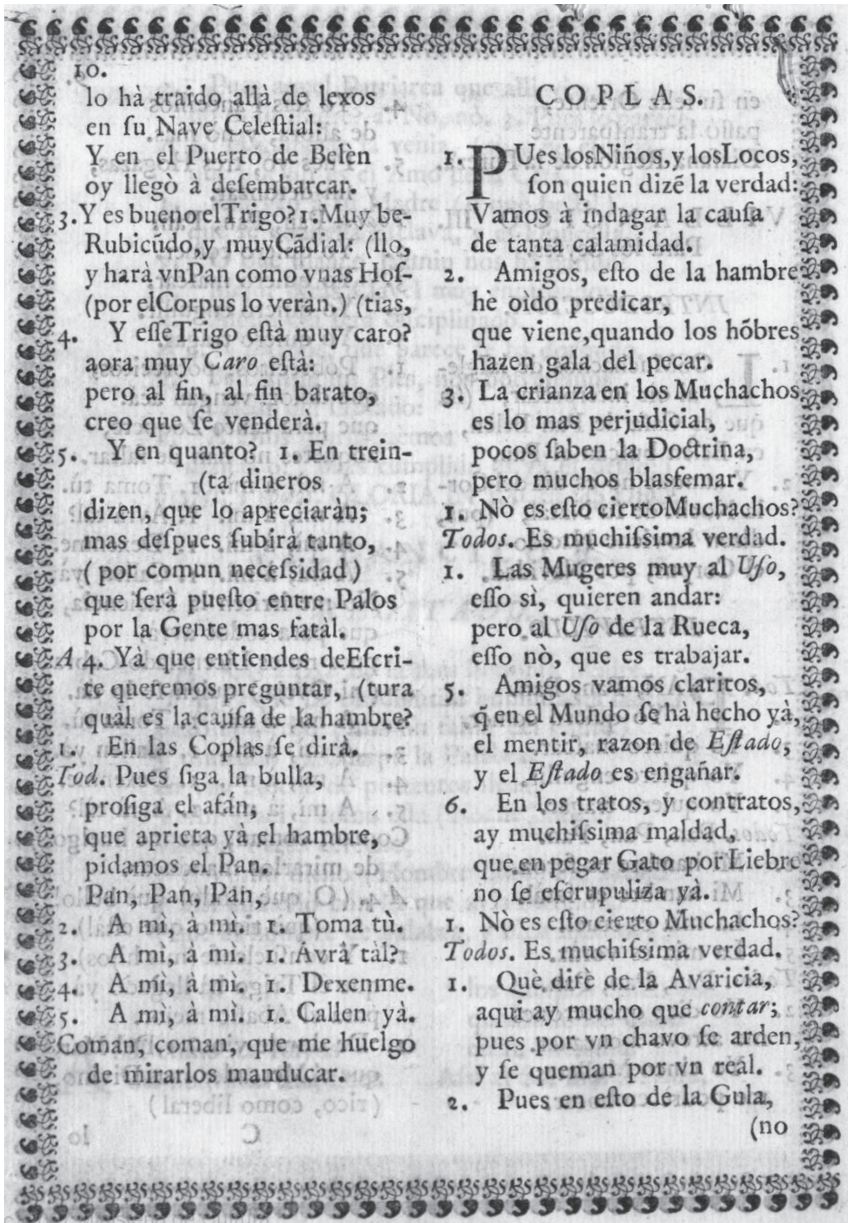


Figura 1b.–Letra del villancico de seises cantado en la Navidad de 1750
 en la Catedral de Jaén (DE LA PUENTE, 1750, ff. 9r-v).

el estribillo mezcla versos de cinco, seis y siete sílabas; las coplas son cuartetos octosílabos (con rima asonante solo en los pares), mientras que la respuesta a las coplas emplea una estructura poco habitual de versos hexasílabos y decasílabos, con rima en el primer y el cuarto verso, quedando sueltos el segundo y el tercero. El texto dice así²³:

INTRODUCCIÓN [4VV]

1. A probar un villancico
de la Santa Navidad,
viene un maestro de capilla
con los seises al portal. 1

2. Para entonarse bien abren
las bocas de par en par,
cuan tanto rabian cantando,
cuanto rabian por cantar. 5

ESTRIBILLO [5VV]

Vaya, muchachos,
y para no errar
solfeadle primero, 10
que ya echo el compás.

Empieza, Alonso,
síguele tú, Juan,
vaya, Manolico, 15
entra, Baltasar.

¡Vaya! ¡Entrad! ¡Apretad!
¡Que os bajáis, que no decís,
que no afináis, que lo erráis!
¡Callad! ¡Al calderón! 20
¡Pues al final!

¡Jesús, qué mal suena!
¡Qué errado que está!
—¡Que me pierdo!, ¡ay!
—¡Que me bajo!, ¡ay! 25

²³ Agradecemos a Cristina Castillo Martínez la revisión filológica de nuestra transcripción.

—¡Que no acierto!, ¡ay!
—¡Que me caigo!, ¡ay!
—¡Qué desentonado que va!
—¡Aquí falta una pausa!
—¡Aquí sobra un compás! 30
—¡Este punto no entiendo!
—¡Aquí suena muy mal!
No puede ser,
¡volvedle a probar!

COPLAS SOLAS

1. Yo que soy tan principiante 35
que la mano sé, no más,
digo que este Niño hermoso
es mano muy singular.

2. Yo que sé bien canto llano, 40
que es clave, voy a probar,
fundado en que el otro día
o clave oí cantar.

3. Yo que, más adelantado,
canto de órgano sé ya,
digo que de las seis voces 45
es el *sol* con propiedad.

4. Yo que estudio contrapunto,
sobre ese *sol* he de echar
una voz tercera *mi*,
pues por mí nace a penar. 50

DESPUÉS DE CADA COPLA SE DICE

1. Muy bien dicho está,
que en su mano los tiempos, las puntas
y todas las cosas
acordes están.

2. Muy bien dicho está, 55
 pues del músico rey es la clave
 que el cielo a los justos
 feliz abrirá.
3. Muy bien dicho está 60
 y este punto le viene nacido,
 pues hoy de justicia
 es sol celestial.
4. Muy bien dicho está
 que esta voz substenida [sic] en las pajas
 la inclina a bemol 65
 el frío fatal.

En la «Introducción» (versos 1-8; cc. 1-27), de naturaleza estrófica y función de presentación, se propone el tema: un maestro de capilla llega con sus seises al portal para «probar» el villancico. Esta primera sección presenta una textura principalmente homofónica y declamatoria, alternando intervenciones a dúo y a *tutti*. El estribillo (versos 9-34; cc. 28-111) es la sección más elaborada y extensa de la pieza y presenta una construcción dialógica que desarrolla la acción. Comienza con un solo del tiple 1, que representa al maestro de capilla (voz que interpretaría el seise de mayor edad y experiencia, o un cantor adulto –falsetista o castrado–), acompañado del continuo instrumental. Primeramente, este recuerda a los seises que para no errar en el canto es mejor comenzar solfeando la melodía, dando la entrada sucesivamente a cada uno de los niños por su nombre: «Empieza, Alonso», «síguele tú, Juan», «vaya, Manolico», «entra, Baltasar». Cada indicación va seguida de una entrada de la melodía en cada una de las cuatro voces restantes (con el orden de Ti 5, Ti 4, Ti 2 y Ti 3), haciendo un canon estricto en los cinco primeros compases de los tiples 5 y 4, los tres primeros del tiple 2, y los dos primeros de tiple 3 (cc. 38-45). Debajo del tiple 5, el copista señaló «solfa», advirtiendo que los cantores deben –tal y como pide el maestro en boca del tiple 1– solfear las notas de la melodía²⁴.

²⁴ En la transcripción, el término «solfa» aparece entre corchetes para las subsiguientes entradas. Queda a criterio del intérprete entonar los nombres de las notas tal y como están en la edición o bien usar los originales del manuscrito (una 4.^a alta).

En el compás 45, el tiple 4 comienza el siguiente motivo del canon (secundado por Ti 3, Ti 2 y Ti 5), estricto –salvo algún compás de adaptación– hasta el compás 58, donde los seises se quejan diciendo «¡Jesús, qué mal suena! ¡Qué errado que está!», avisando de que tienen problemas para seguir cantando: «¡que me pierdo!», «¡que me bajo!», «¡que no acierto!», «¡que me caigo!», añadiendo al final de cada frase la interjección «¡ay!» para potenciar el tono exclamativo; mientras, el maestro de capilla –Ti 1– les anima a proseguir diciendo «¡vaya!», «¡entrad!» y «¡apretad!», con saltos de octava descendente, quinta ascendente y cuarta descendente, respectivamente; a continuación, les reprende con desesperación, como muestran los movimientos melódicos ascendentes repetitivos intercalados con silencios: «¡Que os bajáis, que no decís, que afináis, que lo erráis! ¡Callad!». Desde el compás 58 al 68, el maestro (Ti 1) pide a los cantorcitos que salten «al calderón, al final»; a la vez –en un canon libre– los cuatro tiples seises cantan un pasaje cromático –con motivos de segunda menor descendente, en clara alusión a uno de los géneros recogidos en la teoría coeva²⁵– que representa musicalmente el texto «¡qué desentonado que va!»; las voces confluyen en una declamación acórdica a partir del compás 62, cadenciando cuatro después. Viene a continuación un breve pasaje de transición (cc. 68-80) en el que se relaja la tensión rítmica y armónica con las entradas a solo de cada uno de los seises (Ti 2, Ti 3, Ti 5 y Ti 4) explicitando las dificultades encontradas: «¡aquí falta una pausa!», «¡aquí sobra un compás!», «¡este punto no entiendo!», «¡aquí suena muy mal!». El maestro –también a solo– exclama: «No puede ser, ¡volvedle a probar!»; entre los compases 81-111 se repite, sin apenas variaciones, el fragmento de los compases 37-68, basado en la constante alternancia entre los acordes i-V-i y vii-I-vii, que genera un discurso reiterativo y circular, representativo del caos ocasionado por la poca aplicación de los traviesos niños.

En el compás 112 se inician las coplas con música estrófica (versos 35-50; cc. 112-126 y 149-196), cada una de las cuales es cantada por un tiple seise y se dedica a un argumento de la teoría musical y/o alguno de sus elementos:

- Ti 2: la mano guidoniana (utilizada para aprender solfeo)
- Ti 3: el canto llano (monódico) y la clave

²⁵ Véase, por ejemplo, NASSARRE, 1723-1724: vol. 1, págs. 86-87, por mencionar un teórico contemporáneo de De la Puente con amplísima difusión que trata sobre el género cromático.

- Ti 4: el canto de órgano (polifónico) y las seis voces (notas) del hexacordo
- Ti 5: la práctica de «echar» contrapunto (técnica propia de la polifonía imitativa)

El tiple 2 es el primero en intervenir, cantando a solo hasta el compás 127, donde el maestro responde, introduciendo a solo un pequeño coro homofónico con el resto de las voces, glosando lo referido por cada uno de los seises (versos 51-66; cc. 129-148). Las tres coplas restantes –Ti 3, Ti 4 y Ti 5– se cantan sin acompañamiento instrumental, lo que genera un contraste muy efectista y dramático con el resto de la obra. Resulta destacable que las intervenciones de los tiples 4 y 5 en las respuestas incluyen varias «precisiones» de sílabas que se hacen coincidir con el nombre de las notas (cc. 178, 187 y 192).

Como se ha comentado, la pieza presenta la particularidad de estar compuesta exclusivamente para seises, de modo que todas las voces se escribieron en tesituras altas, con las claves propias de tiple. Una vez transportadas una 4.^a baja (lo preceptivo para las *chiavette*), las líneas melódicas de los tiples 2, 3 y 4 están dentro del rango de ese registro vocal, si bien los tiples 1 y 5 son ciertamente exigentes (sobre todo el primero, que presenta numerosos saltos de octava), ya que alcanzan el *Mi* 4 en registro agudo, y descienden en el grave hasta el *La* 2, en una tesitura más propia de Alto que, probablemente, sería ejecutada por los seises de mayor edad, más próximos al cambio o muda de voz. Otro aspecto destacable de la obra es la incorporación de los nombres de pila de los cuatro seises. Un cotejo de estos nombres con las actas capitulares de la década de 1720 (que no mencionan a todos los seises activos, aunque sí a algunos) permite identificar a tres de los cuatro cantoricos: Juan de la Zarza, Manuel de Moya y Baltasar Mejía, este último hijo del arpista Salvador Mejía (JIMÉNEZ CAVALLÉ, 1998).

RECAPITULACIÓN

El subgénero de villancico de personajes denominado «de seises» destaca por diversas circunstancias. Aunque es necesario explorar otras colecciones de pliegos de villancicos, los indicios preliminares recopilados en este estudio muestran que tuvo una presencia litúrgicamente circunscrita (pero constante y geográficamente extendida) en algunas de las festividades religiosas de mayor rango litúrgico, como la Navidad, ocupando con frecuencia una posición central en la serie de villancicos

de maitines. El análisis de los textos conservados permite aproximarse a las estrategias de representación y los patrones de comportamiento del colectivo de los seises, cuya caracterización presenta elementos compartidos pero también diferenciales con respecto a grupos de personajes ya estudiados, tales como su inocencia, su innata musicalidad y su carácter revoltoso, un elemento intrínseco de su identidad –en razón de su edad– que se reflejó en otras obras literarias (SÁNCHEZ-LÓPEZ, 2008, págs. 89 y 95-96).

Frente a otros subtipos de villancico, el de seises destacó por la centralidad que otorgó a la música, al menos en algunos casos. Aunque el número de obras con música debió de ser mucho mayor, las conservadas muestran una gran variedad de recursos expresivos y un elevado grado de sutileza para musicalizar textos plagados de conceptos de teoría musical, tomados siempre como excusa para la explicación de los misterios sagrados. En este sentido, el villancico de seises constituye un caso único (o cuando menos, peculiar) de villancico de temática «musical», quizá solo comparable en sofisticación teórico-técnica a los villancicos de precisión. Futuros trabajos deberán ahondar asimismo en la dimensión representativa, si no abiertamente teatral, de los villancicos «musicales» de seises, por cuanto los personajes del texto se identifican con los propios intérpretes de la obra. Recordemos, además, los pagos realizados para la compra de su vestuario en Navidad y el *Corpus*, y el hecho de que protagonizaran las únicas danzas autorizadas por la Iglesia.

A probar un villancico, que data del periodo en que la formación de los niños cantores de la Catedral de Jaén se institucionalizó colegiadamente por primera vez a través del efímero Colegio de Seises (1719-1743), es un ejemplo paradigmático de villancico de seises de tema musical, con un fuerte compromiso en la musicalización retórica y afectiva del texto literario. En él, Juan Manuel de la Puente despliega su personal pericia e ingenio, ofreciendo una obra que no solo representa idealmente al colectivo de niños, sino que –más allá de estereotipos– resume con humor, a través de sus juegos contrapuntísticos y variados madrigalismos, diversos aspectos de la teoría y la práctica musical vigente, abriéndonos una ventana real a los procesos de enseñanza musical en la España del siglo XVIII. Esperamos que este pequeño trabajo –ciertamente no definitivo– sirva para llamar la atención sobre este peculiar subgénero, interpretado habitualmente en las iglesias hispanas y hasta ahora no valorado en sus justos términos.

BIBLIOGRAFÍA

- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther (2019): «Personajes del villancico religioso barroco: hacia una taxonomía», *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, Kassel, Reichenberger, págs. 58-96.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther y MARÍN-LÓPEZ, Javier, eds. (2019): *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, Kassel, Reichenberger.
- CODINA I GIOL, Daniel (2003): *Catàleg dels villancicos i oratoris impresos de la biblioteca de Montserrat. Segles XVII-XIX*, Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- COLOMO, Baltasar (1753): *Letras de los villancicos que se han de cantar en esta Santa Iglesia Cathedral de Jaén, en los solemnes maytines de el Santo Nacimiento de nuestro Señor Jesu Christo, en este presente año de 1753 / Puestos en musica por D. Balthasar Ibañez Colomo, maestro de seises de dicha Santa Iglesia, [Jaén]*, En la imprenta de Francisco Fernández [Cádiz, Biblioteca Pública de Cádiz, sign. XVIII-7.820(4)].
- CONSTITUCIONES (1752): *Constituciones del Colegio del Santísimo Sacramento, hechas por los Señores Deán, y Cabildo de la Santa Iglesia de Jaén, como Patronos de él: el qual fundó, en dicha Santa Iglesia el Señor D. Gaspar de la Justicia y Robles, de buena memoria; Racionero / que fue en ella, Jaén, s.i., 1752.* (Jaén, Biblioteca del Instituto de Estudios Giennenses, Fondo Antigo, sign. A-B4, C2).
- DE LA PUENTE, Juan Manuel (1750): *Letras de los villancicos que se han de cantar en esta Santa Iglesia Cathedral de Jaen, en los solemnes maytines del Nacimiento de Jesu Christo en este año de 1750, compuestas (assí poesía como música) por Don Juan Manuel de la Puente, Racionero, y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia, Jaén, Lucas Fernández [Cádiz, Biblioteca Pública de Cádiz, sign. XVIII-7.820(3)].*
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Francisco (1979): «Aportación al estudio del Colegio de Seises [de] San Eufrasio de la Catedral de Jaén», inédito, Memoria de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada.
- GARCÍA JULBE, Vicente y PALAU, Manuel (1952): *Juan Bautista Comes. Danzas del Santísimo Corpus Christi*, Valencia, Instituto Valenciano de Musicología, Diputación Provincial de Valencia.
- GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio (1992): *Los seises de Sevilla*, Sevilla, Castillejo.

- GUILLÉN, Cristina y RUIZ DE ELVIRA, Isabel (1990): *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII y XIX*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro (1991): *La música en Jaén*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro (1994): «Los seises de la Catedral de Jaén durante el siglo XVI», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 153, págs. 493-518.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro (1998): *Documentario musical de la Catedral de Jaén. Vol. I. Actas Capitulares*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro (2008): «Cantores capones en la Catedral de Jaén. Notas históricas», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 198, págs. 227-249.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro (2010): *Documentario musical de la Catedral de Jaén. Vol. II. Documentos de Secretaría*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro (2018): «Notas históricas de la enseñanza profesional de la música en Jaén: de la catedral al conservatorio», *Revista AV Notas*, 4, págs. 9-22 [<http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/pruebas/articulo/view/126>]. Última consulta: 15-VII-2020.
- KNIGHTON, Tess y TORRENTE, Álvaro, eds. (2007): *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, Londres, Ashgate.
- LAIRD, Paul R. (1997): *Towards a History of the Spanish Villancico*, Warren, Harmonie Park Press.
- LATORRE GARCÍA, José (1979): «El colegio del Santísimo Sacramento de Jaén: notas para su estudio», inédito, Memoria de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada.
- LÓPEZ ARANDIA, María Amparo (2004): «Sombras de Sierra Mágina en la fundación del Colegio del Santísimo Sacramento», *Sumuntán: anuario de estudios sobre Sierra Mágina*, 21, págs. 83-98.
- MARÍN-LÓPEZ, Javier y GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, José Antonio (2014): *Espacio, sonido y afectos en la Catedral de Jaén. Miserere y obras en romance de Juan Manuel de la Puente*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2014): «Sobre la edición filológica de la poesía de Juan Manuel de la Puente», *Espacio, sonido y afectos en la Catedral de Jaén. Miserere y obras en romance de Juan Manuel de la Puente*, Sevilla, Universidad de Sevilla, págs. 67-80.
- MARTÍNEZ ANGUITA, Rosa (1994): «El Colegio de S. Eufrasio (seises) de Jaén», *Senda de los Huertos. Revista Cultural de la Provincia de Jaén*, 33, págs. 121-131.

- MEDINA CRESPO, Alfonso (2009): *Catálogo del Archivo de Música de la Santa Iglesia Catedral de Jaén*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- MELGARES RAYA, José (1998): «El Colegio del Santísimo Sacramento y el Cabildo Catedral de Jaén», *Memoria ecclesiae*, 13, págs. 511-520.
- MORALES ABRIL, Omar (2013): «Villancicos de remedo en la Nueva España», *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, Oaxaca, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social y CENIDIM, págs. 11-38.
- MORENO ABAD, Rafael Javier (2015): «Imágenes de Toledo en los villancicos de la Catedral», *Archivo secreto: revista cultural de Toledo*, 6, págs. 110-135.
- NASSARRE, Pablo (1723-1724): *Escuela musica, segun la practica moderna, dividida en primera y segunda parte*, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 2 vols. [Madrid, Biblioteca Nacional, sign. M/1105].
- REYNAUD, François (2002): *Les enfants de chœur de Tolède à la Renaissance. Les clerizones de la cathédrale et le Colegio de los Infantes*, Turnhout, Brepols.
- RODRÍGUEZ MOLINA, José (1975): «Estatutos de la Catedral de Jaén: recopilación de 1478», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 85-86, págs. 9-186.
- RUIZ DE ELVIRA, Isabel (1992): *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan (2007): «From *mozos de coro* towards *seises*: Boys in the Musical Life of Seville», *Young Choristers, 650-1700*, Woodbridge, The Boydell Press, págs. 86-103.
- SACRISTÁN RAMÍREZ, Carolina (2019): «En respuesta al sermón, villancico: las lágrimas de Navidad», *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, Kassel, Reichenberger, págs. 516-544.
- SÁNCHEZ-LÓPEZ, Virginia (2008): «*La armonía de los músicos* (1898) de Guillermo García Gutiérrez: un documento para la historia social de la música», *Elucidario: Seminario bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, 5, págs. 85-96.
- SÁNCHEZ-LÓPEZ, Virginia (2013): *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén durante el siglo XIX*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- SANTAMARÍA DELGADO, Carolina (2006): «Negrillas, negros y guineos y la representación musical de lo africano», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, II, 1, págs. 4-20.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (1998): *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2 vols.

- TELLO, Aurelio (2013): «El villancico de precisión en los exámenes de oposición para maestros de capilla (1708-1750)», *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, Oaxaca, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social y CENIDIM, págs. 39-68.
- TORRENTE, Álvaro y MARÍN, Miguel Ángel (2000): *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*, Kassel, Reichenberger.
- TORRENTE, Álvaro y HATHAWAY, Janet (2007): *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*, Kassel, Reichenberger.

CRITERIOS DE EDICIÓN

- *Nombres y tesituras de las voces.* El manuscrito no presenta el nombre de ninguna de las líneas vocales o instrumentales. Las voces han sido identificadas por la tesitura empleada y la naturaleza de su escritura musical, añadiendo el nombre completo entre corchetes al inicio del primer sistema (Tiple 1, Tiple 2, Tiple 3, Tiple 4, Tiple 5 y Acompañamiento), y su abreviatura a partir del segundo sistema (Ti 1, Ti 2, Ti 3, Ti 4, Ti 5 y Ac).
- *Claves y armaduras.* La obra está escrita en claves altas: *Sol* en 2.^a para los cinco tiples y *Do* en 4.^a para el acompañamiento instrumental; no hay ninguna alteración en la armadura. Siguiendo la práctica habitual, la pieza ha sido transportada una 4.^a baja, agregando un *#* en la armadura y modernizando las claves (*Sol* en 2.^a para los tiples y *Fa* en 4.^a para el acompañamiento).
- *Compás.* El compás utilizado a lo largo del villancico es el ternario de proporción menor, con unidad de pulso en semimínima. A fin de respetar el compás y los valores originales de las figuras, se ha transcrito la pieza en el moderno 3/2, con unidad de pulso en blanca.
- *Íncipit musical y textual.* Al inicio de la obra se presenta un íncipit con las claves, compás, signos y figuras de los primeros compases y silencios de cada voz, tal y como están en el manuscrito. Se han diseñado y digitalizado a partir de la notación original del copista de E-JA, *Música práctica de Puente*, libro IX, ff. 121v-124r. A continuación, se ha añadido un compás con el rango de las tesituras de cada una de las voces en claves altas, y otro con el transporte aplicado a la 4.^a baja.
- *Barrado.* El copista ubicó las barras de separación cada dos compases; en la edición se han colocado en cada compás, siguiendo la práctica actual.
- *Figuración y ennegrecimiento.* En la tradición hispana, las semimínimas en compás ternario de proporción menor se suelen escribir como corcheas con gancho y cabeza blanca; en la transcripción aparecen con la figuración preceptiva en notación mensural blanca, es decir, con plica simple y cabeza negra. Si las corcheas originalmente tienen las plicas unidas se marcan con una ligadura intermitente. Las figuras ennegrecidas para indicar un desplazamiento de la acentuación (como en sínkopas o hemiolias), se presentan en su conformación normal, pero se señalan con dos ángulos rectos de entrada y salida sobre el pasaje. El resto de la figuración se respeta tal y como aparece en el manuscrito.
- *Textos e indicaciones.* Todos los textos e indicaciones de carácter musical se incluyen en la partitura en el mismo lugar en el que están en el original; las acotaciones editoriales van entre corchetes.
- *Modificaciones del original.* Los pasajes o signos discutibles, poco claros o con errores en la fuente original que han sido modificados se han anotado en el aparato crítico, indicando el número de compás, la nota o notas afectadas en superíndice, la abreviatura de la voz o voces afectada/s y la explicación del cambio realizado.

APARATO CRÍTICO

- cc. 5-8, Ti 3 y Ti 5 / cc. 7-10, Ti 2 y Ti 4: la acentuación, prosodia y disposición de algunas sílabas de la segunda estrofa del texto («las bocas de par en par») varía con respecto a la primera («de la Santa Navidad»). Esto implicaría dos figuraciones distintas para adaptar la letra, aunque el amanuense, aun marcando expresamente dónde debe ir cada palabra, solo escribió la melodía de la primera estrofa. La transcripción respeta la melodía original, ubicando cada sílaba de la segunda estrofa en su correspondiente lugar y uniendo las palabras «par» y «en» con una sinalefa; se recomienda que, en el c. 7² de Ti 3 y Ti 5, y el c. 9² de Ti 2 y Ti 4, se canten con dos mínimas en lugar de una semibreve.
- c. 19¹, Ac: originalmente un *Mi* semimínima (*Si* semimínima, 4.^a baja); se cambia por *Mi* mínima por coherencia rítmica con el resto de las voces.
- c. 50¹⁻², Ti 3: originalmente, dos *Mi* semimínimas (*Si* semimínimas, 4.^a baja) con las plicas desligadas; al haber un borrón justo debajo, se intuye que hubo un cambio en la letra que no se enmendó en la melodía, por lo que se han transcrito dos *Mi* semimínimas (*Si* semimínimas, 4.^a baja) con las plicas ligadas, por coherencia con c. 49¹⁻², Ti 4.
- c. 93¹⁻², Ti 3: originalmente, dos *Mi* semimínimas (*Si* semimínimas, 4.^a baja) con las plicas desligadas; al haber un borrón justo debajo, se intuye que hubo un cambio en la letra que no se enmendó en la melodía, por lo que se han transcrito dos *Mi* semimínimas (*Si* semimínimas, 4.^a baja) con las plicas ligadas, por coherencia con c. 92¹⁻², Ti 4.
- c. 103¹, Ti 4: originalmente un *Fa* semibreve (*Do* semibreve, 4.^a baja); se cambia por *Mi* semibreve por coherencia armónica con el resto de las voces y con el c. 60¹ del propio Ti 4, si bien cabe advertir que, al decir el texto «qué desentonado va», el autor pudiera haber introducido esa disonancia a propósito.
- c. 148: en el manuscrito se indica la repetición del estribillo desde la señal, copiando los silencios y primeras notas de c. 81, Ti 5; cc. 81-83, Ti 4; cc. 81-85, Ti 2; y cc. 81-87, Ti 3. Para advertir que en ese pasaje el canto es en «solfa», se añadió el texto «lami=», en Ti 5, y «lamifa=» en Ti 2.

A probar un villancico
Villancico a 5 de seises al Nacimiento (1726)

Fuente: E-JA, Libro IX, ff. 121v-124r

Edición: Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López

Juan Manuel de la Puente (1692-1753)

Introducción

[Tiple 1] ^[28]
Ala ya

[Tiple 2]

[Tiple 3]

[Tiple 4]

[Tiple 5]
A probar un villancico

[Acompañamiento]

6
4

[Ti 1]

[Ti 2]
de la San - ta Na - vi - dad, vie - ne un
las - bo - cas de par, en par, cuan tan -

[Ti 3]
de la San - ta Na - vi - dad, Na - vi - dad, vie - ne un
las - bo - cas de par, en par, par en par, cuan tan -

[Ti 4]
de la San - ta Na - vi - dad, vie - ne un
las - bo - cas de par, en par, cuan tan -

[Ti 5]
de la San - ta Na - vi - dad, Na - vi - dad, vie - ne un
las - bo - cas de par, en par, par en par, cuan tan -

[Ac]

34

12

[Ti 1]

[Ti 2] ma_es - tro de ca - pi - lla con los sei - ses al por - to ra - bian can - tan - do, cuan-to ra - bian por can -

[Ti 3] ma_es - tro de ca - pi - lla con los sei - ses al por - tal, al por - to ra - bian can - tan - do, cuan-to ra - bian por can - tar, por can -

[Ti 4] ma_es - tro de ca - pi - lla con los sei - ses al por - to ra - bian can - tan - do, cuan-to ra - bian por can -

[Ti 5] 12 ma_es - tro de ca - pi - lla con los sei - ses al por - tal, al por - to ra - bian can - tan - do, cuan-to ra - bian por can - tar, por can -

[Ac] 12

20

[Ti 1]

[Ti 2] tal, con los sei - ses al por - tal. tar, cuan-to ra - bian por can - tar.

[Ti 3] tal, con los sei - ses al por - tal, al por - tal. tar, cuan-to ra - bian por can - tar, por can - tar.

[Ti 4] tal, con los sei - ses al por - tal. tar, cuan-to ra - bian por can - tar.

[Ti 5] 20 tal, con los sei - ses al por - tal, al por - tal. 20 tar, cuan-to ra - bian por can - tar, por can - tar.

[Ac] 20

6 #

28 Estribillo

[Ti 1] Va - ya, va - ya, mu - cha-chos, y pa - ra no e - rrar, sol - fe -

[Ti 2]

[Ti 3]

[Ti 4]

[Ti 5]

[Ac]

34

[Ti 1] ad - le pri - me - ro, que ya e - cho, el com-pás. Em-pie-za, A-lon - so, sí-gue-le tú,

[Ti 2]

[Ti 3]

[Ti 4]

[Ti 5]

[Ac]

Solfa

40

[Ti 1] Juan, va-ya, Ma-no - li - co, en-tra, Bal-ta - sar. ¡Va - ya!

[Ti 2] [Solfa]

[Ti 3] [Solfa]

[Ti 4] [Solfa] ¡Je -

[Ti 5] 40

[Ac] 40

5 4 4 3#

46

[Ti 1] ¡Va - ya! ¡Va - ya! ¡En - trad! ¡En - trad! ¡En -

[Ti 2] ¡Je - sús, qué mal sue - na! ¡Qué, e -

[Ti 3] ¡Je - sús, qué mal sue - na! ¡Qué, e - rra - do que es - tá! [Solfa]

[Ti 4] sús, qué mal sue - na! ¡Qué, e - rra - do que es - tá! [Solfa]

[Ti 5] 46 ¡Je - sús, qué mal

[Ac] 46

52

[Ti 1] trad! ¡A-pre-tad! ¡Que,os ba-jáis, que no de-cis, que no,a-fi-náis, que lo,e-rráis! ¡Ca-llad! ¡Ca-llad!

[Ti 2] rra - do! ¡Qué,e - rra - do que,es - tá! [Solfa] ¡Que no,a - cier - to!

[Ti 3] ¡Que me_ pier - do! [Solfa] ¡ay!

[Ti 4] ¡Que me ba - jo!

[Ti 5] 52 sue - na! ¡Qué,e - rra - do que,es - tá! [Solfa] ¡Que me

[Ac] 52

58

[Ti 1] ¡Al cal-de-rón! ¡Al cal-de-rón! ¡Pues al fi - nal! ¡Pues al fi - nal!

[Ti 2] ¡ay! ¡Qué de-sen-to - na - do, de-sen-to - na - do que va! ¡Qué de-sen-to - na - do que

[Ti 3] ¡Qué de-sen-to - na - do, de-sen-to - na - do que va! ¡ay! ¡Qué de-sen-to - na - do que

[Ti 4] ¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡Qué de-sen-to - na - do, de-sen-to - na - do que

[Ti 5] 58 cai - go! ¡ay! ¡ay! ¡Qué de-sen-to - na - do que

[Ac] 58

4 3# 3# 4 3# 6 4 3# 3#

5

64

[Ti 1] ¡Pues al cal-de-rón! ¡Al fi-nal! ¡Al fi-nal!—

[Ti 2] va! ¡Pues al cal-de-rón! ¡Al fi-nal! ¡Al fi-nal! ¡A-qui fal-ta_u-na

[Ti 3] va! ¡Pues al cal-de-rón! ¡Al fi-nal! ¡Al fi-nal!

[Ti 4] va! ¡Pues al cal-de-rón! ¡Al fi-nal! ¡Al fi-nal!

[Ti 5] 64 va! ¡Pues al cal-de-rón! ¡Al fi-nal! ¡Al fi-nal!

[Ac] 64

70

[Ti 1]

[Ti 2] pau-sa!

[Ti 3] ¡A-qui so-bra_un com-pás!

[Ti 4] ¡A-qui sue-na muy

[Ti 5] 70 ¡Es-te pun-to no_en-tien-do!

[Ac] 70

76 [8]

[Ti 1] No pue-de ser, no pue-de ser, ¡Vol-ved - le a - pro-bar! Em-pie-za, A-ton - so,

[Ti 2]

[Ti 3]

[Ti 4] mal!

[Ti 5] [Solfa]

[Ac] 76

82

[Ti 1] si-gue-le tú, Juan, va-ya, Ma-no - li - co, en-tra, Bal-ta-sar.

[Ti 2] [Solfa]

[Ti 3] [Solfa]

[Ti 4] [Solfa]

[Ti 5] 82

[Ac] 82

88

[Ti 1] ¡Va - ya! ¡Va - ya! ¡Va - ya! ¡En - trad! ¡En -

[Ti 2] ¡Je - sús, qué mal

[Ti 3] ¡Je - sús, qué mal sue - na! ¡Qué.e - rra - do que.es - tá! [Solfa]

[Ti 4] ¡Je - sús, qué mal sue - na! ¡Qué.e - rra - do que.es - tá! [Solfa]

[Ti 5] 88 ¡Je -

[Ac] 88

94

[Ti 1] trad! ¡En - trad! ¡A-pre-tad! ¡Que.os ba-jáis, que no de-cis, que no a-fi-náis, que lo.e-rrás!

[Ti 2] sue - na! ¡Qué.e - rra - do! ¡Qué.e - rra - do que.es - tá! [Solfa] ¡Que no a -

[Ti 3] ¡Que me_ pier - do! [Solfa]

[Ti 4] ¡Que me_ ba - jo!

[Ti 5] 94 sús, qué mal sue - na! ¡Qué.e - rra - do que.es - tá! [Solfa]

[Ac] 94

100

[Ti 1] ¡Ca-lad!;Ca-lad! ¡Al cal-de-rón! ¡Al cal-de-rón! ¡Pues al fi-nal! ¡Pues al fi-

[Ti 2] cier-to! ¡ay! ¡Qué de-sen-to-na-do, de-sen-to-na-do que va! ¡Qué de-sen-to-

[Ti 3] ¡Qué de-sen-to-na-do, de-sen-to-na-do que va! ¡ay! ¡Qué de-sen-to-

[Ti 4] [Sofa] ¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡Qué de-sen-to-na-do, de-sen-to-

[Ti 5] 100 ¡Que me cai-go! ¡ay! ¡ay! ¡Qué de-sen-to-

[Ac] 100 4 3# 3# 4 3# 4 3# 3#

106

[Ti 1] nal! ¡Pues al cal-de-rón! ¡Al fi-nal! ¡Al fi-nal! _____

[Ti 2] na-do que va! ¡Pues al cal-de-rón! ¡Al fi-nal! ¡Al fi-nal!

[Ti 3] na-do que va! ¡Pues al cal-de-rón! ¡Al fi-nal! ¡Al fi-nal!

[Ti 4] na-do que va! ¡Pues al cal-de-rón! ¡Al fi-nal! ¡Al fi-nal!

[Ti 5] 106 na-do que va! ¡Pues al cal-de-rón! ¡Al fi-nal! ¡Al fi-nal!

[Ac] 106

112 Coplas

[Ti 1]

[Ti 2] 1º. Yo que so - y tan prin - ci - pian - te que la__ ma - no

[Ti 3]

[Ti 4]

[Ti 5]

[Ac]

118

[Ti 1]

[Ti 2] sé, __ no más, di - go__ que es - te Ni - ño her - mo - so

[Ti 3]

[Ti 4]

[Ti 5]

[Ac]

[0]

124

[Ti 1]  1ª. Muy bien di - cho, es - tá, _____
 2ª. Muy bien di - cho, es - tá, _____
 3ª. Muy bien di - cho, es - tá, _____
 4ª. Muy bien di - cho, es - tá, _____

[Ti 2]  es ma - no muy sin - gu - lar. Muy bien
 Respuesta a todas

[Ti 3]  Muy bien

[Ti 4]  Muy bien

[Ti 5]  Muy bien

[Ac]  124

130

[Ti 1]  que en su ma - no los tiem - pos, las pun - tas y to - das las
 — pues del mú - si - co rey es la cla - ve que el cie - lo a los
 — y es - te pun - to le vie - ne na - ci - do, pues hoy de jus -
 — que es - ta voz subs - te - ni - da en las pa - jas la in - cli - na a be -

[Ti 2]  di - cho, es - tá,

[Ti 3]  di - cho, es - tá,

[Ti 4]  di - cho, es - tá,

[Ti 5]  di - cho, es - tá,

[Ac]  130

136

[Ti 1] co - sas a - cor - des es - tán, muy bien di - cho es -
 jus - tos fe - liz a - bri - rá,
 ti - cia es sol - ce - les - tial,
 mol - el fri - o fa - tal,

[Ti 2] muy bien di - cho es - tá,

[Ti 3] muy bien di - cho es - tá,

[Ti 4] muy bien di - cho es - tá,

[Ti 5] 136 muy bien di - cho es - tá,

[Ac] 136

3# 4

Al estribillo [8] [4 veces y FIN]

[#][#]

142

[Ti 1] tá, va - ya, va - ya, mu - cha - chos, que ya, e - cho, el com - pás. Em - pie - za, A -

[Ti 2] muy bien di - cho es - tá,

[Ti 3] muy bien di - cho es - tá,

[Ti 4] muy bien di - cho es - tá,

[Ti 5] 147 muy bien di - cho es - tá,

[Ac] 142

Coplas solas

[Ti 3] ¹⁴⁹ 2^a. Yo que sé bien can - to lla - no, que es cla - ve, voy a pro - bar,

[Ti 3] ¹⁵⁷ fun - da - do en que el o - tro di - a o cla - ve o - i can - tar. A la repetición [Θ]

[Ti 4] ¹⁶⁵ 3^a. Yo que, más a - de - lan - ta - do, can - to de ór - ga - no sé ya,

[Ti 4] ¹⁷³ di - go que de las seis vo - ces es el sol con pro - pie - dad. A la repetición [Θ]

[Ti 5] ¹⁸¹ 4^a. Yo que es - tu - dio con - tra - pun - to, so - bre e - se sol he de e - char

[Ti 5] ¹⁸⁹ u - na voz ter - ce - ra mi, pues por mí na - ce a pe - nar. A la repetición [Θ]