

INTRODUCCIÓN

Unánimemente concordes, los musicólogos consideran el motete del siglo xvi, época áurea del arte sacro polifónico, como una de las formas más perfectas en las que se ha manifestado el pensamiento musical. Es de todos sabido, que se basa en la técnica contrapuntística; que su estructura brilla por su extrema simplicidad; que se articula en episodios según el sentido literario del texto; y que en atención a determinados vocablos, se alternan los estilos imitativo y homorrítmico.

Como nos advertía nuestro malogrado maestro Edgardo Carducci, difiere del motete primitivo en que mientras en éste lo que es de una voz no es de otras, en el motete clásico aquello que es de una voz es de todas, y la melodía que configura la composición aparece tratada por todas las voces en cada uno de sus segmentos.¹

El nombre vulgar de motete que se da a esta forma principal de la música del renacimiento ha prevalecido a las menos frecuentes de «Sacrarum Cantionum» y «Sacrarum modulationum»; en consecuencia, se trata de nombres sinónimos. Como referencia casi innecesaria, basta mencionar, entre muchos ejemplos: «Sacrarum Cantionum que vulgo motecta nuncupantur [...] Francisci Guerrero», Sevilla 1555. (En las otras tres ediciones, Guerrero usa únicamente el nombre de motecta). «Philippi Rogerii [...] Sacrarum Modulationum Liber», Nápoles, 1595; y con el simple título de Modulus el propio Guerrero completa el «Liber primus missarum», París, 1566, con tres motetes. Ello responde a su tipo distintivo: una composición vocal de tema sacro sobre textos exclusivamente latinos, sacados de los libros sagrados, bíblicos o eclesiásticos, a varias voces y con temas diferentes.

Un arte sabio en el que todos los elementos están íntimamente concatenados (véase el capítulo I); un arte rico en configuraciones contrapuntísticas, pero ante todo, un arte que nacido de la iglesia vive en ella. Aunque no vinculado a ninguna función cultural litúrgica, frecuentemente reemplaza a alguna de sus formas como el ofertorio de la misa, o llena momentos de silencio como el de la Elevación; no faltan referencias y en número copioso sobre este particular. He aquí una que pertenece a la praxis de la Capilla pontificia:

*«Nos cantavimus in loco Ofertorii unum motectum,
et quando Corpus domini levabatur cantavimus Rex benigne».²*

1. Véase EDGARDO CARDUCCI, *Trattato di composizione e Studio delle forme musicali*, Roma 1972, II, p. 462.

2. RAFFAELE CASIMIRI, *I Diarii Sistini* en «Note d'Archivio per la Storia Musicale», anno XIV, 1937, n.º 1, p. 30. El texto íntegro es como sigue: Die lune in festo Simonis et Iude 28 novembris de 1555. Papa Paulus 4.us fuit in sancto Joanni (sic) Lateranen. ad capiendam posesionem. In intruitu (sic) eius cantavimus *Ecce sacerdos magnus* usque ad altare, et celebravit missam sumissa voce in altari maiori. Nos cantavimus in loco ofertorii unum motectum, et quando Corpus domini levabatur cantavimus *Rex benigne*, et dicta missa dedit Cardinalibus uniusque scuta dua, et episcopis unum pro quolibet in loco posesionis et deinde ivimus ad coritorium dedit benedictionem (sic) populo et postea venimus in Sanctum Marcum ubi manducavimus in tinelo et postea cantavimus ad prandium pontificis unum motetum et dedit nobis manciam simplicem.

Otra referencia procede del mandato del Cabildo de la Seo de Urgel impuesto al Maestro de capilla y cantores, año 1595:

*«Més tots los restants diumenges de l'any
un motet al llevar Déu».³*

A ello podríamos añadir el número de veces en que los autores encabezan sus motetes con la anotación «In elevatione Domini».

En el aspecto literario, el autor era totalmente libre en el modo de elegir los textos y los temas, adecuándolos a la festividad celebrativa, a veces fielmente sacados de textos litúrgicos, o mediante centonización de ellos, con alguna que otra inserción de mano del compositor. Las formas más explícitas son las de diálogo, alabanza e interpelación, con las exhortativas y las de carácter narrativo. Guerrero hace uso de ellas tal como puede verse en el estudio de cada uno de los motetes que se publican. (Véase capítulo I.)

La presente colección de canciones sagradas contiene veinticuatro motetes de tema cristológico: números XXIII-XLVI, seleccionados de cuatro colecciones impresas en el siglo XVI, continuación de los veintidós publicados en el volumen primero.⁴

De las cuatro colecciones de motetes mencionadas, la primera fue impresa en la tipografía hispalense de Martín de Montedoca, el año 1555. De ella hace referencia Klaus Wagner en su obra «Martín de Montedoca y su prensa», Universidad de Sevilla, 1982. Además de la descripción completa y detallada de dicha colección, el autor transcribe un documento en el que consta que Martín de Montedoca, el 23 de agosto de 1555, se obliga a imprimir «un libro de música de obras de Guerrero que son motetes a quatro y a cinco y ocho [...] conforme al repartimiento que hiziéredes e de la marca que os pareciere e de buen molde» (página 114, n.º 42). Por ello, Montedoca recibió a cuenta 38.400 maravedíes, y el compromiso, por parte de Guerrero, de darle «diez mill maravedíes de galardón por la dicha obra, que todo me lo pagueys como le fuere imprimiendo» (pág. 114, n.º 42). En otro documento, consta que el papel empleado fue adquirido a Vicencio Lomelín, genovés, por valor de 10.500 maravedíes, «los quales son por razón de quatro balas de papel de veta verde, de diez resmas cada bala» (pág. 117, n.º 48). Asimismo, que el prensista que trabajó en el taller de Montedoca era Guillermo Bonete, de nacionalidad francesa (pág. 120, n.º 57). Particularmente las obras de esta colección se resienten del estilo que aprendió de su maestro Cristóbal de Morales.

No hay otro polifonista español del siglo que supere el número de motetes que Guerrero logró imprimir. En cifras muy aproximadas, pues siempre cabe la posibilidad de una mínima variante, a los 105 motetes de Guerrero siguen 82 de Tejada, 71 de Juan Esquivel de Barahona, 65 de Morales, 61 de Fernando de las Infantas y 57 de Victoria.⁵

Otro aspecto muy singular y propio del maestro hispalense es el de la duplicación e incluso triplicación de la música sobre el mismo texto, en algunos motetes. Este hecho motivó al profesor Robert Stevenson

3. *Liber conclusionum ab anno 1570 ad 1608*, f. 234. El texto completo, dice:

«[18 abril, 1595] E més dits señors prelats y canonges en veneratio de la iglesia determinaren quel Mestre de Capella haic y sie tingut y obligat juntament ab los demás altres cantors de cantar a cant de orgue los dies y festivitats especificades en lo present llibre: Lo que ha de cantar lo Mestre de Capella ab los cantors en tot l'any en la catedral de Urgell. Primo té obligació de cantar totes les festes anyals, més totes les festes dels Apòstols, més a les festes de S. Od., S. Armengol, S. Blasi, S. Sebastià, S. Roch y Sta. Lucia. Més los diumenges del Advent y Coresma han de cantar Kiries, Credo y Motet. Més tots els restants diumenges del Any un motet al llevar Déu».

4. Véase JOSÉ M.ª LLORENS CISTERÓ, *Francisco Guerrero (1528-1599) Opera omnia*, Barcelona, 1978, III, Motetes I-XXII.

5. Véase JOSÉ M.ª LLORENS CISTERÓ, *La música española en la segunda mitad del siglo XVI: Polifonía, música instrumental, tratadistas*. Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente». Ministerio de Cultura, Madrid 1981, pp. 189-287.

expresar la siguiente duda: ¿Por qué Guerrero y sólo él entre los principales compositores españoles puso música diferente a unos mismos textos?⁶

Versiones musicales diferentes de un mismo texto, salvo en las antífonas marianas por ser tan frecuentemente cantadas, se hallan en número muy reducido en motetes de Morales y de Victoria. En efecto, de Morales sólo nos consta:

- 2 Ave Maria, a 5 y a 8 voces respectivamente.
- 2 Inclina Domine, ambos a 4 voces.
- 2 Ne timeas Maria, a 4 y a 5 voces respectivamente.
- 2 Tu es Petrus, a 4 y a 5 voces respectivamente.

De Victoria tenemos:

- 2 O magnum misterium, ambos a 4 voces.
- 2 O sacrum convivium, a 4 y a 6 voces respectivamente.

Guerrero, por su parte, compone:

- 2 Beatus es et bene tibi erit, a 4 y a 5 voces respectivamente, para la fiesta de san Sebastián.
- 2 Dedisti Domine habitaculum, ambos a 4 voces para la fiesta de san Clemente.
- 2 Ductus est Iesus, a 4 y a 5 voces respectivamente para la dominica primera de Cuaresma.
- 2 In illo tempore erat Dominus, ambos a 4 voces para la dominica tercera de Cuaresma.
- 2 O Domine Iesu Christe, ambos a 4 voces para el domingo de Ramos.
- 2 O crux [benedicta] splendidior, a 4 y a 5 voces respectivamente para la fiesta de la Exaltación e Invenición de la Santa Cruz.
- 2 Pater noster, a 4 y a 8 voces respectivamente.
- 3 Simile est regnum caelorum, a 4, 5 y a 6 voces respectivamente para la dominica de Septuagésima.

¿Fueron motivadas tales versiones por la insatisfacción que pudo producirle al maestro hispalense su primer intento? ¿O bien, por el prurito de ofrecer un repertorio más variado, por así sugerírsele ciertas celebraciones, y/o por tratarse de textos de especial preferencia?

En cuanto a lo primero (insatisfacción), no lo creo en ninguno de los casos. Los únicos motetes afectados por la duda podrían ser O Domine Iesu Christe, uno publicado en la edición de 1570 y reproducido en la de 1597, y otro publicado en 1589. En efecto, ambos tienen el mismo número de voces, el mismo indicador del tiempo ♩ y una extensión similar. En tal sentido es muy esclarecedor el estudio hecho por el profesor Stevenson al confrontar ambas versiones. Nosotros las publicamos en los números XXXII y XLV para facilitar su estudio, aunque creemos no ser cosa fácil discernir cuál de los dos sea el mejor. Sin duda, la elección dependerá de los puntos de vista que se tenga en cuenta, así como del sentido crítico que se adopte.

En efecto, Stevenson parece inclinarse por la versión de 1589, pues en ésta advierte con minuciosidad de detalles, notables diferencias de carácter técnico, armónico y modal al servicio de una expresividad más intensa y patética.⁷ Es fácil comprobar, como escribe el erudito musicólogo, que Guerrero en la edición de 1589, quiso conferir especial énfasis a la expresión felle et aceto potatum de ascética ignaciana; pero no es menos cierto que en la versión de 1570, Guerrero usa la misma extensión para cantar remedium animae

6. ROBERT STEVENSON, Spanish Cathedral Music in the Golden Age, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1961, p. 207

7. *Ibidem*, p. 207-209.

meae de ascética agustiniana. Otra evidencia que señala el mencionado profesor hispanófilo es la de considerar el motete de 1589, escrito en protus, como marcado de un intencionado progresismo muy cercano al estilo barroco. En ello, sin embargo, hay que tener en consideración que el modo deuterus de la edición de 1570 es menos sensible a los cánones compositivos del barroco. Por otra parte en la edición de 1589, hoy no deja de sorprender la difícil cantabilidad de la voz Altus. Sobre cuanto se ha dicho, queda patente y esto es muy sintomático, que el motete según la versión de 1570 fuese el publicado de nuevo por Guerrero en la colección de 1597, y que además sea la única composición que del autor fue seleccionada para «*Sacrae symphoniae diversorum excellentissimorum autorum [...] studio et opera Casparis Hasleri. Nürnberg. P. Kauffmann 1600 y 1613*», y colocada entre motetes de Gregor Aichinger (1564-1628), Orazio Vecchi (1550-1605) y Claudio Merulo (1533-1604). En la edición del año 1600 incluye además el motete *Ibant apostoli gaudentes*, a 4 voces, repetido en las dos ediciones de Venecia.

En consecuencia, resulta más verosímil deducir que Guerrero duplicó la música de algunos textos motivado por el afán de ofrecer un repertorio más variado a tenor del uso o de la preferencia del texto.

Como se indica en su lugar respectivo (véase capítulo I) el estilo de Guerrero es fundamentalmente el clásico de su época. El inicio corre a cargo de una voz que ataca con un valor de semibreve, y después de haber expuesto el tema, le sigue una segunda voz imitando la primera a la 5.^a o 4.^a. Ambas voces prosiguen por algunos compases formando el llamado *bicinium*; a continuación, entran sucesivamente las otras voces que repiten o invierten el contenido de las dos primeras. El frecuente ataque homorrítmico con sentido admirativo propio de los textos que empiezan con la exclamación *O*, no se da en los motetes que se publican. No obstante, Guerrero sin dejar de ser clásico abunda en peculiaridades de carácter técnico y expresivo que le distinguen de los otros polifonistas, con un intento felizmente logrado, rayano al espíritu nuevo del nuevo siglo que por muy poco no llegó a alcanzar.

Su compatriota Francisco Pacheco le tributó el siguiente elogio: «*Estampó muchos motetes que por su propiedad y sonido se estimarán eternamente, pues sólo el Ave virgo sanctíssima ha sustentado y dado reputación a infinitos músicos de España. Pues, ¿quién acertó como él a dar aliento y devoción al himno Pange lingua? Finalmente, no hay iglesia en la cristiandad que no tenga y estime las obras de este insigne varón*». ⁸

De los españoles que posiblemente imitaron la estructura de Guerrero en la confección de colecciones de motetes cabe nombrar a Rodrigo de Ceballos, Tomás Luis de Victoria, Juan Esquivel de Barahona y Nicasio Zorita.

Finalmente, sin querer avivar la tan discutida cuestión sobre el ritmo de la polifonía y la grafía con que se ha querido transcribir, sí queremos justificar el sistema que se ha adoptado en la presente edición. Sobre tan importante problema creemos que se han radicalizado excesivamente las soluciones que se le han querido dar. En efecto, para algunos encerrar la notación renacentista dentro de las barras de compás representa un crudo atentado, pues de ello resulta una polifonía desfigurada y ofendida.⁹ Sin embargo, en honor a la realidad, creemos que ni el transcriptor ni el director, por poco expertos que sean lo entenderán en tal sentido. Todos son conscientes de que el ritmo gráfico es aparente, ya que el verdadero ritmo de la polifonía es múltiple y diferente en cada una de las voces, sin caer en la sucesión de tiempos fuertes y débiles propios del compás. Descubrir, pues, el ritmo verdadero pertenece al director del coro. Cada voz debe de

8. FRANCISCO PACHECO, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Sevilla 1599, n.º 48.

9. EDGARDO CARDUCCI, o.c., II, p. 465, y muchos otros que sería prolijo consignar.

cantar atendiendo más que a las señalizaciones del compás, al fraseo y contenido melódico. Por otra parte, tampoco es totalmente admisible la teoría de una polifonía lineal pura en Guerrero y en los polifonistas de la segunda mitad del siglo xvi. Ciertamente, la línea melódica horizontal vive en el pensamiento del autor, pero en la práctica el propio autor la subordina al sentido armónico configurado por las cuatro o más voces sobre la base del Bassus. Esta acción concordante en el campo armónico es prevalente y fundamental, y precisamente es la que se expresa mediante el compás. La participación habitual de los instrumentos viene a confirmar esta prevalencia del sentido armónico en la polifonía. Esta es la norma constante de Guerrero en sus motetes, aunque no falten algunas excepciones como la que resulta del motete n.º XXXI Veni Domine et noli tardare (1555), a causa del tema que el Cantus II repite en ostinato. Efectivamente, en dicho motete no se detecta el trazo armónico habitual formado por triadas perfectas, sino el acorde de distancias armónicas en el sentido de una dirección tonal.

Conscientes de lo imperfecto que resulta nuestro sistema gráfico musical, en atención a la formación y práctica de nuestros cantores, hemos adoptado el criterio de señalar las barras de compás sólo en el pautado, en pro del sentido armónico de la música, dejando en blanco el espacio para el texto, en pro del sentido lineal propio de la melodía.

Al término de esta breve introducción nos complacemos en agradecer a nuestro colaborador don Mariano Lambea Castro su eficaz ayuda en la redacción del estudio crítico y en la transcripción de dos motetes. Asimismo, renovamos nuestra gratitud sincera al Prof. Dr. Karl H. Müller-Lancè por seguir prestando su prestigiosa colaboración en orden a la semitoría y estructuras modales. Finalmente hacemos constar que el presente volumen se ha editado bajo los auspicios de la «Comisión Asesora de Investigación Científica y Técnica».

JOSÉ M.ª LLORENS CISTERÓ