

LA LAMENTACIÓN DE SÁBADO SANTO DE JUAN MANUEL DE LA PUENTE: ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA*

Javier Marín López

Musicólogo, docente y gestor cultural. Realizó sus estudios musicales en los conservatorios de Úbeda, Jaén y Granada y musicológicos en esta última ciudad, donde se doctoró en musicología en 2007 con una tesis sobre la polifonía de la Catedral de México. Es director del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza y de la Revista de Musicología, publicación semestral de la Sociedad Española de Musicología.

José Antonio Gutiérrez Álvarez

Musicólogo. Completó sus estudios de licenciatura en la Universidad Complutense, donde actualmente finaliza su tesis doctoral sobre la música en los conventos e iglesias del Madrid barroco. Especialista en edición y transcripción musical de los siglos XVII y XVIII. En los últimos años ha desarrollado diversas investigaciones sobre la divulgación audiovisual de la historia de la música y del arte hispanos.

Resumen:

El objetivo de este trabajo es dar a conocer la lamentación de Sábado Santo de Juan Manuel de la Puente (1692-1753), maestro de capilla de la Catedral de Jaén desde 1711 hasta su muerte. Esta composición presenta varias singularidades. Por un lado, constituye una de las escasas obras en latín y la única lamentación conservada del autor, de quien sí conocemos un notable número de cantatas y villancicos. Por otro, resulta particular su tratamiento estilístico y su plantilla a cinco voces, lo que aleja a esta pieza de las modernas tendencias seguidas por maestros contemporáneos, que prefirieron componer o bien lamentaciones policorales de gran formato o bien lamentaciones virtuosísticas a sólo o dúo con acompañamiento instrumental obligado. Tras abordar su análisis litúrgico y musical, presentamos una edición crítica de la obra, inédita hasta la fecha.

Palabras clave: Triduo Sacro; Sábado Santo; Lamentaciones de Jeremías; Juan Manuel de la Puente; Catedral de Jaén; siglo XVIII.

* Este trabajo forma parte de los objetivos del Proyecto de Excelencia *La música policoral en las catedrales andaluzas durante el siglo XVIII. Recuperación, estudio musicológico y difusión audiovisual de la obra de Juan Manuel de la Puente (1692-1753)*, (Consejería de Economía, Innovación y Ciencia, Junta de Andalucía, HUM-7130). Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a Francisco Juan Martínez Rojas, Canónigo Archivero de la Catedral de Jaén, por las facilidades dadas para la realización de este trabajo.

The Lamentations for Holy Saturday by Juan Manuel de la Puente: A Study and Critical Edition

Abstract:

The purpose of this article is to present the Lamentation for Holy Saturday by Juan Manuel de la Puente (1692-1753), chapelmaster at the Cathedral of Jaen from 1711 until his death. The piece owes several singularities. On the one hand, it constitutes one of the few works in Latin and is the only extant Lamentation setting by De la Puente, who was a prolific composer of cantatas and Christmas villancicos. On the other hand, its style and the fact that it was scored for five voices are unusual for the period and distance this work from the modern trends of his peers, who preferred composing either Lamentations for multiple voices on a grand scale or virtuoso Lamentations for solos or duos with instrumental accompaniment. After an analysis of its liturgical and musical features we offer a critical edition of De la Puente's Lamentation, to date unpublished.

Keywords: Holy Triduum (Eastern Triduum), Holy Saturday, Lamentations of Jeremiah, Juan Manuel de la Puente, Jaen Cathedral, eighteenth century.

Marín López, Javier y Gutierrez Álvarez, José Antonio. "La Lamentación de Sábado Santo de Juan Manuel de la Puente: estudio y edición crítica". *Música oral del Sur*, n. 11, pp. 85-119, 2014, ISSN 1138-8579.

Sepan que ésta [la lamentación] es una de las más dificultosas obras para componer con juicio, y haciendo que sea composición apropiada al tiempo y al sentido de la letra, de cuantas hay

(Pietro Cerone, *Melopeo y Maestro*, 1613)

INTRODUCCIÓN

Desde los orígenes del Cristianismo, la Semana Santa ha sido una de los tiempos litúrgicos de mayor solemnidad dentro del calendario católico anual, en consonancia con la importancia de los acontecimientos conmemorados: la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. Aunque su duración superaba la semana (desde el viernes anterior, llamado de Dolores, hasta el Domingo de Resurrección) los días de mayor esplendor eran el Jueves, el Viernes y el Sábado, conocidos con el nombre de Triduo Sacro o Triduo Pascual. En ellos se celebraba el llamado oficio de Tinieblas o *Tenebrae*, una serie de solemnes ceremonias desarrolladas en las dos primeras horas litúrgicas del oficio, Maitines y Laudes, que tenían lugar la noche del día anterior (es decir, Miércoles, Jueves y Viernes) y que acababan en completa oscuridad al ir apagando de manera progresiva las velas del tenebrario. Al igual que ocurría con la propia liturgia, la actividad musical se transformaba e intensificaba durante esos tres días, en los que se interpretaban determinadas piezas compuestas específicamente para este tiempo litúrgico como las pasiones o las lamentaciones. En el

presente trabajo profundizaremos en este último género a través de una lamentación para Sábado Santo compuesta por Juan Manuel de la Puente para la Catedral de Jaén.

1. Las lamentaciones en el Triduo Sacro de Semana Santa

Las lamentaciones, también llamadas lecciones o lecturas de Tinieblas, se interpretaban en el primero de los tres nocturnos de Maitines del Triduo Sacro, estación temporal con gran concurrencia de fieles caracterizada por unos usos litúrgicos, horarios y ornamentales especiales detallados en los ceremoniales de catedrales, colegiats y conventos. Uno de los elementos visuales característicos de este tiempo litúrgico era el tenebrario, un gran candelabro de quince velas dispuestas de manera escalonada que se iban apagando progresivamente conforme avanzaban los oficios, hasta dejar la iglesia en penumbra. El ceremonial de Jaén describe el orden en que el maestro de seises debía proceder: las catorce velas amarillas de media libra se apagaban tras cada uno de los nueve salmos de Maitines y los cinco de Laudes, comenzando por la más baja hacia el lado del Evangelio. La vela de la cúspide, de color blanco y de mayor tamaño, se mantenía encendida hasta que se acaba de cantar la antifona *Christus factus est*¹. El Museo de la Catedral de Jaén conserva un original tenebrario del siglo XVI en hierro repujado y dorado, obra del excelente rejero giennense Maestro Bartolomé. Frente a la mayoría de los candelabros de Tinieblas, que presentan una forma triangular, el de Jaén tiene la peculiaridad de ser circular.



Tenebrario del Maestro Bartolomé (Museo Catedralicio de Jaén, siglo XVI)
(Imagen de José Luis Ojeda: <http://www.jlojeda.es>)

¹ Miguel López de Palma, *Manual de ceremonias de la Santa Iglesia Catedral de Jaén dispuesto por el maestro de ellas Don Miguel López de Palma* (Jaén, 1765). Manuscrito, Archivo Histórico Diocesano de Jaén, sin signatura, f. 41r.

La teatralidad inherente al oficio de Tinieblas se veía reforzada con la introducción de efectos acústicos especiales. Así, era tradición que al término del oficio, apagadas ya todas las velas, se golpeasen los bancos y se hiciesen sonar carracas, recordando el cataclismo que se produjo tras la muerte de Cristo. El ceremonial de Jaén indicaba que esta acción debía realizarse de manera comedida:

El señor presidente (sacerdote) dice de rodillas la oración Respice quaesumus y acabada se hace un leve estrépito en los bancos y sillas, sin dar golpes recios con los asientos y los celadores tendrán gran cuidado que por la iglesia no se den golpes en los cancelos y puertas por ser abuso y por tanto está prohibido pues sólo ha de ser en el coro y eso con gran moderación, de suerte que cause devoción, como lo que significa, y no risa que distraiga y perturbe (López de Palma, *Manual de ceremonias*..., ff. 41r-v).

Aunque a lo largo de la Semana Santa se cantaban en polifonía diversas piezas, tales como el himno procesional *Gloria, laus et honor* (Domingo de Ramos) o las pasiones según el relato de los cuatro evangelistas, serán las obras interpretadas durante el Triduo Sacro (en particular lamentaciones, responsorios y *Misereres*) las que adquirirán un mayor protagonismo musical en el contexto de unas celebraciones de gran boato cuya duración podría llegar a las tres horas, lo que incluso provocó algunas quejas por parte de los cabildos. Con el paso del tiempo, las lamentaciones se convertirán en uno de los momentos musicales culminantes del Triduo y en uno de los repertorios latinos más originales, elaborados y abiertos a la innovación estilística de los compositores (Kendrick 2014).

Dado que eran tres las lecciones del primer nocturno de Maitines, el número total de lamentaciones interpretadas a lo largo del Triduo era de nueve (tres por día)². Si bien el oficio de Maitines debía de cantarse después de medianoche, desde los primeros siglos del Cristianismo se estableció la costumbre de trasladarlo a la tarde del día anterior, por lo que las lamentaciones del Jueves Santo (*Feria V in Caena Domini*) se cantaban el Miércoles Santo, las del Viernes (*Feria VI in Passione Domini*) pasaron al Jueves y las del Sábado (*Sabbato Sancto*) al Viernes. Ello acabó generando una cierta confusión en relación al verdadero día de interpretación de determinadas lamentaciones, hecho que sin embargo se aclara al leer el texto íntegro de las mismas.

Las lecciones de Tinieblas toman su texto del *Libro de las Lamentaciones*, en el que el profeta Jeremías narra el asedio y destrucción de Jerusalén y su templo en el 587 a.C. por el rey babilonio Nabucodonosor. En Occidente estos textos se popularizaron gracias a la traducción latina realizada por San Jerónimo para la Vulgata, como parte del Antiguo Testamento y, debido a su hondura poética, fueron objeto de numerosas paráfrasis³. El texto

² Antes de las lecciones acompañadas de sus responsorios se interpretaban tres salmos enmarcados por sus respectivas antífonas y un versículo con su respuesta.

³ Por su vinculación con Jaén, destacamos la glosa de Vicente Rodríguez de Medrano, corregidor y Superintendente General de Jaén, que lleva por título *Oráculo de avisos sobre Jerusalén en Babylonia, al alma en el captiverio de la culpa. Inteligencia de las Lamentaciones del Santo Profeta Jeremías que reza la Iglesia en los días miércoles, jueves y viernes de la Semana Mayor. Obra ascética elucubrada en endechas y al fin glosando el salmo cincuenta de David en décimas* (Sevilla,

completo está integrado por cinco capítulos compuestos de 22 versículos los cuatro primeros y 66 el quinto, y se caracteriza por incorporar al inicio de cada versículo –a modo de acróstico– las 22 letras del *alephato* o alfabeto hebreo (que aparecen triplicadas en el último libro, de ahí su número) (Gonzalez Marín 2000: 719). Cada lamentación selecciona 4 ó 5 versículos, con sus correspondientes letras del alfabeto, añadiendo al comienzo de la primera lección de cada día un exordio introductorio⁴ y, como elemento unificador del conjunto, una aclamación final en todas ellas: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum* (Jerusalén, Jerusalén, conviértete al Señor tu Dios) (Snow 1996: 49-62). La inclusión de un texto elegíaco de estas características en la liturgia de la Semana Santa presenta un significado alegórico: la destrucción de la ciudad santa representa simbólicamente la propia muerte de Cristo. Ello confiere a todas las ceremonias del Triduo un carácter luctuoso y expresivo afín al de un gran oficio de difuntos. Esta circunstancia podría explicar el hecho de que, según proponen algunos autores, las lamentaciones también pudieron interpretarse en determinados contextos fuera de la liturgia de Semana Santa como motetes devocionales ligados a fundaciones votivas particulares (Zauner 2010: 104-105).

Como repertorio musical, la originalidad de las lamentaciones radica en que desde sus orígenes se cantó con unas melodías de canto llano propias, el *tonus lamentationum*, que eran distintas de los tonos salmódicos de otras lecciones del oficio. Con anterioridad al breviario de 1568 existió una notable cantidad de variantes, tanto en la música como en los textos, que dependían de usos locales propios. En la Península Ibérica existió un tono típico del rito hispano, caracterizado por su carácter melismático –en especial en la musicalización del *alephato*– y la existencia de dos tenores o cuerdas de recitación a distancia de 5ª, lo que le confería una particular riqueza modal respecto a otras tradiciones europeas (Asensio 2014: 37). Estas melodías, recopiladas en diversos impresos a lo largo del siglo XVI, serán incorporadas como *cantus firmus* en las versiones polifónicas de las lamentaciones como un elemento definidor del género (Sol 2010). En las primeras lamentaciones polifónicas, datadas a mediados del siglo XV (aunque su práctica polifónica improvisada seguramente sea anterior), el *cantus firmus* se presenta en valores largos, nota por nota, y es claramente identificable. Con el paso del tiempo, el tratamiento del *cantus firmus* se hace más libre, apareciendo de manera ornamentada, fragmentada o simplemente como punto de partida de desarrollos imitativos hasta su completa desaparición.

Al igual que en otras muchas catedrales, ya desde el siglo XVI estaba consolidada en la Catedral de Jaén la interpretación polifónica de las lamentaciones. Un acuerdo de la Semana Santa de 1576 obligaba a que el entonces maestro de capilla, Francisco Ruiz de Espinosa, seleccionase a los mejores cantores para que “las digan muy bien” (Jiménez Cavallé 1998, nº 478). El mismo asiento da a entender que también se hacían en polifonía las pasiones y los famosos Kyries “de tinieblas”, cantados los tres días del Triduo Sacro

Joseph Padrino, 1771).

⁴ Jueves: *Incipit lamentatio Jeremiae Prophetæ* (Comienza la lamentación del profeta Jeremías); Viernes: *De lamentatione Jeremiae Prophetæ* (De la lamentación del profeta Jeremías); y Sábado: *Incipit oratio Jeremiae Prophetæ* (Comienza la oración del profeta Jeremías).

como colofón de la hora de Laudes, según recoge el *Breviarum secundum consuetudinem ecclesie Giennensis* de 1528 (Hardie 1988: 175).

En 1628, bajo el magisterio de Juan de Riscos, se verifica en Jaén la incorporación de las vihuelas de arco como instrumentos acompañantes de las lamentaciones (Jiménez Cavallé 1998, nº 1507). Esta práctica acompañante de cordófonos frotados, documentada desde los primeros años del siglo XVII en la Real Capilla de Madrid, acabará convirtiéndose en una característica tímbrica distintiva de las lamentaciones hispánicas del siglo XVII (Robledo 1987). El cabildo giennense siempre mostró gran interés para que las interpretaciones de las lamentaciones quedasen lo más lucidas posible; así lo confirman diversos acuerdos salpicados a lo largo de todo el siglo XVII en los que se insta a los músicos de la capilla a que interpreten las lamentaciones conforme a la distribución que realizase el maestro (Jiménez Cavallé 1998, nºs 1639, 1919, 1957, 1986, 2003, 2034, 2062, 2173, 2187, 2238, 2256, 2705, 2731). De la misma manera, el cuerpo capitular reconoció el esfuerzo adicional que suponía para músicos y ministriles la preparación y asistencia a las ceremonias de Semana Santa y, en concreto, la interpretación de las lamentaciones, por lo que se registran ayudas de costa esporádicas por tal motivo, como la anotada en 1723, ya en tiempos de De la Puente (Jiménez Cavallé 1998, nº 3732).

Nada sabemos del repertorio polifónico de lamentaciones interpretado en la Catedral de Jaén durante los siglos XVI y XVII. El inventario de 1657 no menciona ninguna, debido en parte a que sólo contiene los libros de polifonía (no la música en papeles sueltos) y a que la descripción de algunos de ellos es deficitaria, no siendo posible conocer su contenido (Marín López [2014, en prensa])⁵. Como ocurría en otras instituciones, es probable que la colección de lamentaciones estuviese integrada por una mezcla de obras locales e internacionales. Entre estas últimas destacan, sin duda, las musicalizaciones de Cristóbal de Morales, autor del primer ciclo polifónico impreso de lamentaciones; las versiones de Morales eran “las” lamentaciones en diversas instituciones de Italia, España e Hispanoamérica, como así lo atestigua el elevado número de copias manuscritas conservadas (Sol 2014: 137-139). En la cercana Catedral de Baeza, por ejemplo, la 1ª lamentación para Jueves Santo era la de Morales (*Aleph. Quomodo sedet*). El ciclo polifónico baezano se completaba con una pieza de autoría local: la 1ª lamentación de Viernes Santo de Manuel Tavares (*Heth. Cogitavit Dominus*). Mateo Núñez, maestro de capilla de Baeza entre 1685 y 1709, renovó completamente el ciclo de lamentaciones, componiendo las tres primeras lecciones para cada uno de los tres días del Triduo Sacro (Marín López 2007: 343-344)⁶. Un proceso similar se aprecia a lo largo del siglo XVII en diversas instituciones de la Península Ibérica e Hispanoamérica; en el caso de Jaén, suponemos que un papel análogo al de Tavares o Núñez sería desarrollado por alguno de los tres músicos que detentaron el magisterio de capilla durante el siglo XVII: Juan de Riscos (maestro entre 1598 y 1637), José de Escobedo (1637-1672) y Pedro de Soto

⁵ A título de ejemplo, en el inventario de 1657 se hace referencia de manera genérica “catorçe libross de canto que dice el Maestro de Capilla [José de Escobedo] son suyos”, sin ninguna especificación adicional sobre el repertorio que contenían.

⁶ Todas las lamentaciones mencionadas se copiaron en el libro de polifonía 4 de la Catedral de Baeza.

(1672-1708). De las lamentaciones que pudieron componer, sin embargo, no ha quedado el más mínimo rastro documental.

El repertorio de lamentaciones era frecuentemente renovado y, aunque no se indicaba de manera expresa, se esperaba que cada maestro de capilla compusiese sus propias versiones. Así, Francisco Soler, maestro de Jaén entre 1767 y 1784, realizó nuevas musicalizaciones, como se deduce de la entrega que hizo al cabildo de cinco lamentaciones, de las que sólo conservamos una, *Ego vir videns*, 3ª de Viernes Santo (Jiménez Cavallé 2010, nº 365; Medina Crespo 2009, nº 570). Lo mismo hizo Ramón Garay, quien en 1788 compuso nuevas versiones para los tres días del Triduo en su primera Semana Santa en Jaén como maestro de capilla con una instrumentación cada vez más colorista que incluía violines, viola, violonchelos, flautas y trompas (Medina Crespo 2009, nº 660-667). A lo largo del siglo XIX el cabildo jiennense mantuvo su interés por interpretar las lamentaciones con la “debida decencia” y en ese sentido van algunos de sus acuerdos, así como su plan de renovación de la capilla de música de 1884, que sigue contemplando la asistencia obligada a las lamentaciones y el *Miserere* (Jiménez Cavallé 1998, nºs 6175, 6328, 6374, 6433; Jiménez Cavallé 2010, nº 871). Ello se tradujo en la composición de nuevas versiones a cargo de compositores locales como Manuel Laguía (maestro entre 1831 y 1837) y José Sequera (músico vinculado a la catedral entre 1839 y 1888). Los efectivos vocales de estas obras son muy variados, con énfasis en el doble coro (con duplicación del segundo) y las voces solistas (tríos, dúos y solos), en ambos casos con acompañamiento de gran orquesta de violines, oboes, clarinetes, trompas y trombones (Medina Crespo 2009, nºs 897-902, 980-985). A principios del siglo XX, el maestro de capilla Cándido Milagro (activo entre 1895 y 1941) recuperó en sus lamentaciones la plantilla tradicional de cuatro voces *a capella* y el estilo severo inspirado en la polifonía antigua, en consonancia con los postulados del *Motu Proprio* de 1903, del que fue un ferviente defensor (Medina Crespo 2009, nºs 1091-1096).

2. El género lamentación a principios del siglo XVIII

Como tantos otros aspectos ceremoniales, el número de lamentaciones cantadas en canto llano o en polifonía y el estilo musical empleado en cada una de ellas quedaba sujeto a las particularidades de cada iglesia. En el caso de la Catedral de Jaén, el ceremonial de mediados de siglo señala que en las Tinieblas “las lecciones se cantan las tres primeras por los músicos y las seis restantes por los señores [capitulares]”⁷, es decir, por el coro de clérigos en canto llano aunque pudo haber variabilidades de esta práctica a lo largo del tiempo. Sin embargo, ya desde el siglo XVII se habían estandarizado dos grandes tipos de lamentaciones: las lamentaciones de gran formato (2, 3 ó 4 coros), reservadas para la 1ª lectura de Maitines, y las lamentaciones con menores efectivos (uno o dos solistas vocales de marcado virtuosismo) para la 2ª y 3ª lectura de Maitines. Ambas tipologías, que

⁷ López de Palma, *Manual de ceremonias de la Santa Iglesia Catedral de Jaén*, f. 41r.

generalmente se reservaban para los dos primeros días del Triduo (Jueves y Viernes), compartían entre otras características emblemáticas el acompañamiento obligado de violines y largos melismas sobre las letras del *alephato* hebreo (González Marín 2000: 725-726). A las dos tipologías mencionadas se añadía un tercer grupo, el de las lamentaciones compuestas en el estilo polifónico típico del siglo XVI y sin instrumentos, que siguieron interpretándose durante los siglos XVII y XVIII. Estas lamentaciones “de capilla” solían reservarse para el último día del Triduo, el Sábado Santo, que presentaba un mayor recogimiento y austeridad que Jueves y Viernes, como antesala del júbilo que supone la resurrección celebrada el Domingo.

Los compositores de la primera mitad del siglo XVIII dedicaron sus mayores esfuerzos a la creación de lamentaciones en estilo moderno, es decir, con un gran virtuosismo vocal, un acompañamiento instrumental idiomático y desarrollado y un lenguaje armónico audaz que abundaba en expresivas disonancias como recurso evocador del lamento, en línea con las prescripciones dadas por los teóricos. En su influyente tratado *Melopeo y maestro*, Pietro Cerone recomendaba que el compositor se sirviese de “disonancias, ligaduras y de los pasos ásperos para hacer su obra más llorosa y más lastimosa, como quiere el sentido de la letra y como la representación del tiempo lo pide [...] con voces bajas y muy graves (y más interviniendo solamente voces varoniles) y cantando una sola voz por parte” (Cerone 1613: 691).

La situación del género en el tránsito del siglo XVII al XVIII viene representada por las cuatro lamentaciones de Sebastián Durón conservadas en el archivo de El Escorial. De ellas, una es para tiple solista y tres violines (la 2ª del Jueves) y las tres restantes policorales (una, 1ª del Jueves, a 8 con violines; otra, la 1ª del Viernes, a 12 con violines y sordinas; y otra, la 3ª del Sábado, a 4 coros con violines y flautas) (Angulo Díaz 2011)⁸. Por un detallado inventario de la Catedral de Oviedo se tiene constancia de que Durón imprimió algunas de sus lamentaciones, en concreto una lamentación 2ª a solo para el Jueves, que suponemos daría a la estampa en la Imprenta de Música que José de Torres había fundado en Madrid en 1699 (Arias del Valle 1977: 352)⁹. Es probable que Benito Jerónimo Feijoo tuviese en mente estas lamentaciones en estilo moderno cuando en su célebre discurso “Música de los Templos” (1726) se quejaba de que algunas de ellas habían incorporado los recursos de la música teatral:

⁸ De la primera lamentación policoral se conservan al menos dos copias en Hispanoamérica, una en la Catedral de México (leg. Dd4) y otra en la de Puebla (leg. 56). Existe una magnífica grabación discográfica de esta obra, contenida en el registro *A batallar estrellas. Música en las catedrales en el siglo XVII*, Al Ayre Español, Eduardo López Banzo, dir. (Harmonia Mundi, HMI987053, 2004, pista 10). Otra versión de Durón a 8 voces en tres coros sobre este texto se localiza en la Catedral de Guatemala (Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, Archivo Musical, n° 266, incompleta).

⁹ “Lamentacion^s del Juev^s, Segund^s del Jueves, 8. Otra impresa en Madrid, del Mro Durón, que sólo consta de la voz y del bajo”. Sin embargo, hasta donde tenemos conocimiento, la única lamentación conservada que editó la Imprenta de Madrid es la lamentación 3ª del Viernes (*Aleph. Ego vir videns*) para tiple solista y continuo del propio Torres, impresa en 1704, cuyo único ejemplar conocido se custodia en la Catedral de Guatemala (Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, Archivo Musical, n° 688).

En Lamentaciones impresas he visto aquellas mudanzas de aires, señaladas con sus nombres, que se estilan en las cantadas. Aquí se leía grave, allí airoso, acullá recitado. ¿Qué aun en una Lamentación no puede ser todo grave? ¿Y es menester que entren los airecillos de las Comedias en la representación de los más tristes misterios? Si en el Cielo cupiera llanto, lloraría de nuevo Jeremías al ver aplicar tal Música a sus Trenos. ¿Es posible que en aquellas sagradas quejas, donde cada letra es un gemido, donde, según varios sentidos, se lamentan, ya la ruina de Jerusalén por los Caldeos, ya el estrago del mundo por los pecados, ya la aflicción de la Iglesia Militante en las persecuciones, ya en fin la angustia de nuestro Redentor en sus martirios, se han de oír airosos, y recitados? ¿En el alfabeto de los Penitentes, como llaman algunos Expositores a los Trenos de Jeremías, han de sonar los aires de festines, y serenatas? (Feijoo 1726: 301-302).

Más adelante, Feijoo parece referirse de manera expresa a la 2ª lamentación de Jueves Santo de Durón:

Otro tanto, y aún peor; vi en una de las Lamentaciones que cité arriba; la cual en la cláusula: Deposita est vehementer non habens consolatorem, señalaba airoso. ¡Qué bien viene lo airoso para aquella lamentable caída de Jerusalén, o de todo el género humano, oprimido del peso de sus pecados, con la agravante circunstancia de faltar consuelo en la desdicha! Pero la culpa tuvo aquel adverbio Vehementer, porque la expresión de vehemencia le pareció al Compositor que pedía Música viva; y así, llegando allí, apretó el paso, y para el Vehementer gastó en carrerillas unas cuarenta corcheas; siendo así, que aún esta voz, mirada por sí sola, pedía muy otra Música, porque allí significa lo mismo que Gravissime, expresando enérgicamente aquella pesadez, o pesadumbre con que la Ciudad de Jerusalén, agobiada de la brumante carga de sus pecados, dio en tierra con Templos, casas, y muros (Feijoo 1726: 302-302).

La tendencia estilística vista en Durón es la misma que se aprecia en maestros de capilla coetáneos e inmediatamente posteriores, quienes primaron la composición de lamentaciones en estilo moderno (ya fueran a varios coros o a solo) para los dos primeros días del Triduo Sacro¹⁰. En el estado actual de conocimiento, uno de los más prolíficos compositores de lamentaciones de la primera mitad del siglo XVIII fue Juan Francés de Iribarren, de quien se ha conservado una soberbia serie de 25 lamentaciones compuestas durante su magisterio en la Catedral de Málaga (1733-1767). Sus 1^{as} lamentaciones para Jueves y Viernes Santo son a 7 y 8 voces con un acompañamiento orquestal variable donde nunca faltan los violines, ocasionalmente acompañados de oboe, flauta dulce y travesera, trompas y clarines. Un acompañamiento análogo –con la adición ocasional de los bajos– presentan sus lamentaciones para solista, que se reservan para las 2^{as} y 3^{as} lecciones (Martín Moreno, coord. 2003: vol. 1, 291-297)¹¹.

Las series de lamentaciones contemporáneas de Francisco Valls en Barcelona (27 según un inventario de 1726; Pavía 1997: 26-27), Francisco Pascual en Palencia (18 versiones;

¹⁰ La pervivencia de lamentaciones policorales durante el siglo XVIII en España parece ser un aspecto distintivo frente a otras tradiciones europeas como la italiana o la francesa, con mayor predilección hacia las lamentaciones para solista, a tenor del estudio contextual de Blumenberg (2008).

¹¹ Los antecedentes de esta práctica en la segunda mitad del siglo XVII han sido estudiados por Villanueva (1990), Olarte Martínez (1992a y b) y González Marín (1994).

López-Calo 2001: 489), Antonio Yanguas en Salamanca (20 ejemplares, algunos perdidos; Toribio Gil 2013: vol. 1, 135-138), Pedro Rabassa en Sevilla (17 versiones citadas en un inventario de 1759; Isusi Fagoaga 2003: vol. 2, 151-152; Suárez Martos 2013: 73-87) o Alonso de Cobaleda en Zamora (7 versiones transcritas por Robles Román 2003) siguen básicamente el esquema visto en Francés de Iribarren en lo relativo a su énfasis en los primeros días del Triduo Sacro y su distinción entre las lamentaciones policorales (1^{as} lecciones) y las solísticas (2^{as} y 3^{as} lecciones)¹². No sabemos si Juan Manuel de la Puente también se sumó a esta moda de lamentaciones policorales, lo que no sería extraño dada su predilección por la composición a varios coros. Sí que tenemos constancia de que escribió al menos una a solo con bajones para el Viernes Santo, según demuestra un inventario giennense de 1760¹³. Sin embargo, la única lección conservada del maestro castellano es curiosamente una versión a cinco voces de la lamentación 1^a de Sábado Santo que no se adscribe a ninguna de las dos tendencias predominantes¹⁴.

3. La lamentación de Sábado Santo de Juan Manuel de la Puente

Juan Manuel de la Puente nació el 8 de agosto de 1692 en Tomelloso (Guadalajara) y pasó su niñez y primera juventud en su villa natal y en Toledo, como seise de la Catedral Primada. Aunque mostró interés por las plazas de maestro de capilla de otras catedrales (Sevilla, 1723; Málaga, 1732; Palencia, 1741), su único magisterio conocido fue el que desarrolló en Jaén desde 1711 hasta su muerte, acaecida el 19 de diciembre de 1753. Hay indicios para suponer que la actividad compositiva de De la Puente fue notable. En 1786 Francisco de Viedma, maestro de capilla de la parroquia de Alcaudete, donó al cabildo catedralicio de Jaén nueve libros de música con las obras del maestro. El hecho de que en los tres volúmenes conservados se computen casi 300 piezas –en su mayoría villancicos y cantatas– indica que De la Puente fue un prolífico compositor. La plantilla vocal empleada en el conjunto de su obra va desde el solo hasta las 18 voces, siendo la más frecuente la voz solista y las formaciones de cuarteto y doble coro. Junto a los instrumentos acompañantes típicos de la época (arpa, órgano, clave) emplea de manera predilecta la pareja de violines y el bajón, instrumento que en manos de este maestro adquiere un sobresaliente protagonismo melódico –cuando no un abierto virtuosismo–. Ocasionalmente incluye también el oboe. En el aspecto estilístico, De la Puente se cuenta entre los compositores más progresistas de su

¹² Por mencionar sólo a algunos autores del ámbito catedralicio con una destacada producción de lamentaciones, si bien esta tendencia es extrapolable a casi todos los compositores hispanos de la primera mitad del siglo XVIII, incluidos los activos en las Capillas Reales como José de Torres o José de Nebra. Para otros ejemplos, véase Blumenberg (2008: 183-218).

¹³ “Aleph: Lamentazon. 3^a del Viernes Santo; sola con vajones [sic] del Sr. Mro. Dn. Juan de la Puente”; Archivo Capitular de la Catedral de Jaén, Sala V, leg. 460, exp. 4, sin foliar, *Razón de los papeles de música que se guardan en el Archivo de esta Santa Iglesia Catedral de Jaén, que se han sacado en este año de 1760*, 10 de octubre de 1760.

¹⁴ Un caso análogo de lamentación “de capilla” es el de fray Juan Soler (1684-1768) y su versión a 4 voces y continuo (1725), estudiada por Picó Pascual (1993).

generación en particular en sus cantatas (que incluyen estructuras de origen italiano como recitados y arias, compases modernos, rasgos vocales belcantísticos y un lenguaje instrumental idiomático), sin renunciar por ello a reminiscencias de la tradición hispana, visibles en su manejo de los coros, en su gusto por el contraste genuinamente barroco o en aspectos relativos a la notación como los ennegrecimientos (Jiménez Cavallé 2001; Marín 2001).

La lamentación de Sábado Santo de De la Puente es una de sus escasas obras conservadas en latín, junto a un motete, una misa y tres salmos, uno de ellos un imponente *Miserere* a siete coros interpretado también en el Triduo Sacro, de cuya edición nos hemos ocupado recientemente (Marín López y Gutiérrez Álvarez 2014: 89-131)¹⁵. Ya su primer verso, *Misericordiae Domini*, nos revela que la obra fue compuesta para ser interpretada como 1ª lección de los Maitines del Sábado Santo, con seguridad para el coro de la Catedral de Jaén, aunque no sabemos en qué año. La única copia conocida se conserva en el volumen IX de sus obras (ff. 282r-284r). Como parte de un proyecto que pretende difundir la producción de este singular maestro, la pieza fue reestrenada el pasado 2013 en el marco del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza¹⁶.

La lamentación está escrita para cinco voces –tres tiples, un alto y un tenor– y acompañamiento que debería ser ejecutado por arpa, clave u otro instrumento armónico pero nunca con órgano, ya que su uso estaba (teóricamente) prohibido en las funciones de Semana Santa. Sobre el papel, De la Puente trata las cinco voces como un solo coro, pero la pieza realmente está concebida como una obra a dos coros, en la que el tiple 1 hace las veces de solista –a modo de coro primero– y las demás voces funcionan como un segundo coro a cuatro, que responde, acompaña o refuerza las intervenciones del tiple solista, potenciando el significado del texto. De la Puente articula las intervenciones del tiple 1, el resto de voces en bloque (tiples 2 y 3, alto y tenor) y el *tutti* con equilibrio, si bien concede al primer tiple varios fragmentos a solo, agilizando así la exposición de determinados fragmentos textuales. Las letras del *alephato* son cantadas en todos los casos por las cinco voces en un estilo discretamente melismático, si bien en algún caso puntual la elaboración es mayor –por ejemplo los cc. 149-160, Jod–, siguiendo la tradición de los maestros

¹⁵ El motete *Veni sponsa Christi* y la misa parodia homónima están siendo objeto de estudio y esperamos publicar su edición en breve; ambas obras, junto con el salmo *Dixit Dominus*, fueron estrenadas en 2009 por el Coro Barroco de Andalucía a partir de nuestras ediciones (Gutiérrez Álvarez y Marín López 2009). El *Miserere mei, Deus* a 18 voces en 7 coros (1726) fue estrenado por la Orquesta Barroca de Sevilla, el Coro Vandalia y Solistas en 2011 y grabado por estos mismos intérpretes bajo la dirección de Enrico Onofri (*Espacios sonoros en la Catedral de Jaén. Juan Manuel de la Puente (1692-1753)*, OBS Prometeo 007, 2012, pistas 1-20). Se tiene constancia de que De la Puente compuso otro *Miserere* a 8 voces en 1748 gracias a un inventario de la Catedral de Oviedo, fechado en 1778 (“Otro [Miserere] a 8 sin biolines [sic] de Dn. Juan de la Puente, año de 1748”; Arias del Valle 1977: 353). La obra restante, un *Beatus vir* a 10 voces, aún aguarda su estreno en tiempos modernos.

¹⁶ El concierto corrió a cargo del Ensemble Maestro Iribarren dirigido por Antonio del Pino y tuvo lugar el 23 de noviembre de 2013 en la iglesia de Santa María de Alcaudete, en homenaje al maestro Francisco de Viedma, personaje determinante en la conservación del legado delapuentiano (Pino 2013).

hispanos, que solían escribir las iniciales de las lamentaciones con abundante ornamentación melódica y contrapunto imitativo. De hecho, en la versión de De la Puente está presente el *tonus lamentationum* hispano, con su característico arranque melódico de tercera ascendente seguida por un movimiento de segunda también ascendente (*mi-sol#-la*), más como elemento de inspiración melódica y modal que como *cantus firmus* estructurador del conjunto.

No parece ser esta una obra de grandes pretensiones, sino una pieza de ocasión, breve, funcional y de pequeño formato, estrictamente ligada al texto bíblico y al espíritu de recogimiento del Sábado Santo. Aún así, De la Puente, no pierde oportunidad de mostrar su buen conocimiento del oficio, usando –de modo sutil pero efectivo– los distintos tipos y especies de contrapunto empleados en la polifonía clásica. En unos pasajes el tiple 1 es quien propone un motivo basado en el *tonus* e inmediatamente después las otras voces responden en bloque, de forma homófona y cuidando escrupulosamente la acentuación del texto; en otros, las cinco voces se integran sonando como un solo coro en textura contrapuntística en figuras largas (de breve) con imitaciones o armonías disonantes suspendidas y resueltas a contratiempo. También hay momentos donde los tiples 2 y 3, alto y tenor cantan como un coro de capilla a cuatro, siempre apoyadas en el bajo continuo. En su conjunto, la pieza exhibe un bello balance entre secciones imitativas y otras declamadas homofónicamente. La Tabla 1 resume las intervenciones vocales en cada uno de los versos.

Armónicamente, la lamentación está construida de manera sencilla, basada principalmente en la sucesión de tónica (La menor/mayor) y dominante (Mi Mayor). Cada una de sus cinco secciones comienza y acaba en la dominante, con floreo sobre la tercera mayor –o picarda– en las cadencias. No obstante, el compositor aligera esta tensión con modulaciones a Do Mayor, como relativo de La menor (cc. 21-27, 51-55 o 115-120), y a Sol Mayor a través de su dominante Re Mayor (cc. 29-30, 94-95 o 141-142), pero siempre volviendo a La menor/mayor y Mi Mayor de manera muy dinámica (por ejemplo cc. 73-84 o 160-181), imprimiendo, con esa tónica cambiante, un marcado sabor modal. También hace un uso recurrente del semitono *fa-mi* (cc. 43-45, 75-79 o 132-133) y del tetracordo descendente *la-sol-fa-mi* (cc. 5-8 o 154-156), aportando así una sonoridad frigia, frecuente en la producción conocida del maestro y emblema del lamento desde el nacimiento de la ópera (Rosand 1979).

Por último, cabe reseñar que, a pesar de la contención expresiva que rezuma la obra, De la Puente concede espacio a la expresión retórica del texto. Siguiendo una tradición bien establecida, deja que el tiple solista cante en solitario durante diez compases las palabras *Sedebit solitarius et tacebit: quia levavit super se* (Que esté solo y silencioso cuando el Señor se lo impone, cc. 123-133). Otro ejemplo significativo lo encontramos cuando el profeta Jeremías aconseja esperar en silencio la salvación (*bonum est praetolari cum silentio*; bueno es esperar en silencio la salvación de Yahvé; cc. 89-93); el compositor refuerza el significado de esta exhortación por medio de un uso expresivo del aire: las palabras “cum silentio”, cantadas por los tiples 2 y 3, alto y tenor, deben hacerse *quedo*, es decir, suaves y despacio, terminando el pasaje con un enfático silencio total de blanca, simbolizando así el estado que debe perseguir el creyente que aspira a la salvación.

TABLA 1. Análisis textural de la lamentación de Sábado Santo de Juan Manuel de la Puente

Texto en latín	Traducción ¹⁷	Compases	Intervención de las voces
1			
<i>De Lamentatione Jeremiae Prophetæ.</i>	<i>De la lamentación del profeta Jeremías</i>	1-8	Ti1 y Ac, solo.
HETH		8-17	Todas, en contrapunto.
2			
<i>Misericordiae Domini quia non sumus consumpti:</i>	<i>Que el amor de Yahvé no ha acabado:</i>	18-24	Ti2, Ti3, A, Te y Ac, en homofonía.
<i>quia non defecerunt miserationes ejus.</i>	<i>que no se ha agotado su ternura.</i>	24-35	Todas, Ti1 propone un motivo y el resto responde en homofonía (cc. 24-32), todas cadencian en contrapunto (cc. 32-35).
HETH		36-40	Todas, en contrapunto.
<i>Novi diluculo,</i>	<i>Mañana a mañana se renuevan:</i>	40-42	Todas, Ti1 propone un motivo y el resto responde en homofonía.
<i>multa est fides tua.</i>	<i>¡grande es tu fidelidad!</i>	42-46	Ti1 y Ac, solo.
HETH		46-48	Todas, en contrapunto.
<i>Pars mea Dominus, dixit anima mea:</i>	<i>¡Mi porción es Yahvé, me digo:</i>	48-54	Ti1 y Ac, solo.
<i>propterea exspectabo eum.</i>	<i>por eso en él esperaré!</i>	54-61	Ti2, Ti3, A, Te y Ac, en homofonía (cc. 54-57); Ti2 en contratiempo y en suspensión armónica respecto a las demás voces (cc. 54-56).
TETH		61-65	Todas, Ti1 propone un motivo de seis negras (cc. 61-63), el A lo repite y Ti2, Ti3 y Te lo sustentan armónicamente (cc. 63-65).
<i>Bonus est Dominus sperantibus in eum, animæ quærenti illum.</i>	<i>Bueno es Yahvé para quien lo espera, para todo aquel que lo busca.</i>	65-79	Ti1 y Ac, solo.
TETH		79-84	Todas, en contrapunto imitativo sobre un motivo de cuatro negras.

¹⁷ Nueva Biblia de Jerusalén 2000: 841.

3			
<i>Bonum est praestolari cum silentio salutare Dei.</i>	<i>Bueno es esperar en silencio la salvación de Yahvé.</i>	85-98	Ti2, Ti3, A, Te y Ac, en homofonía (cc. 85-88); Ti2 en contratiempo y en suspensión armónica respecto a las demás voces (cc. 89-93), contrapunto imitativo sobre figuras rápidas (cc. 94-98).
TETH		98-105	Todas, en contrapunto imitativo sobre figuras rápidas (cc. 98-103); cadencia en valores largos (cc. 103-105).
4			
<i>Bonum est viro, cum portaverit jugum ab adolescentia sua.</i>	<i>Bueno es para el hombre soportar el yugo desde su mocedad.</i>	106-115	Ti1 y Ac, solo.
JOD		115-123	Todas, comienzan Ti2, T3, A y Te en contrapunto sobre escala ascendente de figuras rápidas del Te (cc. 115-117), repite el Ti1 a solo el motivo del Ti2 (cc. 117-119); cadencian todas las voces en contrapunto, escalas ascendentes y descendentes con figuras rápidas del Te y Ti1 (cc. 119-123).
<i>Sedebit solitarius, et tacebit: quia levavit super se.</i>	<i>Que se esté solo y silencioso cuando el Señor se lo impone.</i>	123-134	Ti1 y Ac, solo.
JOD		134-139	Todas, en contrapunto imitativo sobre un motivo de negras, variación de cc. 79-84.
<i>Ponet in pulvere os suum,</i>	<i>Que humille su boca en el polvo,</i>	139-143	Todas, Ti2, Ti3, A y Te en homofonía, Ti1 repite los dos motivos, variación de cc. 40-42.
<i>si forte sit spes.</i>	<i>quizá así quede esperanza.</i>	143-149	Ti2, Ti3, A, Te y Ac, en contrapunto imitativo y suspensión armónica sobre el Te.
JOD		149-160	Todas, canon de Ti1, T2 y Ti3 con un motivo de figuras rápidas por grados conjuntos (cc. 149-155); todas cadencian en contrapunto sobre el mismo motivo cantado por el A (cc. 155-160).

<i>Dabit percutienti se maxillam,</i>	<i>Que ponga la mejilla a quien lo hiere,</i>	160-167	Ti2, Ti3, A, Te y Ac, en homofonía.
<i>saturabitur opprobriis.</i>	<i>que se harte de oprobios.</i>	167-181	Todas, en contrapunto imitativo con un motivo que presenta a solo el Ti1.
5			
<i>Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.</i>	<i>Jerusalén, Jerusalén, conviértete al Señor tu Dios.</i>	182-211	Todas, pregunta y respuesta entre Ti1 y el resto de las voces en valores largos (cc. 183-203); cadencia final en contrapunto imitativo y suspensión armónica (cc. 203-211).

BIBLIOGRAFÍA

Angulo Díaz, Raúl (2011), *Sebastián Durón (1660-1716). Lamentaciones de Semana Santa*, Colección Ars Hispana, Serie Partituras (Santo Domingo de la Calzada: Fundación “Gustavo Bueno”).

Arias del Valle, Raúl (1977), “Tres catálogos musicales pertenecientes al Archivo Capítular de la Catedral de Oviedo”, *Studium Ovetense*, vol. 5, pp. 323-366.

Asensio Palacios, Juan Carlos (2014), “More hispano/more toletano. La elección del *cantus firmus* no romano en las tradiciones polifónicas locales hispanas hasta ca. 1600”, *Revista de Musicología*, vol. 37/1, pp. 19-52.

Blumenberg, Heike (2008), *De lamentatione Jeremiae Prophetae. Aspekte zur Entwicklung und Verbreitung der Lamentation im 18. Jahrhundert*, Tesis Doctoral (Universität der Künste Berlin, 2008).

Cerone, Pietro (1613), *El Mellopeo y Maestro* (Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci).

Feijoo, Benito Jerónimo (1726), “Discurso XIV. Música de los templos”, *Teatro crítico universal... Tomo I* (Madrid, Joaquín Ibarra), pp. 286-309.

González Marín, Luis Antonio (1994), *Las lamentaciones de Joseph Ruiz Samaniego* (Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”).

--- (2000), “Lamentación”, en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España), vol. 6, pp. 719-726.

Gutiérrez Álvarez, José Antonio y Marín López, Javier (2009), “Juan Manuel de la Puente, perfiles inéditos”, en Javier Marín López y Virginia Sánchez López (eds.), *Exclusiones y resistencias. Las otras músicas hispánicas (ss. XVI-XVIII). XIII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza* (Baeza: Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza), pp. 19-30.

--- (2011), “De la Puente reinventado”, en Javier Marín López y Virginia Sánchez López (eds.), *Tradición y modernidad en la música antigua. XV Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza* (Baeza: Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza), pp. 13-30.

Hardie, Jane M. (1988), “Kyries tenebrarum in Sixteenth-Century Spain”, *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 4, pp. 161-194.

--- (1993), “Lamentations in Spanish Sources before 1568: notes towards a geography”, *Revista de Musicología*, vol. 16/2, pp. 912-942.

--- (2003), *The lamentations of Jeremiah: ten sixteenth-century Spanish prints*. Gesamtausgaben, vol. 22 (Ottawa: Institute of Medieval Music).

Isusi Fagoaga, Rosa (2003), *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España y otros países de Europa y América*, 3 vols. (Granada: Editorial Universidad de Granada).

Jiménez Cavallé, Pedro (1998), *Documentario musical de la Catedral de Jaén. I. Actas Capitulares* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía).

--- (2001), “Puente, Juan Manuel de la”, en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España), vol. 8, pp. 971-973.

--- (2010), *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II. Documentos de Secretaría* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía).

Kendrick, Robert L. (2014), *Singing Jeremiah. Music and Meaning in Holy Week* (Bloomington: Indiana University Press).

López-Calo, José (1988), “Las lamentaciones solísticas de Miguel de Irizar y de José de Vaquedano”, *Anuario Musical*, vol. 43, pp. 121-162.

--- (2001), “Pascual Ramírez de Arellano, Francisco”, en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España), vol. 8, pp. 487-490.

Liber Usualis Missae et Officii pro Domicis et festis cum cantu gregoriano (Tournai: Desclée & Socii, 1957).

Marín, Miguel Ángel (2001), “Puente, Juan Manuel de la”, *Grove Music online*.

Marín López, Javier (2007), “Un tesoro musical inexplorado: los libros de polifonía de la Catedral de Baeza”, en Águeda Moreno Moreno (ed.), *Estudios de Humanismo Español. Baeza en los siglos XVI y XVII* (Baeza: Excmo. Ayuntamiento de Baeza), pp. 319-346.

--- (2014, en prensa), “Music Books for an ‘iglesia principal y calificada’: the 1657 Inventory of Jaén Cathedral in Context”, en Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *Recent Research in Early Iberian Music in an International Context* (Kassel: Reichenberger).

--- 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*, Proyecto Atalaya-Recuperación de Patrimonio Musical Andaluz (Sevilla: Universidad de Sevilla, Centro de Iniciativas Culturales).

Martín Moreno, Antonio, coord. (2003), *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*, 2 vols. (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía).

Medina Crespo, Alfonso (2009), *Catálogo del Archivo de Música de la Santa Iglesia Catedral de Jaén* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía).

Nueva Biblia de Jerusalén (Bilbao: Desclée De Brouwer, 2000).

Olarte Martínez, Matilde (1992a), “Estudio de la forma lamentación”, *Anuario Musical*, vol. 42, pp. 83-101.

--- (1992b): *Miguel de Irizar y Domenzain (1635-1684?): Biografía, epistolario y estudio de sus lamentaciones*, tesis doctoral, 4 vols. (Universidad de Valladolid).

Pavía i Simó, Josep (1997), *La música en Cataluña en el siglo XVIII. Francesc Valls (c. 1671-1747)*, Monumentos de la Música Española, vol. 53 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institutió “Milà i Fontanals”).

Picó Pascual, Miguel Ángel (1993), “La lamentación de Jeremías de fray Juan Soler (h. 1682-1768)”, *Alberri. Quaderns d'investigació del centre d'estudis contestants*, vol. 6, pp. 93-120.

Pino, Antonio del (2013), “Polifonía del siglo XVIII”, en Javier Marín López y Virginia Sánchez López (eds.), *Sones de ida y vuelta: músicas coloniales (1492-1898). XVII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza* (Jaén: Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza), pp. 117-123.

Robledo, Luis (1987), “Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III”, en Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Caló (eds.), *Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente»* (Madrid: INAEM), pp. 63-76.

Robles Román, Ana María (2003), *Vida musical en la Catedral de Zamora. Las lamentaciones de Cobaleda, 1700-1731. Contexto musical en torno al magisterio de Capilla de Alonso Tomé de Cobaleda* (Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”).

Rosand, Ellen (1979), “The descending tetrachord: an emblem of lament”, *The Musical Quarterly*, vol. 65, pp. 346-359.

Snow, Robert J. (1996), *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service. Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*, Monuments of Renaissance Music, vol. IX (Chicago y Londres: The University of Chicago Press).

Sol, Manuel del (2010), “Tradición hispana en las lamentaciones polifónicas del Oficio de Tinieblas: apuntes sobre *tonus lamentationum* hispanos en el siglo XVI”, *Revista de Musicología*, vol. 33/1-2, pp. 247-268.

--- (2014), “Lamentaciones de Cristóbal de Morales: historia y autenticidad”, *Revista de Musicología*, vol. 37/1, pp. 107-140.

Sotuyo Blanco, Pablo (2003), *Modelos pré-composicionais nas lamentações de Jeremias no Brasil*, Tesis Doctoral (Universidade Federal da Bahia).

Suárez Martos, Juan María (2013), *Pedro Rabassa: Et in terra pax. Música Sacra Barroca para la Catedral Hispalense (1724-1767)*, Proyecto Atalaya-Recuperación de Patrimonio Musical Andaluz (Sevilla: Universidad de Sevilla, Centro de Iniciativas Culturales).

Toribio Gil, Pablo (2013), *La misa en España durante la primera mitad del siglo XVIII a través de la obra de Antonio Yanguas*, Tesis Doctoral (Universidad de Salamanca).

Villanueva, Carlos (1990), *Las lamentaciones de Semana Santa de fray José de Vaquedano* (Santiago, Universidade de Santiago).

Zauner Espinosa, Sergi (2010), “Lamentaciones de Jeremías en Barcelona: tradición cantollanista pretridentina y apuntes sobre el contexto de interpretación del género polifónico a finales del siglo XVI”, *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 26, pp. 79-108.

CRITERIOS DE EDICIÓN Y APARATO CRÍTICO

- *Íncipit musical y partitura*. La edición va precedida de una imagen que contiene una reproducción facsimilar del inicio de la obra. Esta imagen no sólo hace las veces de íncipit musical (de obligada inclusión para presentar claves, tonalidades y compases originales), sino que familiariza al lector con la naturaleza documental y gráfica del manuscrito, informando así de las particularidades del trazo del copista, estado del papel y la tinta, problemas de lectura, etc. Las pautas vocales se han colocado de arriba abajo por orden de tesitura, mientras que la instrumental se ha dispuesto en la parte inferior de la partitura; de igual manera que aparece en la fuente.

- *Nombre de las voces*. Los nombres de las partes vocales e instrumentales, omitidos de forma sistemática en los libros de De la Puente, se han añadido editorialmente, siguiendo las abreviaturas convencionales.

- *Claves*. Se han modernizado las claves, utilizando las empleadas en la práctica actual: *Sol 2* para Tiple y Contralto, *Sol 2* octavada para Tenor y *Fa 4* para acompañamiento.

- *Armaduras*. Se mantiene la armadura original, ya que no se ha visto necesario realizar ningún transporte.

- *Indicaciones de tiempo, dinámica y expresión*. Se dejan las que figuran en el manuscrito. Las ligaduras de valores y de expresión han sido normalizadas en pasajes análogos que figuran en la fuente. Cuando se trata de sugerencias editoriales aparecen en línea discontinua. En esta obra ha sido de especial dificultad diferenciar entre las ligaduras de expresión y los trazos incluidos por el copista bajo los pentagramas para indicar la continuidad de las sílabas del texto. Ante la duda se han buscado paralelismos entre motivos y fragmentos similares; en caso de encontrarse, se han añadido sin más indicio; si no, han sido propuestos en línea discontinua o directamente se han omitido.

- *Texto*. Se ofrece en versión modernizada, siguiendo el modelo del *Liber Usualis* (1957: 715-716), tanto en lo relativo a la separación de sílabas como a la puntuación, salvos los acentos, que se han omitido.

- *Compás, barrado y articulación gráfica*. Se mantienen los valores de las figuras y el compás, si bien éste se ha adaptado de 2/4 a su relativo moderno 2/2, añadiendo, además, una numeración al inicio de cada sistema. Las líneas divisorias aparecen como en el manuscrito y se han agregado en los compases que faltan. Se ha conservado el doble barrado del original en los cambios de sección.

- *Cifrado*. Se ha modernizado su formato, colocando las cifras debajo de las notas correspondientes.

- *Alteraciones accidentales.* Como norma general se mantienen las del original, suprimiéndose las redundantes. Cuando una nota está alterada y se sobreentiende que se repite así al inicio del siguiente compás, se incorpora la alteración en el propio pentagrama, según la práctica moderna. Las alteraciones añadidas por coherencia melódica, armónica o estilística por los editores se sitúan encima de la nota; las sugeridas se escriben entre corchetes.

- *Modificaciones en relación con el original.* Los pasajes, notas o signos que son error obvio del copista y se han modificado en la edición se recogen en el aparato crítico, señalando la sección, el número de compás, nota afectada en superíndice y modificación realizada.

- *Aparato crítico*

El primer número se refiere al compás y el segundo a la nota en ese orden dentro del mismo.

- c. 11, Ac: originalmente el manuscrito presenta un pequeño trazo justo detrás de *mi* redonda. Debe ser un mancha o un error del copista ya que en ningún caso puede indicar puntillo o silencio.

- cc. 63² y 64, Te: originalmente un *mi* blanca con puntillo (es decir, prolongando la nota un tiempo de negra en la primera parte del siguiente compás), *la* blanca y *re* blanca; de esta forma sobraría un tiempo de negra, por lo que se presentan dos opciones editoriales: eliminar el puntillo –encajando así las dos últimas blancas con el resto de las voces– o conservarlo y convertir *la* blanca en negra. Aunque la segunda vía enriquecería la armonía al añadir la quinta del acorde de *la* menor (*mi*), evitando además el unísono con Ti 2 y Ti 3, hemos elegido la primera al parecernos más respetuosa con lo indicado en el manuscrito: el *la* blanca esta perfectamente claro y el puntillo puede deberse a un error de copia inicial que no ha sido subsanado; además, de esta forma conseguimos mayor coherencia con la melodía del acompañamiento. Cambiamos, por tanto, a *mi* blanca, *la* blanca y *re* blanca.

- c. 71¹⁻², Ti 1: originalmente el manuscrito presenta un trazo similar a un silencio de negra justo detrás de *do#* negra; parece un signo residual de una versión anterior tachada y rehecha por el copista. Por tanto, ha sido eliminado de nuestra edición.

- c. 94³, Ti 2: originalmente el manuscrito presenta un trazo similar a un silencio de blanca justo detrás de *do* negra; parece un error del copista ya que en ningún caso podría hacerse encajar dicho silencio. Por tanto, ha sido eliminado de nuestra edición.

- cc. 103-105, Ti 3: originalmente *sol#* blanca, *la* blanca con puntillo, *sol#* corchea, *fa#* corchea y *sol#* blanca; parece una errata del copista ya que esta configuración rítmica necesitaría un tiempo más de redonda para que el Ti 3 cuadrara con el resto de las voces. Son posibles dos opciones editoriales: prolongar el último *sol#* blanca un tiempo de redonda –lo que generaría un contratiempo de blanca contrastante con las demás cadencias de la obra – o duplicar las figuras de las últimas cuatro notas, de la misma forma que en el segmento precedente (cc. 82-84). Por coherencia con dicho fragmento se ha elegido la segunda opción; por tanto, se ha cambiado el original por *sol#* blanca, dos *la* blanca ligadas, *sol#* negra, *fa#* negra y *sol#* redonda. Existiría una tercera opción, consistente en añadir un silencio de redonda en el c. 102 y desplazar un compás completo todo el fragmento, tal y como está en el manuscrito, pero ha sido descartada por interrumpir el movimiento imitativo del motivo de cuatro negras que hace cada voz desde el c. 94 y generar problemas armónicos en algunos puntos, principalmente en el c. 103.

- c. 116, Ti 3: originalmente el manuscrito presenta un pequeño trazo similar a un puntillo justo detrás de *si* redonda; parece haber sido borrado por el copista y en ningún caso puede indicar puntillo o silencio, ya que de ese modo se añadiría un tiempo más de redonda al Ti 3, anticipándose un compás a la entrada del resto de las voces.

- cc. 138 y 139¹, Ti 1: originalmente *mi* blanca y *mi* negra sin ligar; se han unido por coherencia rítmica cc. 138 y 139¹, Te.

- c. 179¹, Ti 2: originalmente parece un *re* blanca, aunque la lectura es confusa; cambiamos por *mi* blanca por conseguir así una mayor coherencia armónica con el resto de las voces.

- c. 180¹, Ti 2: originalmente parece un *la* blanca, aunque la lectura es confusa y es difícil determinar si es *la* o *si*; cambiamos por *si* blanca por conseguir así una mayor coherencia armónica con el resto de las voces.

ÍNCIPIT MUSICAL Y TEXTUAL

E-JA, *Libro Noveno*, f. 282r (fragmento)



DE LAMENTATIONE JEREMIAE PROPHETAE
Sabbatho Sancto, Lectio I

E-JA, *Libro Noveno*, ff. 282r-284r

Juan Manuel de la Puente (1692-1753)

Edición: Javier Marín López y José A. Gutiérrez Álvarez

Score for the first system of the Lamentation of Sabbath Sancto, Lectio I. The score is written for six parts: Tiple 1, Tiple 2, Tiple 3, Alto, Tenor, and Acompañamiento. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics for Tiple 1 are: De La - men - ta - ti - o - - - ne Je - - - re - mi - - .

Score for the second system of the Lamentation of Sabbath Sancto, Lectio I. The score is written for six parts: Ti 1, Ti 2, Ti 3, A, Te, and Ac. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics for Ti 1 are: ae Pro - phe - - - - - tae. Heth. The lyrics for Ti 2 are: Heth. The lyrics for Ti 3 are: Heth. The lyrics for A are: Heth. The lyrics for Te are: Heth. The lyrics for Ac are: Heth.

15

Ti 1

Ti 2

Ti 3

A

Te

Ac

Mi - se - ri - cor - di - ae Do - mi - ni qui - a non

[#]

Mi - se - ri - cor - di - ae Do - mi - ni qui - a non

Mi - se - ri - cor - di - ae Do - mi - ni qui - a non

Mi - se - ri - cor - di - ae Do - mi - ni qui - a non

Mi - se - ri - cor - di - ae Do - mi - ni qui - a non

22

Ti 1

Ti 2

Ti 3

A

Te

Ac

qui - a non, qui - a non, mi - se - ra - ti -

su - mus con - sump - - ti: non de - fe - ce - runt, non de - fe - ce - runt

su - mus con - sump - - ti: non de - fe - ce - runt, non de - fe - ce - runt

su - mus con - sump - - ti: non de - fe - ce - runt, non de - fe - ce - runt

su - mus con - sump - - ti: non de - fe - ce - runt, non de - fe - ce - runt

su - mus con - sump - - ti: non de - fe - ce - runt, non de - fe - ce - runt

29

o - nes e - - - jus, e - - - jus.

mi - se - ra - ti - o - - - nes e - - - - jus.

mi - se - ra - ti - o - - - nes e - - - - jus.

mi - se - ra - ti - o - nes, mi - se - ra - ti - o - nes e - - - - jus.

mi - se - ra - ti - o - nes e - - - - jus.

29

36

Heth. No - vi di - lu - cu-lo, mul -

Heth. No - vi di - lu - cu-lo,

Heth. No - vi di - lu - cu-lo,

Heth. No - vi di - lu - cu-lo,

Heth. No - vi di - lu - cu-lo,

Heth. No - vi di - lu - cu-lo,

36

43

Ti 1: - ta est fi - des tu - - a. Pars me - a Do - mi -

Ti 2: Heth.

Ti 3: Heth.

A: Heth.

Te: Heth.

Ac: 43

50

Ti 1: nus, di - xit a - ni - ma me - - - a:

Ti 2: prop - te - - re - a ex - - -

Ti 3: prop - te - - re - a ex - spec -

A: prop - te - - re - a ex - - -

Te: prop - te - - re - a ex - - -

Ac: 50

57

Ti 1

Ti 2

Ti 3

A

Te

Ac

spec - ta - - - - bo e - - - um.

Teth.

spec - - - ta - - - bo e - - - um.

spec - - - ta - - - bo e - - - um.

57

64

Ti 1

Ti 2

Ti 3

A

Te

Ac

Bo - nus est Do - - - mi - nus spe - ran - ti -

64

71

Ti 1

bus in e - - - um, a - ni - mae quae - ren - ti il - - -

Ti 2

Ti 3

A

Te

Ac

71

78

Ti 1

lum. Teth. _____

Ti 2

Teth. _____ Teth. _____

Ti 3

Teth. _____ Teth. _____

A

Teth. _____ Teth. _____

Te

Teth. _____ Teth. _____

Ac

78

85 quedo

Ti 1

Ti 2

Ti 3

A

Te

Ac

Bo - num est praes - to - la - - - ri cum si - len - - - ti - -

Bo - num est praes - to - la - - - ri cum si - len - - - ti - -

Bo - num est praes - to - la - - - ri cum si - len - - - ti - -

Bo - num est praes - to - la - - - ri cum si - len - - - ti - -

Bo - num est praes - to - la - - - ri cum si - len - - - ti - -

Bo - num est praes - to - la - - - ri cum si - len - - - ti - -

92

Ti 1

Ti 2

Ti 3

A

Te

Ac

o sa - lu - ta - re De - - - - i.

o sa - lu - ta - re De - - - - i.

o sa - lu - ta - re De - - - - i.

o sa - lu - ta - re De - - - - i.

o sa - lu - ta - re De - - - - i.

o sa - lu - ta - re De - - - - i.

99

Ti 1

Ti 2

Ti 3

A

Te

Ac

Teth.

Teth.

Teth.

Teth.

Teth.

Teth.

106

Ti 1

Ti 2

Ti 3

A

Te

Ac

Bo - num est vi - ro, cum por - ta - - ve - rit ju - - - gum ab a - do - les -

113

Ti 1

cen - ti - a su - - - a. Jod, _____

Ti 2

Jod, _____ Jod, _____

Ti 3

Jod, _____ Jod, _____

A

Jod, _____ Jod, _____

Te

Jod, _____ Jod, _____

Ac

113

[#]

120

Ti 1

Jod. _____ Se - de - bit so - li - ta - ri - us,

Ti 2

Ti 3

A

Te

Ac

120

127

Ti 1 et ta - ce - - - - - bit: qui - a le - va - vit su - - - per

Ti 2

Ti 3

A

Te

Ac 127

134

Ti 1 se. Jod. Po - net in

Ti 2 Jod. Jod. Po - net in pul - ve-re

Ti 3 Jod. Jod. Po - net in pul - ve-re

A Jod. Jod. Po - net in pul - ve-re

Te Jod. Jod. Po - net in pul - ve-re

Ac 134

141

Ti 1
pul - ve-re os su - um,

Ti 2
os su - um, si for - te sit

Ti 3
os su - um, si for - - te sit

A
os su - um, si for - - - te sit spes.

Te
os su - um, si for - - - te sit

Ac
141

148

Ti 1
Jod,

Ti 2
spes. Jod,

Ti 3
spes. Jod,

A
Jod,

Te
spes.

Ac
148

155

155

Ti 1

Ti 2

Ti 3

A

Te

Ac

Jod. Da - bit per -

162

162

Ti 1

Ti 2

Ti 3

A

Te

Ac

sa - tu - ra - bi -

cu - ti - en - ti se ma - xil - - - - - lam,

162

169

Ti 1: tur op - pro - bri - is,

Ti 2: sa - tu - ra - bi - tur op -

Ti 3: sa - tu - ra - bi - tur op - pro - bri - is, sa - tu - ra - bi - tur,

A: sa - tu - ra - bi - tur op - pro - bri - is, op - pro -

Te: sa - tu - ra - bi - tur op - pro - -

Ac: 169

176

Ti 1: sa - tu - ra - - bi - tur op - pro - bri - is,

Ti 2: pro - bri - is, sa - tu - ra - - bi - tur op - pro - bri - is,

Ti 3: sa - tu - ra - - bi - tur op - pro - - - bri - is,

A: - - bri - is, sa - tu - ra - bi - tur op - pro - bri - is,

Te: - - bri - is, op - - - pro - bri - is,

Ac: 176

182

Ti 1

Ti 2

Ti 3

A

Te

Ac

182

Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem

190

Ti 1

Ti 2

Ti 3

A

Te

Ac

190

con - ver - te - re, ad Do - mi - num De - - um, con - ver - te - re, con - ver - te - re, con - ver - te - re, con - ver - te - re

198

Ti 1 tu - - - um, ad Do - mi - num

Ti 2 con - ver - te - re ad Do - mi - num De - - - um tu -

Ti 3 con - ver - te - re ad Do - mi - num

A con - ver - te - re ad Do - mi - num

Te con - ver - te - re ad Do - mi - num De - - - um tu -

198

Ac

205

Ti 1 De - um tu - - - - um.

Ti 2 - - um, De - um tu - - - - um.

Ti 3 De - - - um tu - - - um, De - um tu - - - - um.

A De - - - um tu - - - um, De - um tu - - - um.

Te um, De - - - um tu - - - um.

205

Ac

7 6