

EL RITO DE LA SALVE EN LA CATEDRAL DE SEVILLA DURANTE EL s. XVI: RECONSTRUCCIÓN DE UNA CEREMONIA DE DEVOCIÓN MARIANA¹

Juan María Suárez Martos
Doctor por la Universidad de Sevilla y Profesor Superior de Musicología

1. Introducción

Uno de los ritos más importantes y probablemente el más popular del Renacimiento en España fue el Rito de la Salve. En su ceremonia se cantaba la antifona *Salve Regina*, pero también incluía motetes y diversas oraciones que se interpretaban solemnemente los sábados por la tarde.

Conservamos dos manuscritos del s. XVI estrechamente relacionados con este ritual. En la Biblioteca Capítular y Colombina se encuentra un códice copiado posiblemente entre 1520 y 1530. Este manuscrito, conocido con la signatura 5-5-20 contiene un conjunto interesante de Salves y motetes. Otro libro con repertorio para este ritual es el que se conserva en el Archivo de la Catedral de Sevilla como libro de polifonía número uno. Fue confeccionado en el año 1555 e incluye obras de los compositores más importantes del Renacimiento que en su mayor parte fueron dadas a conocer en sus respectivas *Opera Omnia*.² No obstante, estos estudios pueden presentar el inconveniente de sacar de su contexto obras que fueron recopiladas con un determinado fin como es el caso de estos dos manuscritos.

El Rito de la Salve tuvo en Sevilla una gran importancia y su historia particular. Éste se realizaba en la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua, llamada así en honor a la imagen que aún en ella se conserva. La devoción del pueblo hispalense por esta imagen fue enorme y mantuvo a lo largo de los siglos una estrecha relación con este ritual. La Imagen de la Antigua es un testimonio de devoción a la Virgen María que dio nombre a una cofradía, navíos y diversas copias en América y otros lugares de España. Fue visitada por reyes, se le rezaba durante las epidemia, sequías, o en tiempos de guerra. Su devoción provenía de la antigua pero falsa tradición que contaba cómo dicha imagen procedía del tiempo de los Reyes Godos y cómo había perdurado milagrosamente bajo la dominación Árabe.

2. Apuntes sobre la vida y obra de Pedro Fernández de Castilleja³

Toda la trayectoria profesional de este compositor se encuentra vinculada a la ciudad de Sevilla. Nació muy probablemente en Castilleja de la Cuesta en torno al año 1480 y ocupó el cargo de maestro de capilla desde el 13 de agosto de 1514 hasta su fallecimiento en la ciudad hispalense en 1574. Llamado “maestro de los maestros” por Francisco Guerrero, tuvo una gran influencia en la renovación del repertorio

¹ Este pequeño trabajo se encuentra relacionado con otro mucho más amplio que será publicado en su segunda edición próximamente y que incluirá la edición completa de las obras de los dos manuscritos que mencionamos, aspectos biográficos de los compositores y otros elementos sobre la reconstrucción del ritual. SUÁREZ MARTOS, Juan María. *El rito de la Salve en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI: Estudio del repertorio musical contenido en los manuscritos 5-5-20 de la Biblioteca Colombina y el libro de polifonía nº 1 de la Catedral de Sevilla*.

² Incluye obras de Josquín des Prez, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Pedro Fernández de Castilleja, Nicolas Gombert, Jachet de Mantua, Rodrigo de Ceballos y Pedro Escobar.

³ Véase: PASCUAL BAREA, Joaquín: “El Músico y poeta latino Pedro Fernández de Castilleja (c. 1485-1574). Maestro de capilla y de gramática griega y latina en Sevilla” En: *Calamus Renascens: Revista de humanismo y tradición clásica*, 2. Alcañiz (Cádiz), 2001, pp. 311-346. En este artículo puede verse, entre otras aportaciones, las diferentes hipótesis sobre su lugar de nacimiento.

catedralicio. La gran cantidad de años que ejerció como maestro de capilla contrasta con el escaso número de piezas que nos han llegado o que compuso.⁴ Las tres piezas del Ms1: *Salve Regina*, *O gloriosa* y *Deo dicamus*, no se han encontrado en otras fuentes.⁵

Otros autores pusieron música al texto del *O gloriosa Domina*. El de Arcadelt, impreso en 1538, es el primer motete cuyo texto coincide con el del maestro de Castilleja. No sabemos si dicho motete era conocido por el maestro hispalense, pero el hecho es que aunque ambas comienzan con el mismo *caput*, no se puede apreciar claras influencias. En ese mismo año Narváez publica sus *Seis libros del Delphin*, en este caso su versión para el himno *O gloriosa* coincide con el *cantus firmus* utilizado también por Pedro Fernández, por lo que es muy posible que el motete del maestro de Castilleja fuera la fuente tomada por Narváez.⁶ Sabemos que el motete de Arcadelt fue impreso de nuevo en 1555, año en el que también veía la luz el Ms1.

Gombert y Willaert compusieron también este motete polifónico, aunque con variantes textuales. El de Gombert fue impreso por primera vez en 1534. Valderrábano publicó en su *Silva de Sirenas* del año 1547 una versión para vihuela del *O gloriosa* polifónico de Gombert⁷ el cual fue de nuevo impreso en 1551. Parece confirmarse que este texto fue muy popular por esas fechas y que junto al resto de obras del Ms1 representaron parte de la renovación del repertorio catedralicio que por esos años se llevaba a cabo.

La composición de motetes polifónicos con este texto parece tener un origen más remoto en el ambiente musical hispalense. En el Cancionero de la Colombina, adquirido por Hernando Colón en Sevilla y códice que se encuentra muy vinculado con músicos de la ciudad hispalense de finales del s. XV y comienzos del s. XVI,⁸ encontramos un *O gloriosa* de autor anónimo. Este cancionero posee sobre todo obras en lengua romance, pero también se filtraron piezas latinas quizás debido a su carácter popular. Es posible que este *O gloriosa* anónimo perteneciera al repertorio de la Catedral de Sevilla y que fuera compuesto por alguno de sus maestros de finales del s. XV.⁹

⁴ Además de las tres del Ms1 se conocen las siguientes: “Alleluia Nativitas tua” (Tarazona Ms3, ff. 241v-242r); “Sanctus” de la misa “Rex virginum” compuesta por varios autores (Tarazona Ms3, ff. 140v-141r); el villancico “Cucú, cucú, cucucú” del Cancionero de Palacio (Madrid Ms 1335); “Circunderunt” (Códice Valdés, ff. 136v-139r); “Dispersit, dedit pauperibus”, y “Heu mihi Domine,” de fuente desconocida, ambas publicadas por Eslava en su *Lira Sacro-Hispana*. Todas estas referencias han sido tomadas de: WAGSTAFF, Goerge Grayson: *A Stylistic Study of Music Atributed to Pedro Fernández de Castilleja*. Tesis de master. Universidad de Tejas (Austin 1990), pp. 19-55. El verso *Cuius corpus sanctissimum* a 4v, que se encuentra en E:Se:Ms2 y del cual se especulaba que podría pertenecer al maestro de Castilleja, pertenece en realidad a Francisco Guerrero. Véase: SUÁREZ MARTOS, Juan María: “El archivo musical de la Catedral de Sevilla en 1724: Génesis y pervivencia de libros manuales y de facistol” En: *Musicalia*, 2007, pp. 41-124.

⁵ Véase, WAGSTAFF, Grayson: *A Stylistic Study of Music Atributed to Pedro Fernández de Castilleja*. *Op.cit.* El autor transcribe en este trabajo estas tres piezas. Véase también: WAGSTAFF, Grayson: “A Re-evaluation of Music attributed to Pedro Fernández de Castilleja” En: *Revista de Musicología. XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. “Culturas Musicales del Mediterraneo y sus ramificaciones”*. Madrid: 1993, V. 5, pp. 2722-2733. Para la transcripción en notación moderna del *O gloriosa* véase también: COLLET, Henri: *Le Mysticisme musical espagnol au Xveme siècle*. París: Felix Alcan, 1913.

⁶ Si así fuera podríamos concretar que el motete de Fernández se compuso en torno a 1538; aunque no hay que desechar lo contrario, es decir, que fuera la obra para vihuela la que ejerciera su influencia para la composición del motete de Fernández dada la importante difusión de la música y la fama que alcanzaron los vihuelistas en ese siglo.

⁷ Así lo indica el vihuelista en su edición por lo que no hay lugar a dudas que así fue.

⁸ Véase: QUEROL GAVALDÁ, Miguel: *Cancionero Musical de la Colombina*. Barcelona: CSIC, 1971, p. 62 (Pieza nº 55).

⁹ Cf. KREITNER, Kenneth: *The church Music of fifteenth-Century Spain*. Woodbrige: Boydell Press, 2004, pp. 51-52. Véase también del mismo autor el artículo: “The church Music of fifteenth-Century

Con posterioridad al *O gloriosa* de Castilleja y otros maestros del s. XVI, Francisco Guerrero compuso también este himno polifónicamente que incluía una segunda parte a ocho voces. Fue inserto en una colección de motetes en pergamino del año 1587 pero desgraciadamente no lo conservamos.¹⁰

Es interesante observar que Orlando di Lasso compuso otro *O gloriosa* que aparece impreso tan solo un año después, en 1588, y en este caso coincidiendo textualmente con los de Pedro Fernández y Francisco Guerrero.

Otra obra interesante es el *Deo dicamus gratias*, se trata de la respuesta al *Benedicamus Domino*, canto de despedida utilizado en el oficio divino, en el que se ha insertado la palabra “dicamus” en la fórmula tradicional *Deo gratias*. No es usual encontrar este tropo en obras polifónicas del Renacimiento.¹¹ Creemos que lo más probable es que estas variantes textuales estuvieran presentes en libros litúrgicos de canto llano que sirvieron como base para la composición de piezas polifónicas que pudieron surgir sin relaciones de influencia.

3. Apuntes sobre la vida y obra de Francisco Guerrero

Nació en Sevilla en el año 1528. Al igual que Pedro Fernández, casi toda su vida se encuentra ligada a la catedral hispalense donde ejerció como cantor, maestro de mozos de coro y finalmente maestro de capilla, cargo que ocupó hasta su fallecimiento en el año 1599. Probablemente es el maestro de capilla más influyente que ha tenido la Catedral de Sevilla a lo largo de toda su historia.¹²

Sabemos que Francisco Guerrero fue uno de los encargados de supervisar la recopilación del Ms1 y de incluir varias de sus obras.¹³ El *Ave Maria* fue también impreso en el mismo año en el que se concluía la recopilación del Ms1,¹⁴ y también años más tarde, en 1576.¹⁵ Asimismo conocemos al menos una versión manuscrita que se conserva en un códice del archivo Manuel de Falla, el cual posee vínculos con la Catedral de Sevilla.¹⁶

Spain: A handlist.” En: *Encomium musicae. Essays in honor of Robert J. Snow*. Hillsdale: Pendragon Press, pp. 191-208. El autor inserta en este artículo seis piezas procedentes de procesionarios del archivo Capitular de la Catedral de Sevilla. Véase: BCC Sig. 82-4-33 y 82-4-33 bis. Para la edición facsímil del cancionero véase: *Cancionero Musical de la Colombina. Cantinelas vulgares puestas en música por varios españoles (s. XV)*. Madrid: Sedem, 2006. (Coord. José Sierra Pérez-Carlos José Gonsálvez Lara).

¹⁰ Para el contenido de este juego de libretes véase: SUÁREZ MARTOS, Juan María: “El archivo musical de la Catedral de Sevilla...” *Op.cit.*, p. 100. Es posible que el pago que Francisco Guerrero recibió en 1571 por puntar un himno a 8 voces haga referencia a esta obra.

¹¹ Algunos ejemplos de ello son de Heinrich Finck (Bamberg?, c1444 - Vienna, 9 June 1527); Costanzo Festa (c1485-90; Roma, 10 Abril 1545), y Brätel, Ulrich (c1495-Stuttgart, 1544 or 1545), este último impreso a cuatro voces en el año 1567.

¹² Véase: GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio: *Francisco Guerrero (1528-1599) Vida y obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*. Sevilla. Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000.

¹³ Para las obras en notación moderna de este autor véase: LLORENS, José María: *Francisco Guerrero (1528-1599) Opera Omnia*. Añadiendo las nuevas referencias que han ido apareciendo.

¹⁴ Sevilla, Martín Montedoca, impreso, 1555, f. 5.

¹⁵ Valladolid, Diego Fernández Córdova, impreso, 1576. Para la transcripción en notación moderna véase: también: LLORENS, José María: *Francisco Guerrero (1528-1599) Opera Omnia. Vol. III. Motetes I-XXIII*, Barcelona: CSIC, 1978, p. 1.

¹⁶ Archivo Manuel de Falla, Ms 975, f. 166v.

4. Apuntes para su interpretación

Hemos seleccionado del citado libro de polifonía nº 1 de la Catedral de Sevilla las tres obras conservadas de Pedro Fernández de Castilleja. Su estilo representa un puente entre los compositores de la primera y segunda mitad del s. XVI, y era el maestro de capilla de la Catedral cuando el manuscrito fue confeccionado. Son tres obras de una gran belleza que ocupan un lugar concreto en la interpretación del ritual. Seleccionamos también dos obras de Francisco Guerrero: un *Ave Maria*, ya conocido, y el motete *Tota pulchra* a cuatro voces, pieza que sólo se conserva en este manuscrito.

Otra selección de piezas es posible pero hemos seguido el criterio de escoger aquellas obras poco conocidas pertenecientes a maestros de la propia Catedral de Sevilla. Incluimos sólo dos motetes pero advertimos que el director de coro puede también incluir otros de temática mariana.¹⁷

Colocamos las obras en el tono original, el director de coro deberá transportar las obras para adaptarla a sus posibilidades. Indicamos todos los elementos propios de una transcripción que ha seguido los criterios científicos: el texto añadido por nosotros está en cursiva, las alteraciones añadidas colocadas arriba de la nota musical, etc.

Las partes gregorianas de la Salve han sido tomadas del tratado de Luis de Villafranca publicado en Sevilla en el año 1565. Los recitados han sido tomados de las entonaciones propias de los libros oficiales. El director de coro puede variar la altura que proponemos para evitar monotonía y establecer así diferencias entre la oración de la letanía y la del *Ave Maria*. En la partitura se especifica cuáles deben interpretarse por un solista y cuáles por el coro, aunque aclaramos ya que el coro realiza las respuestas de todas las introducciones solistas. Estas respuestas pueden realizarse octavadas con las voces femeninas y masculinas.

En los recitados el texto cobra una gran importancia, mientras que la música sólo le sirve de apoyo. Por ello es muy importante hacer una lectura clara, fluida y cercana al lenguaje hablado, de forma que no se entrecorte las palabras ni se someta el texto a ningún tipo de mensuralismo. Colocamos en negrita la sílaba acentuada que precede a un descenso melódico para facilitar su lectura. Una buena interpretación de estos recitados puede ser también de una gran belleza y ayuda a producir un contraste con las partes polifónicas además de aproximarnos a la realidad interpretativa de la época.

5. Estructura del ritual

El siguiente esquema es una aproximación a la estructura del ritual. Incluye las principales diferencias interpretativas que se produjeron en los aproximadamente 40 años que separan el Ms 5-5-20 del libro de polifonía nº 1. El cambio más significativo fue la utilización de ministriles sustituyendo a los versos gregorianos y utilizados en *alternatim* con la polifonía.¹⁸

¹⁷ El Ms 1 incluye las siguientes obras: Siete Salves de Josquín des Prez, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero (2), Pedro Fernández, Nicolas Gombert y Rodrigo de Ceballos. Dieciséis motetes distribuidos de la siguiente manera: de Cristóbal de Morales: *Ecce virgo concipiet* y *Sancta et immaculata*. De Josquín des Prez: *Praeter rerum seriem*, *Benedicta es caelorum Regina*, *Ecce tu pulchra es amica mea* e *Inviolata*. De Francisco Guerrero: *Dulcissima Maria*, *Virgo Prudentissima*, *Tota Pulchra* y *Regina caeli*. De Rodrigo de Ceballos: *Hortus conclusus*, *Ego quasi vitis* y *Exaltata es*. De Pedro Escobar: *Memorare*. De Pedro Fernández: *O gloriosa Domina*. Y de Jachet de Mantua: *Audi dulcis*. Incluye cuatro *Ave Marias* de Josquín des Prez, Jachet de Mantua, Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero. Y finalmente tres *Deo dicamus* de Rodrigo de Ceballos, Pedro Fernández y Francisco Guerrero.

¹⁸ En la reconstrucción práctica que proponemos omitimos por diversas razones algunas partes del siguiente esquema.

	OBRA	PARTE	COMPOSICIÓN	INTÉRPRETE
	Toque de campanas			Campanero
1	Salve Regina	1.1. Salve Regina, (mater)	Entonación Vocal	Semanero
		1.2. Resto del verso	Instrumental (rezo en voz baja)	Organista
		1.3. Vita	Polifonía	Capilla de música
		1.4. Ad te clamamus	Canto llano (5-5-20) Instrumental (Ms1)	Capellanes de coro Ministriles
		1.5. Ad te suspiramus	Polifonía	Capilla de música
		1.6. Eia ergo	Canto llano (5-5-20) Instrumental (Ms1)	Capellanes de coro Ministriles
		1.7. Et Jesum	Polifonía	Capilla de música
		1.8. O clemens	Polifonía	Capilla de música
		1.9. O pia	Canto llano (5-5-20) Instrumental (Ms1)	Capellanes de coro Ministriles
		1.10. O dulcis	Polifonía	Capilla de música
2	Letanía	2.1. Verso: "Ora pro nobis sancta dei genitrix"	Canto llano	Seises (dirigido por el sochantre)
		2.2. Respuesta: "Ut digni..."	Canto llano	Capellanes de coro
		2.3. Oración: "Concede..."	Rezado /recitado	Capellán más antiguo
		2.4. Respuesta: <i>Amen.</i>	Canto llano	Capellanes de coro
3	Motetes	Del señor (en cuaresma) Marianos (resto del año)	Polifonía	Capilla de música
4	[Ceremonia contra las epidemias (I)]	4.1. Antífona: "Egregie..."	Canto llano	Capellanes de coro
		4.2. Verso: Ora pro nobis beate Sebastiane	Canto llano	Seises
		4.3. Respuesta: "Ut digni..."	Canto llano	Capellanes de coro
		4.4. Oración: "Deus qui meritis..."	Rezado /recitado	Capellán más antiguo
		4.5. Respuesta: <i>Amen.</i>	Canto llano	Capellanes de coro
5	[Ceremonia contra las epidemias (II)]	5.1. Antífona: "Ave, Roche sanctissime"	Canto llano	Capellanes de coro
		5.2. Verso: "Ora pro nobis beate Rocho"	Canto llano	Seises
		5.3. Respuesta: "Ut digni"	Canto llano	Capellanes de coro
		5.4. Oración: "Deus qui beato Rocho"	Rezado recitado	Capellán más antiguo
		5.5. Respuesta: <i>Amen.</i>	Canto llano	Capellanes de coro
6	Ave María	6.1. Toque de las campanas		Campanero (a la señal de un mozo de coro)
		6.2. Ave María	Canto llano (5-5-20) Polifonía (Ms1)	Capellanes de coro Capilla de música
		6.3. Oración: "Omnipotens sempiterne..."	Rezado /recitado	Capellán más antiguo
		6.4. Respuesta: <i>Amen</i>	Canto llano	Capellanes de coro
7	Despedida	7.1. Benedicamus Domino	Canto llano	Capellanes de coro
		7.2. Deo[dicamus]gratias	Polifonía	Capilla de música

30

no - stra, no - stra, sal -

stra, no - stra, no - stra, sal -

stra, no - stra, sal -

stra, no - stra, sal -

39

ve, no - stra, sal - ve, sal - ve.

ve, no - stra, sal - ve, sal - ve.

ve, no - stra, sal - ve, sal - ve.

ve, no - stra, sal - ve, sal - ve.

v.3 Ad te clamamus (Gregoriano)

Ad - te cla - ma - mus, e - xu - les, fi - li - i He - vae.

v. 4 Ad te suspiramus (Polifonía)

50

Ad - te su -

Ad - te su -

Ad - te su -

Ad - te su -

57

su - spi - ra mus, su - spi - ra mus,

spi - ra mus, su - spi - ra mus,

spi - ra mus, su - spi - ra mus,

spi - ra mus, su - spi - ra mus,

64

mus, ge - men - tes et flen - tes in
 ge - men - tes et - flen - tes
 mus, ge - men - tes et flen - tes, - flen -
 ge - me - tes et - flen - tes

72

hac in tes in hac, in hac
 in - hac, in hac

80

chri - ma - rum, la - chri ma - rum val le.
 la - chri - ma - rum - val - le, val - le, val le.
 la - chri - ma - rum val - le, val - le.
 la - chri - ma - rum, la chri - ma - rum val - le.

v.5 Eia ergo (Gregoriano)

E - ia er - go, Ad - vo - ca - ta no - stra, il - los tu - os mi - se - ri -
 - cor - des o - cu - los ad nos con - ver - te.

v. 6 Et Iesum (Polifonía)

88

Et Ie - sum, et Ie - sum,
 Et Ie - sum, Ie -
 Et Ie - sum, et Ie - sum, et

94

et Ie sum, be - ne - di - ctum,
 sum et Ie - sum, be - ne - di - ctum,
 Ie - sum, et Ie - sum, be - ne - di - ctum,
 sum, Ie sum, be ne - di

103

ctum, fru - ctum ven - tris,
 ctum, be ne - di - ctum, fru - ctum ven - tris,
 ctum, be ne - di - ctum, fru - ctum ven - tris,
 ctum, fru - ctum ven - tris, ctum, fru - ctum ven - tris,

112

ven - tris, ven - tris tu - i.
 tris, ven - tris, ven - tris tu - i.
 tris, ven - tris, ven - tris tu - i.
 ven - tris, ven - tris tu - i.

v. 6 (2ª parte) Nobis post hoc (Gregoriano)

No - bis post hoc ex - si - li - um o - sten - de.

v. 7 O clemens (Polifonía)

122

O - cle - mens, cle - mens, cle - mens,
 O - cle - mens, cle - mens, cle - mens,
 O - cle - mens, cle - mens, cle - mens,
 O - cle - mens, cle - mens, cle - mens,

