

FRANCISCO GUERRERO EN SUS *OPERA OMNIA*

Josep M. LLORENS

Abstract

Francisco Guerrero (1528-1599), chapel master and polyphonist, represents a real glory for Spain, being the most hispanic-tempered composer, and the only of the 16th. Century that, remaining at the Iberian peninsula for his whole life, could see his works printed all around Spain, France, Italy and Flanders.

The survival, moreover, of his works on manuscript sources (in many Spanish, and from the New World, collegial churches and Cathedrals), of common use in the Catholic liturgy till the end of the 18th. Century, makes him worthy of the edition –at the same level than Morales or Victoria– of his “Opera Omnia”.

In this paper, it is introduced the artistic personality of the “maestro”, through a selective specimen of his wide musical production in latin and Spanish languages, compiled in the described Series, to which will be needed to refer, in order to learn about the composer, as well as for having knowledge about the performance practice and the spreading of his music, via the many “media” performing Renaissance polyphony.

Resumen

El maestro de capilla y polifonista Francisco Guerrero (1528-1599) es una gloria de nuestro país, el compositor de temple hispánico más acusado, el único del siglo que, permaneciendo en la península, vio sus obras impresas en España, Francia, Italia y Flandes. La pervivencia, asimismo, de composiciones suyas manuscritas en numerosas colegiadas y catedrales españolas del Nuevo Mundo, de uso cotidiano en la liturgia hasta finales del siglo XVIII, le hacen acreedor, al igual que a Morales y Victoria, de la publicación de sus «Opera Omnia».

En este artículo se presenta la personalidad artística del maestro por entre un espécimen selectivo de su extensa obra musical en latín y en castellano, reunida en la Serie que se describe y a la que se deberá acudir, tanto para el conocimiento del autor como para la ejecución y difusión de su música a través de los múltiples medios que interpretan polifonía del renacimiento.

Tanto a Francisco Guerrero como a Cristóbal de Morales y a Tomás Luis de Victoria, el glorioso triunvirato de la polifonía española,¹ les sobran méritos para ser debidamente conocidos y merecedores de la publicación de sus obras. Su respectiva personalidad, el sello característico de su propia producción musical, su fama reconocida, el variado número de espléndidas

1. Sirvan para la memoria, aquellos singulares versos de Bartolomé CAIRASCO DE FIGUEROA en *Templo militante flos sanctorum y Triumphos de sus virtudes*, Lisboa, 1613-1615, I, pág. 494 :

«Y del tiempo moderno
Aquel Hispano terno
De Morales, Guerrero y de Victoria
Que parece en su buelo
Que aprendieron música en el Cielo».

ediciones que atesoran su rico legado artístico, el trasiego constante de sus obras, incluso por centros del Nuevo Mundo, la nunca asaz valorada tarea en satisfacer las múltiples exigencias culturales en una era de intensa vida litúrgica, los sinceros elogios que les tributaron teóricos de todos los tiempos, y en particular la gran estima que los maestros de capilla manifestaron por aquella música, cuyas excelencias los directores de coro actuales proclaman al interpretarlas en sesiones de concierto y expanden a través de los múltiples medios de difusión sonora, con otros muchísimos motivos más son prueba fehaciente de ello.

De los tres famosos compositores nombrados, Victoria, el más joven, halló en Felipe Pedrell el artífice iniciador de tan novedosa empresa; Morales, el maestro, se convirtió en centro de las investigaciones de Higini Anglès, el musicólogo del siglo XX; restaba sólo Guerrero, el «Cantor de María» y el «Cantor de la Pasión» para superar el reto que tenía pendiente la musicología española moderna de coronar con decoro el monumento que España les debe.

La serie *Opera Omnia* de Francisco Guerrero se inició con la edición de las *Canciones y Villanescas espirituales* por ser única en la producción del maestro; canciones entrañables que en 1589, previa minuciosa selección alcanzaban el privilegio de la imprenta.

Vol. I: *Portada del libro*

Tabla de materias: Texto y Parte Musical



TABLA DE MATERIAS

Capítulo	TEXTO	Páginas
	Al lector.....	7
I.	La edición veneciana de las <i>Canciones y villanescas espirituales</i>	9
II.	La producción profana de Francisco Guerrero.....	18
III.	El cultivo de la villanesca en España.....	25
IV.	Las formas musicales de las Canciones y Villanescas de Guerrero. Su técnica y estética.....	30
V.	Textos poéticos.....	33
VI.	Crítica de la edición.....	44
	PARTE MUSICAL	
1.	Quando's miro, mi Dios.....	1
2.	Claros y hermosos ojos.....	6
3.	¡Baxóme mi desuaydo!.....	10
4.	En tanto que de rosa.....	14
5.	¡Bendize, fuerte clara!.....	19
6.	La gracia y los ojos bellos.....	25
7.	La luz de vuestros ojos.....	29
8.	¡O dulce y gran contento!.....	33
9.	¡Sabes lo que heiste?.....	39
10.	¡Pluguera a Dios!.....	43
11.	¡Mi ofensa's grande!.....	50
12.	Si del jardín del cielo.....	57
13.	¡O qué nueva!.....	62
14.	¡O qué plazer!.....	64
15.	Vamos al portal.....	68
16.	¡O grandes paces!.....	71
17.	¡Apuestan zagales ibs!.....	73
18.	Virgen sacra.....	79
19.	Oyd, oyd una cosa.....	79
20.	La tierra s'está gozando.....	82
21.	Pastores, si nos queréis.....	86
22.	¡Hombrs, victoria, victoria!.....	89
23.	Zagalas, sin sexo vengo.....	92
24.	¡De dónde vienes, Pasqual?.....	95
25.	Al resplandor d'una estrella.....	98
26.	A mi niño Berando.....	104
27.	Pues la guía d'una estrella.....	106
28.	Juicios sobre una estrella.....	109
29.	Alma, si sabes d'amor.....	112
30.	Alma, mirad vuestro Dios.....	114
31.	Dios los estremos condena.....	117
32.	Estraña muestra d'amar.....	120
33.	Quiere Dios que le ofrezcamos.....	123

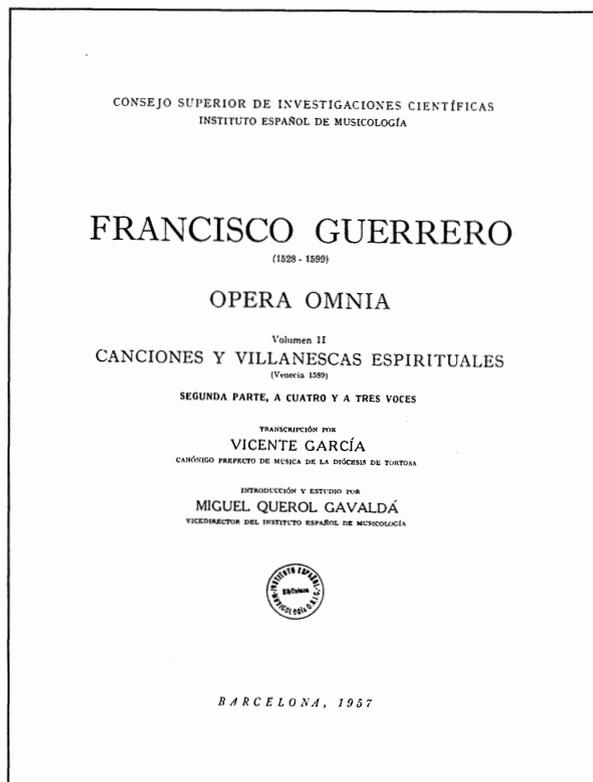
Vol II: *Portada del libro**Parte musical*

TABLA DE MATERIAS

TEXTO		Página
Capítulo		
V. Textos poéticos (continuación)	9	9
VI. Crítica de la edición	19	19
PARTE MUSICAL		
34. Ojos claros, serenos	1	1
35. De amores del Señor de cielo y tierra	4	4
36. Desd' del mundo lo que le adornava	8	8
37. Adiós, verde ribera y pradería	11	11
38. Esclarecida madre y virgen pura	14	14
39. ¿Qué te daré, Señor, por tantos dones	16	16
40. Prado ameno, gracioso	22	22
41. Acaba de matarme, o amor fiero	25	25
42. Santísima María	28	28
43. Pan divino, gracioso, sacrosanto	31	31
44. Vana speranza que mi pensamiento	35	35
45. Huyd, huyd, o ciegos amadores	41	41
46. Dios inmortal	45	45
47. ¡O qué mesa y qué manjar!	49	49
48. ¡O celestial medicinal!	51	51
49. Todo quanto pudo dar	53	53
50. Antes que comáis a Dios	55	55
51. Oy, Joseph, se os da'n el suelo	58	58
52. Los Reyes siguen la estrella	60	60
53. Niño Dios d'amor herido	62	62
54. Si tus penas no pruevo	64	64
55. Pastor, quien madre virgen á mirado	66	66
56. O Virgen, quando's miro	68	68
57. ¡O venturoso dial!	69	69
58. ¿Qué buen año es el del cielo!	71	71
59. Tan largo á sido'n gastar	73	73
60. ¿Qué se puede desear	75	75
61. Es menester que se açierte	77	77

Es una colección antológica de mucho calado y de suma originalidad. Con ella, Guerrero supera a todos los polifonistas peninsulares del siglo que se han dedicado a este género de música. Como mérito particular el editor Miguel Querol pondera la variedad y riqueza en las combinaciones rítmicas, en el juego de las voces y en los contrastes entre el estribillo y las coplas; a la vez destaca los distintos procedimientos en escribir las coplas y los estribillos, así como la magistral economía de las voces en continua mutación y en diálogo musical corto, frecuente e intenso. Robert Stevenson considera además, que por su cálido ardor tales composiciones corresponden al espíritu religioso de una tierra, donde toda poesía puramente popular se ha vuelto tarde o temprano a lo divino. La tradición —sigue diciendo— se remonta incluso a la época de Alfonso X quien no pudo descansar en paz hasta que hubo vertido todo el ardoroso ímpetu de un amor terrenal en un amor celeste.²

A la publicación de esta obra cívica le sigue el copioso repertorio de la música eclesiástica en latín en todas sus formas. Se da privilegio a los motetes por el número tan considerable que ostenta. De hecho no hay otro polifonista español del siglo que le supere. Como simple dato

2. Robert STEVENSON: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Alianza Música, Madrid 1992, págs. 243-245.

se observa que sobre los 105 motetes impresos del hispalense, se enumeran 87 de Tejada, 71 de Juan Esquivel de Barahona, 65 de Morales, 61 de Fernando de las Infantas y 57 de Victoria, obviamente al margen de posibles variaciones que puedan resultar de nuevos hallazgos.

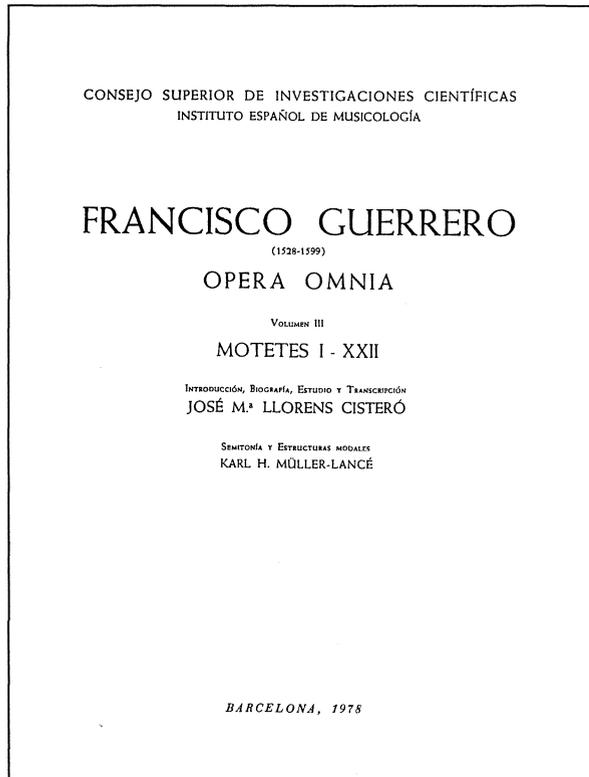
Vol. III. *Portada del libro**Tabla de materias / Texto y Parte musical*

TABLA DE MATERIAS	
TEXTO	
	<i>Págs.</i>
Introducción	9
Francisco Guerrero y su mundo catedralicio. Trayectoria humana y artística del maestro ...	15
Maestro de Capilla en Sevilla	26
Etapas y fechas importantes en la vida y en el arte de Francisco Guerrero	78
Ediciones impresas de Guerrero	80
Motetes de Francisco Guerrero en otras ediciones	89
Motetes impresos de Francisco Guerrero	90
Semiotia de los Motetes	96
Elementos tonales de los Motetes	104
Estudio crítico de los Motetes	107
Índice de nombres	131
PARTE MUSICAL	
<i>Motetes a cuatro voces</i>	
I. Ave Maria	1
II. Dulcissima Maria	5
III. Quae est ista	10
IV. Quasi cedrus	17
V. Gabriel archangelus	24
VI. Exaltata est	30
VII. Sancta et immaculata	34
VIII. Sancta Maria	39
IX. Alma redemptoris mater	44
X. Ave, regina caelorum	48
XI. Regina caeli	52
XII. Salve Regina	56
XIII. Salve Regina	65
<i>Motetes a cinco voces</i>	
XIV. Ave, Virgo sanctissima	72
XV. O gloriosa Dei genitrix	77
XVI. Trahe me post te	85
XVII. O virgo benedicta	91
<i>Motetes a seis voces</i>	
XVIII. Tota pulchra es Maria	100
XIX. Beata Dei genitrix, Maria	108
XX. Surge, propra amica mea	116
<i>Motetes a ocho voces</i>	
XXI. Ave Maria	126
XXII. Regina caeli	134

Guerrero fue el primero en publicar una colección de motetes (Sevilla 1555) a los que configuró una ordenación tan sugestiva y estructura tan singular que sirvió de paradigma a otros compositores, como Rodrigo de Ceballos, Tomás Luis de Victoria, Alonso Lobo, Juan Esquivel y Nicasio Zorita.

De los 105 títulos impresos, 33 figuran en edición única, 58 en doble, 12 en triple y 2 en cuádruple. Ante tal diversidad y raras repeticiones, al publicarlos en la Serie se ha tenido en cuenta el hilo textual temático que les une. Primero figuran los de tema mariológico para seguir con los cristológicos, cíclicos y del santoral.

De la simple lectura de los textos se colige que fueron meticulosamente elegidos y meditados por el maestro: centones recabados de la Sagrada Escritura, libros litúrgicos, breviario, misal romano, libros eclesiásticos y de devoción local. Otro asunto asimismo sintomático en Guerrero es el haberse servido varias veces de un mismo texto para vestirlo con música diferente. Este es el caso de:

Dos *Beatus es et bene tibi erit* a cuatro y cinco voces respectivamente para la fiesta de San Sebastián.

Dos *Dedisti Domine habitaculum* a cuatro voces para la fiesta de san Clemente.

Dos *In illo tempore erat Dominus* a cuatro voces para la dominica tercera de Cuaresma.

Dos *O Domine Iesu Christe* a cuatro voces para el Domingo de Ramos.

Dos *O Crux [benedicta] splendidior* a cuatro y cinco voces para la fiesta de la Exaltación e Invención de la Santa Cruz.

Dos *Pater noster* a cuatro y cinco voces respectivamente.

Tres *Simile est regnum caelorum* a cuatro, cinco, y seis voces respectivamente para la dominica de septuagésima.

El móvil repetitivo posiblemente no sería otro que el de facilitar nuevas variaciones musicales a un texto, a tenor del frecuente uso cultural del mismo.

El material temático que exhibe es en prevalencia original, aunque no falten intromisiones del repertorio gregoriano. La técnica de la parodia queda suplida por la presencia del tema en «ostinato». La melodía prevalece a la armonía la cual, sin embargo, en algunos casos resulta muy interesante y tienen su fundamento en la imitación contrapuntística con todos los recursos propios de la composición moderna. El tema inicial y la melodía gregoriana actúan en función de principio generador. El discurso melódico por lo general procede por grados conjuntos, mientras los intervalos disjuntos guardan preferentemente la 3ª, 4ª, 5ª y con menor frecuencia la 8ª. Cuando el tema del contexto polifónico brota del canto llano se hace notar el peculiar colorido de la modalidad medieval.

A través de las ediciones de motetes se entrevé el camino que Guerrero sigue en el cambio de los modos medievales a los modernos mediante un uso más parco de ligaduras y mayor abundancia de signos accidentales, motivado por las nuevas tendencias del madrigalismo.

El principio de la composición polifónica del sevillano radica en la imitación libre en menoscabo del contrapunto y homorritmia. La presencia de la técnica canónica y el empleo de la fuga en todos los grados en algunos motetes pudieron motivar estas rimas del *Romance 35*³ de Luis Góngora:

«Cuanto porque el español
en las lides que le mete
hace más fugas en él
que Guerrero en un motete».

Como lo habría aprendido de su maestro, Guerrero repite el tema elegido de manera más o menos libre en cada una de las partes hasta formar la frase completa para dar entrada al nuevo tema.

Remitimos al estudio crítico y comentarios que de cada uno de los motetes publicados se hace en el mencionado Volumen III. Aquí sólo se hace hincapié a los motetes *Trahe me post te*

3. *Obras completas*, M. Aguilar, editor, Madrid 1943, pág. 77

y *Dulcissima Maria* por su delicadeza madrigalesca, y a *Tota pulchra es* por su impulso interior. Asimismo, de *Sancta Maria succurre miseris*, que pervive en varias fuentes manuscritas, se observa que sirvió de tema para la parodia en las misas de igual adjetivación de Duarte Lobo (1621) y de Manuel Guerra (1675), así como *Beata Dei genitrix* lo fuese de la misa de Alonso Lobo. Posiblemente por haberse referido Francisco Pacheco⁴ con sumo elogio a *Ave, virgo sanctissima* este motete ha sido muy divulgado por autores decimonónicos como Hilarión Eslava,⁵ de cuya transcripción se sirvieron Charles Bordes⁶ y Felipe Pedrell.⁷ De nuestro siglo tenemos a Rafael Mitjana,⁸ Andrés Araiz,⁹ Juan B. Elústiza y Gonzalo Castrillo.¹⁰ Entre los más recientes recordamos a Samuel Rubio¹¹ con Ireneu Segarra.¹² Este motete sirvió de parodia a Géry Ghersem, Juan Esquivel y Pedro Ruimonte para sus respectivas misas parodias. De original estructura resulta ser el motete bitextual *Surge, propera amica mea*. El texto procede del *Canticum Canticorum Salomonis* y consta de dos partes. El Cantus II, progresivamente y por grados conjuntos en escala descendente hasta la 5ª *fa* para volver a *do*, canta en «ostinato» *Veni sponsa Christi*:

Ejemplo: Vol. III, pág. 128

9 18 133 142
Ve - ni spon - sa Chri - sti Ve - ni spon - sa Chri - sti

23 32 119 128

37 46 105 114

51 60 91 100

65 76 77 86
Ve - ni spon - sa Chri - sti Ve - ni spon - sa Chri - sti

Tritus

4. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla 1599, nº 8.

5. *Lira Sacro Hispana*, Madrid, 1869, II, págs. 105-110

6. *Anthologie Maitres religieux primitifs*, París 1893-1895, III, nº 76.

7. *Hispaniae Schola Musica Sacra*, Barcelona 1894, III, págs. 13-17

8. *Francisco Guerrero*, Madrid 1922

9. *Historia de la música religiosa en España*, Barcelona 1942.

10. *Antología musical, polifonía vocal siglos xv y xvi*, Barcelona 1933, págs. 48-56.

11. *Antología polifónica sacra*, Madrid 1956, II, págs. 48-56.

12. *Ediciones Armónico*, Barcelona 1955.

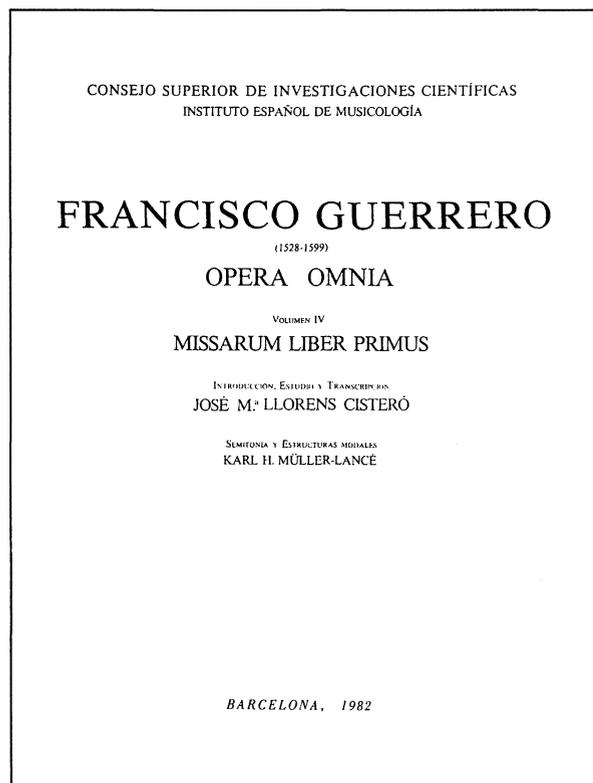


TABLA DE MATERIAS	
TEXTO	
	<i>Págs.</i>
Introducción: La misa	9
Ediciones impresas de las misas de Guerrero	13
Repertorio	24
<i>Surge, propera amica mea</i>	
<i>Ecce sacerdos magnus</i>	
<i>Della batalla escoutez</i>	
<i>Puer qui natus est nobis</i>	
La misa parodia	28
Semitonía de las misas contenidas en este volumen	31
Elementos tonales y Estructuras	35
Modalidad de las misas	36
Los textos de la composición musical:	
Kyrie	44
Gloria	46
Credo	48
Sanctus Benedictus	50
Agnus Dei	51
PARTE MUSICAL	
I. <i>Surge, propera amica mea</i>	1
II. <i>Ecce sacerdos magnus</i>	37
III. <i>Missa della batalla escoutez</i>	74
IV. <i>Puer qui natus est nobis</i>	116

Se inicia la publicación de todas las misas. En ellas resplandecen con mayor fulgor, si cabe, las dotes del compositor: técnica poco común, continuidad melódica, sello artístico de puro hispanismo, cantabilidad de los textos, semántica conceptual, modalidad avanzada y maestría en la aplicación del estilo imitativo.

La misa es la forma litúrgica más solemne y de mayor proyección comunitaria, influyendo eficientemente en el constante devenir del sacro lenguaje musical, y en la que con mas ambición estética se desarrolló la polifonía vocal sobre el *cantus firmus* y el estilo imitativo.

Precede a la música un estudio bibliográfico genérico de las fuentes que perviven y otro particularizado de las utilizadas para la edición; el análisis de cada una de las partes que configuran las cuatro misas con sus respectivas sinopsis gráficas literario-musicales, el estudio de la semitonía aplicada basada en los principios teórico-modales de la época; la fijación de estructuras y elementos tonales dentro de la conjunción temática y la crítica general y particular de la edición completa.

De la misa primera *Surge, propera amica mea*, se señala que es la única escrita a seis voces. A pesar de ostentar el mismo título que adjetiva el motete, no aparece otra concordancia que la de estar escrita con el mismo número de voces. De hecho, el motete balancea en la modalidad de *Fa tritus*, mientras la misa lo hace en la de *eolio La*. Además en el motete, el Cantus II

canta en «ostinato» *Veni sponsa Christi*, la misa por el contrario, discurre llanamente sin el recurso del *cantus firmus*.

En esta misa se aprecia el paso evidente del sentido lineal al sistema armónico, la intersección del Bassus con el Cantus y la valoración de un nuevo estilo que deriva del contrapunto tan ligado a la historia del proceso musical. Atisbos de un barroco incipiente que algunos llamarían manierismo, se descubren a través de la gradación dinámica que vivifica toda la composición y del acentuado contraste marcado por los diferentes planos sonoros que la componen.

Le sigue *Ecce sacerdos magnus* a cinco voces, misa dedicada al sumo pontífice, Papa Gregorio XIII, sobre la cantilena de la antífona *Ecce sacerdos magnus*. El empleo frecuente de dicha melodía la incluye en el grupo de misas bitextuales. El tema de la antífona se constituye en eje temático de la composición en todas sus partes, ratificándose al final del Credo; pero además en algunos pasajes aparece tratado como *cantus firmus*. De hecho, en el Kyrie I el Tenor canta la antífona en notas de valor diferente. En el Kyrie III, el Altus I dice sólo la primera frase que repite en *subdiatessaron*, primero a la breve y luego a la semibreve. En el Sanctus sigue el mismo Altus I con el uso del *cantus firmus*. En el *Agnus Dei* I, el Altus II y el Tenor cantan canónicamente en *diapente* a la distancia de dos breves tomando texto y melodía de la susodicha antífona. Finalmente, en el *Agnus Dei* último, el Cantus II repite por completo el *cantus firmus*. Con la adición de la voz Cantus II y del Bassus II, el maestro logra ampliar el ámbito sonoro de las partes extremas CCATBB. Una misa pues, bitextual, canónica y con *cantus firmus*.

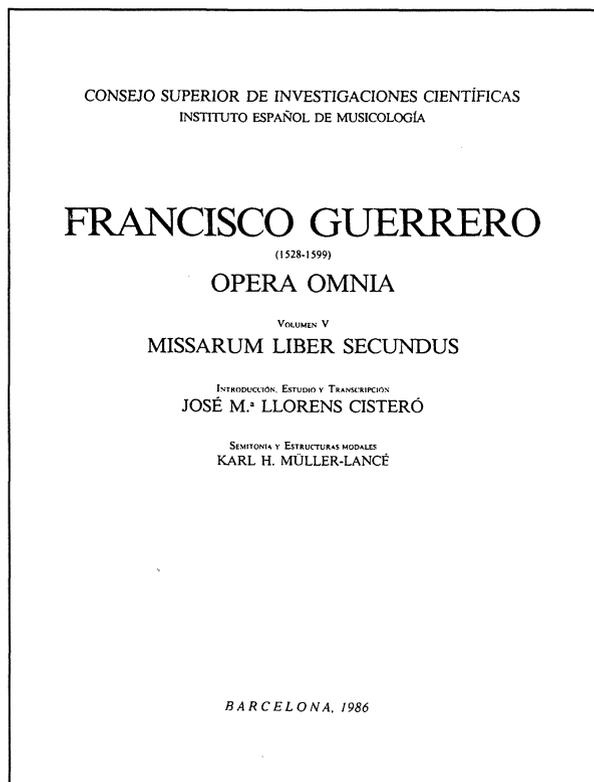
Una de las pocas excepciones en que Guerrero tomó un tema cívico para sus misas fue el de la chanson *Escoutez tous, gentils galoys* de Clément Jannequin sobre la cual el propio autor compuso además una misa. Ambas composiciones fueron muy celebradas en su tiempo. Guerrero en su misa *De la Batalla escoutez* a cinco voces, utiliza como elemento formal, que discurre por el complejo sonoro de la misa, el tema de la chanson fijándose en el proceso estructural de la mencionada misa de Jannequin. Su parodia tiene una equivalencia más próxima a variación o permutación de los temas, y el «ostinato» del *Agnus Dei* I ofrece al Cantus II la característica de cantar una configuración de cuatro notas *do-la-la-sol* a las que se responde con otra de la misma duración *fa-re-re-do*. Nueva modalidad que no se repite en Guerrero es el de haber usado el compás ternario $\phi \frac{3}{2}$ en el Kyrie

Ejemplo musical: Vol. IV, p. 51 (Ostinato “De la Batalla” en el Cantus II).

En suma, una misa parodia y con «ostinato».

La misa *Puer qui natus est nobis* a cuatro voces, es la primera de la colección que el propio autor ofreció en rica copia al cabildo de Toledo. Tiene el intervalo que caracteriza el inicio del introito de la misa tercera de Navidad y de la antifona del magnificat de la fiesta de San Juan Bautista: *sol-re-re*. Esta célula temática es el eje vinculante de todas las partes de la misa dando nombre a la composición. Esta obra de Guerrero llamo la atención del decimonónico maestro Charles Bordes al incorporarla en su antología de polifonistas antiguos.

Vol. V. *Portada*



Índice

TABLA DE MATERIAS	
TEXTO	
	<u>Págs.</u>
Introducción a modo de Estudio	9
Semifonía de las Misas contenidas en este volumen	13
Tonalidad de las misas	18
Los textos en la composición musical	26
Kyrie	27
Gloria	28
Credo	31
Sanctus Benedictus	34
Agnus Dei	36
PARTE MUSICAL	
V. <i>De beata Virgine</i>	1
VI. <i>Simile est regnum caelorum</i>	24
VII. <i>Iste Sanctus</i>	52
VIII. <i>Super flumina Babylonis</i>	74

Las cuatro misas que siguen, además de haber sido editadas en Roma el 1582, se hallan manuscritas en los archivos de Toledo, Sevilla y Viena. Al igual que con Morales, la música de Guerrero fue confundida con la del propio Palestrina. Este es el caso de la misa *Simile est regnum caelorum* que pervive en la «Österreichische Nationalbibliothek», de cuya titulación en la carátula se tachó el nombre de Francisco Guerrero y se escribió el de Palestrina tildando a Guerrero de simple copista. Así el título con sus enmiendas es como sigue: «Missa a 4 voces, Simile est regnum caelorum/ (añadido) Auth. Palestrina/ Francisci Guerrieri (añadido) copista». Mientras los textos añadidos y las enmiendas son en letra cursiva, el resto aparece en estampilla. Con todo, otra mano borró las mencionadas añadiduras asentando nuevamente en su punto la verdadera paternidad de la obra.

para eludir el tritono, y por otra el *mi b* excluye en general el *sol #*. La polifonía en todas las partes tiene el quinto grado como nota final, procedimiento típico de esta misa.

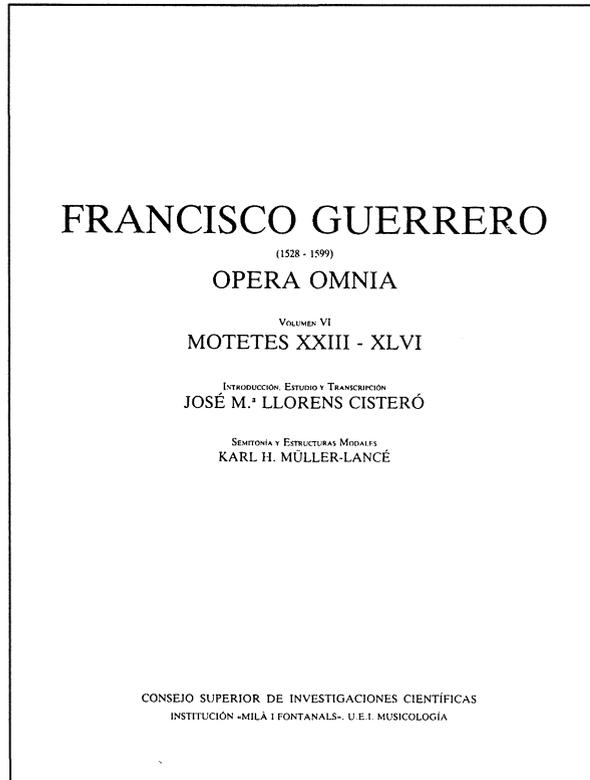
Vol. VI. *Portada**Índice*

TABLA DE MATERIAS	
TEXTO	
Introducción	9
I. Fuentes y textos	15
II. Semitonía de los motes contenidos en este volumen	39
III. Tonalidad y elementos tonales	47
Advertencias	54
PARTE MUSICAL	
XXIII. Canite tuba	57
XXIV. O crux benedicta	63
XXV. Hoc est praeceptum meum	67
XXVI. In illo tempore assumpsit Iesus	75
XXVII. Dicebat Iesus	79
XXVIII. O Crux splendidiore	85
XXIX. Pater noster	90
XXX. Pater noster	94
XXXI. Veni Domine et noli tardare	106
XXXII. O Domine Iesu Christe	111
XXXIII. Ecce ascendimus Hierosolimam	114
XXXIV. Clamabat autem mulier Chanaanæa	118
XXV. In illo tempore, erat Dominus Iesus	123
XXXVI. In illo tempore, erat Dominus Iesus	126
XXXVII. Per signum crucis	130
XXXVIII. Et post dies sex	133
XXXIX. O sacrum convivium	140
XL. Pange lingua	148
XLI. Caro mea	154
XLII. Accipit Iesus panes	157
XLIII. Ductus est Iesus	160
XLIV. Maria Magdalena et altera Maria	165
XLV. O Domine Iesu Christe	182
XLVI. Ascendens Christus in altum	185

Contiene veinticuatro canciones sagradas o modulus como el propio Guerrero titulaba también sus colecciones de motetes. Son de tema cristológico, seleccionados de cuatro ediciones impresas en el siglo XVI. La primera de ellas que salió de la tipografía hispalense de Martín de Montedoca el 1555 destaca además, por su lujosa edición en la esfera de la bibliografía musical del siglo. Cada uno de ellos sorprende por el diseño y la peculiar disposición que el autor le confiere, como se entreve a través del estudio que analiza el contenido literario, la división del texto, extensión en compases, dirección tonal, cadencias y proporciones con el resultado de un fraseo armonioso y equilibrado. Otra de las excelencias manifiestas del maestro radica en la continuidad del discurso musical con sus maravillosos retardos, prez de un estilo prebarroco difícilmente superable.

En aras a la brevedad, sólo cabe dar una visión panorámica del copioso repertorio legado, fijándonos en algunos pocos de los muchos matices que les caracterizan. Así, en *O Crux benedicta*, Guerrero no sigue la práctica bastante frecuente en los polifonistas, cuando se trata de composiciones que empiezan con la exclamación *O* de entrar homofónicamente todas las voces. Prefiere que sea el Altus el que inicie el canto, seguido del Superius a la quinta superior, los cuales

El resto de motetes queda para coronar solemnemente la serie de tales *Opera Omnia*.

Vol. VII. *Portada*

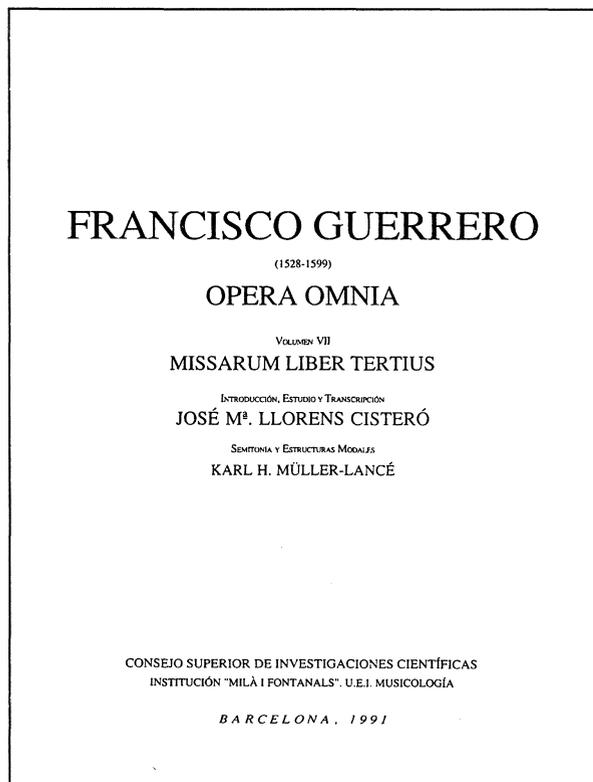


Tabla de materias

TABLA DE MATERIAS	
TEXTO	
Presentación	9
I. Hacia el título de las misas (ensayo).....	13
II. Las misas de Francisco Guerrero	33
IX. <i>Beata mater</i>	37
X. <i>Sancta et immaculata virginitas</i>	38
XI. <i>In te, Domine, speravi</i>	40
XII. <i>Congratulamini mihi</i>	42
III. Los textos en la composición musical	44
IV. Semitonía de las misas contenidas en este volumen	57
Nota bene	
<i>Práctica seguida en orden a la colocación de notas accidentales</i>	62
V. Tonalidad y Elementos tonales	63
PARTE MUSICAL	
IX. <i>Beata mater</i>	75
X. <i>Sancta et immaculata virginitas</i>	101
XI. <i>In te, Domine, speravi</i>	143
XII. <i>Congratulamini mihi</i>	187

Del extenso rastreo de misas efectuado en impresos y manuscritos de la segunda mitad del siglo XVI, resulta obvio que casi todas ellas cuentan con su propia adjetivación derivada no tanto de su modalidad o tono como del tema, repertorio o destinatario que sirvió de base o de estímulo al compositor. En realidad aquello que valoraban los artífices, más que la melodía en sí misma y como nexo unitivo, era la capacidad de poderla elaborar con ingenio y combinarla con las maneras más sutiles del contrapunto. En consecuencia, lo que prevalecía en la elección del episodio musical eran las posibilidades que ofrecía de ser tratado técnicamente .

Guerrero en la estructura de sus misas sigue una línea parecida a la de sus antecesores y contemporáneos: cambio frecuente de registros vocales, disminución del número de voces en algunos episodios del Gloria, Credo, Pleni y Benedictus con la ampliación mediante voces extremas en el Agnus Dei. Recursos motivados por el sentido estético resultante de dichos contrastes, por el prurito de conferir especial sentido expresivo en determinados pasajes y coronar con solemnidad la composición.

La misa *Beata mater* a cuatro voces, pertenece al grupo de misas parodias y bitextuales. En efecto, el Superius del Sanctus canta íntegramente el texto y la melodía de la antífona gregoriana del magnificat de «Santa Maria in sabbato» tal como figura en los breviarios anteriores al Concilio Vaticano II (1965). Esta antífona y el canto de la Salve servían de colofón a las celebraciones vespertinas de todos los sábados del año, que tenían lugar en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la catedral de Sevilla.

La práctica canónica aparece explícita en el Credo mediante la leyenda «ad fugam» añadida a la voz Superius, y «in diatessaron» en el Altus; otro tanto acontece en el Agnus Dei único, que amplía con otra voz «vagans». Finalmente cabe destacar el «ostinato» sorpresa que conforma la voz Altus en el Hosanna con el canto reiterativo en compás ternario de la primera frase de la antífona y que repite por cuatro veces, separadas por el silencio de un compás.

Ejemplo: Vol. VII, p. 38.

Be - a - ta ma - ter et in - nup - ta
vir - - go. glo - ri - o - sa re - - gi -
na mun - - di, in - ter - ce - -
- de pro no - bis ad Do - mi - num.

La misa *Sancta et immaculata virginitas* a cinco voces pertenece al grupo de misas parodias y en «ostinato», en este caso sobre el motete homónimo de Cristóbal de Morales.¹⁴ De dicho motete Guerrero tomó siete episodios bien definidos. En el Sanctus, el Superius II canta el tema en «ostinato» con su progresión a la cuarta con texto de la misa. Otro tanto se realiza en el Benedictus, pero a cargo del Tenor que canta el tema y el texto literario del repertorio eclesiástico, motivo por el cual la misa se convierte en bitextual.

Música del «ostinato» en la polifonía del Benedictus:

14. Higinio ANGLÉS: *Cristóbal de Morales. Opera Omnia*, II, MME XIII (1953), págs. 30, 31; 17-23.

Ejemplo: Vol. VII, p. 39.

San - cta et im - ma - cu - - la - - ta.

San - cta et im - ma - cu - - la - - ta.

El Agnus Dei único está ampliado con dos voces extremas «vagans»: Superius II y Bassus II.

Por sus singulares características, motivadas tal vez por ser la primera de las misas que editaba y por haberla compuesto sobre un motete de su maestro Morales, esta composición goza de especial atención.

La misa *In te Domine speravi* a cinco voces, pertenece al grupo de misas parodias y en «ostinato». El principio unificador de toda la misa radica en el tema musical que discurre por toda la composición y que se reduce a sólo estas seis notas:

Ejemplo: Vol. VII, p. 40.

Sanctus

Un tema peregrino por original. A pesar de ser muchas las misas y motetes del siglo adjetivadas con el mismo título salmódico, el tema de la de Guerrero es único. En el Sanctus la paráfrasis se convierte en «ostinato» que canta el Altus II por tres veces consecutivas a distancia de dos breves en silencio.

La misa *Congratulamini mihi* a cinco voces, es una misa parodia del motete de igual nombre de Guillaume Le Herteur. En ella, Guerrero se sirve del tema escueto de cuatro notas como principio generador y unificador de toda la composición. Tema que el Cantus II en el Agnus Dei convierte en «ostinato» con la repetición quíntuple a distancia de dos breves en silencio.

Ejemplo: Vol. VII, p. 42.

A - gnus De - i

Contrastes sonoros intencionados se advierten en el dúo del *Crucifixus*, preparado por el coro completo y compacto del *Et incarnatus est*. Es una misa festiva, pascual, bajo todos los

aspectos cuya protagonista del texto del motete es María Magdalena, que invita a congratularse por haber hallado resucitado a quien amaba, tal como lo había predicho.

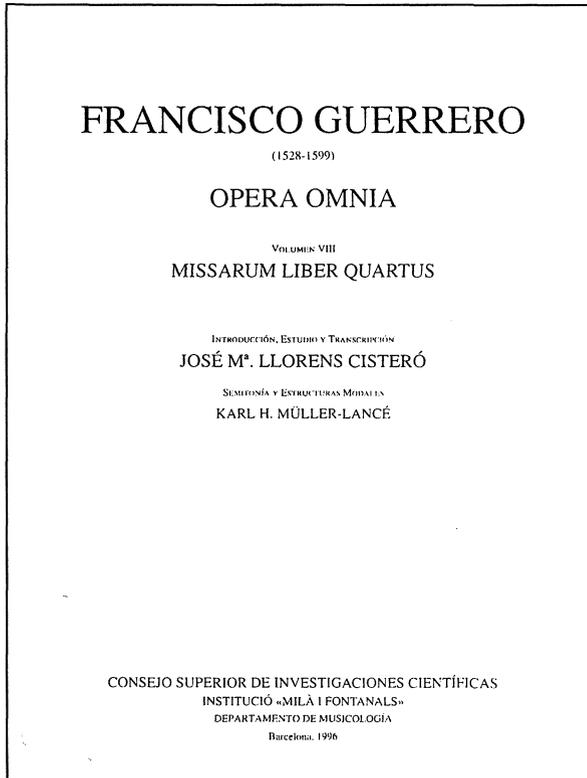
Vol. VIII. *Portada**Tabla de materias*

TABLA DE MATERIAS	
TEXTO	
Introducción	9
I. Las misas de Francisco Guerrero	11
XIII. <i>L'homme armé. Oporto</i>	
XIV. <i>L'homme armé. Ávila</i>	
XV. <i>Dormendo un giorno</i>	
XVI. <i>De beata virgine</i>	
Madrigal <i>Dormendo un giorno a Baia</i> de Philippe Verdelot	23
II. Los textos en la composición musical	33
III. Semiotica de las misas y del madrigal	41
IV. Tonalidad y elementos tonales	49
PARTE MUSICAL	
XIII. <i>L'homme armé. Oporto</i>	61
XIV. <i>L'homme armé. Ávila</i>	93
XV. <i>Dormendo un giorno</i>	119
XVI. <i>De beata virgine</i>	147
Apéndice. Madrigal <i>Dormendo un giorno a Baia</i>	191

En el contenido del volumen destacan dos polarizaciones de la estética del polifonista, motivadas por la doble intencionalidad en el momento de elegir el tema base. Por una parte figuran dos parodias: una chanson francesa y un madrigal italiano, y por otra un tropo de la cantilena gregoriana.

Misa *L'homme armé* a cuatro voces. Las dos misas que Guerrero escribió sobre *L'homme armé* no gozaron del privilegio de la estampa; eran desconocidas y ahora por primera vez publicadas. Son un nuevo anillo que se inserta a la cadena más larga de polifonistas que se motivaron por un tema profano en composiciones culturales. Huelga añadir que era habilidad distintiva de cada compositor disponer de los incisos o de todo el tejido de la chanson en el desarrollo imitativo de la composición al servicio de la expresividad religiosa.

La publicación de las dos versiones que perviven, una en Oporto y otra en Ávila, facilita el estudio comparativo que permita llegar a conclusiones válidas sobre hipótesis coherentes y sugestivas. Por una parte resulta evidente cierta similitud entre ellas en orden a la identidad temática, tonalidad y materialidad. A ello se añade la coincidencia musical del Tenor en el Kyrie y del

Cantus I en el *Christe* con algunos episodios concomitantes en el resto de la misa. Observaciones suficientes para considerar las dos misas homónimas como pareja de un mismo compositor, Francisco Guerrero, claramente nominado por los dos amanuenses de diferente área geográfica, uno portugués y otro castellano. Ante el hecho negativo de no haber sido seleccionadas para el grupo de ofrenda al cabildo de Toledo, ni haberlas tenido en cuenta en otras ocasiones da motivo a pensar que no serían de su pleno agrado, sea por la obra en sí misma o por la chanson parafraseada. Obviamente se distancia en varios aspectos del resto de sus misas, como la arcaicidad de su estructura y estilo, el contraste sonoro en algunas secuencias, el frecuente e inusitado ritmo ternario, la terminación del *Gloria* en la de Oporto, la no ampliación sonora del *Agnus Dei* sugieren la idea de tratarse de un proyecto reelaborado por el propio autor como ejercicio de composición aprovechando, tal vez, el magisterio de Morales en Toledo. No sería tampoco improbable que fueran producto de un retoque por otro desconocido maestro de capilla portugués o castellano respectivamente.

La misa que pervive en Oporto está basada en la elaboración imitativa de cada inciso de la melodía profana; segmentación realizada en base al principio motetístico en el que todas las voces están en el mismo grado de importancia *durchimitierte messe*, significando con ello el concepto que la elaboración imitativa invade toda la composición, la atraviesa y sólo remite para dar paso a la homorritmia en *Suscipe deprecationem, Iesu Christe, Qui propter, Et incarnatus, Et apostolicam, In remissionem, Dona nobis pacem*, hecho infrecuente en el resto de sus composiciones. Todo ello explica la ambigua función del Tenor que actúa de *Passus* en el desarrollo horizontal de la línea melódica, aunque afectado por el devenir de la parodia en sus intervalos obligados: saltos ascendentes de cuarta y descendentes de quinta, tetracordios por grados conjuntos, segundas ascendentes y descendentes, etcétera. El *Credo* es la única parte de la misa en la que Guerrero cambió el tema de la chanson por la cantilena gregoriana, el *Credo I* del «*Liber usualis*», salvo en algunos pocos episodios en los que afloran fugazmente incisos del tema profano.

La misa que se custodia en el monasterio de Ávila, a pesar de las notables concordancias que tiene con la anterior, ofrece peculiaridades bastantes para ser considerada como otro modelo. En este sentido, resalta el canon al unísono del Cantus II sobre el Cantus I en el *Agnus Dei* último, los dúos en *Domine Deus, Crucifixus* y en todo el *Benedictus*; el trío en *Et resurrexit* y la ausencia total del ritmo ternario en el *Hosanna*.

La misa *Dormendo un giorno a Baia* a cuatro voces es otra de parodia cívica, que tal vez por su simplicidad fue del agrado del maestro y de muchos. De hecho, rehuye de aquellos recursos compositivos manifiestos en otras composiciones suyas, como la práctica canónica, el uso del «ostinato», el cambio frecuente de registros vocales, la disminución del número de partes en algunos episodios e incluso la habitual presencia del ritmo ternario en el *Hosanna*. Además, esta misa se convirtió en clásica para muchas capillas de música, a tenor del mayor número de fuentes manuscritas conservadas. Como dato sintomático, Guerrero la seleccionó entre las seis misas que mandó copiar en lujoso códice de ofrenda al cabildo de Toledo y las cinco para el uso cotidiano en la catedral de Sevilla a instancia de este capítulo. Otra referencia que se puede aducir

es la que se deriva del Ms. 4 de Zamora de 1679, puesto que con el título de *Misa de 7º tono* de Francisco Guerrero, se adjetiva la misa *Dormendo un giorno*, según el modelo impreso en París el 1566. Prueba fehaciente de la admiración por la música de Guerrero y de como los modos eclesiásticos iban suplantando las titulaciones originales por obsoletas.

En su forma musical aparece el *Protus en re* con el Kyrie en sus tres partes de 10, 11 y 13 compases respectivamente. El Gloria con el *Iesu Christe* con notas largas y distendidas y el *Qui tollis* homorrítmico. El tema del madrigal se pone de manifiesto sobre todo en el Superius del Agnus Dei último a seis voces.

La misa *De beata Virgine* a cuatro voces es una de las tres misas que Guerrero dedicó a la Virgen María, de especial relieve por la interpolación de tropos marianos en el Kyrie y Gloria. El tropo del Kyrie que textualmente contiene una exégesis dogmática del trisagio mariano, reza:

Rex virginum amator Deus Mariae decus, e l e i s o n
 Christe, Deus de Patre, homo natus Mariae matre, e l e i s o n.
 O Paraclite obumbrans corpus Mariae, e l e i s o n.

Es uno de los tropos que fueron aplicados a la Misa IV del Kyriale, cuando en la versión vaticana se le asigna el *Cunctipotens Genitor Deus*. Ambos, no obstante su diversidad métrica, se aplican adecuadamente a la misma composición. Sin embargo, para los polifonistas del siglo XVI, el texto expresado fue el más usual.

Ejemplo: Vol.VIII, p. 26. (Melodía del tropo en la misa de Guerrero)

Superius

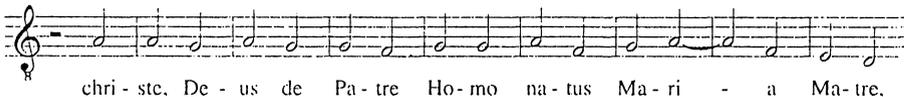


Rex, vir - gi - num a - ma - tor De - us Ma - ri - ae de - cus

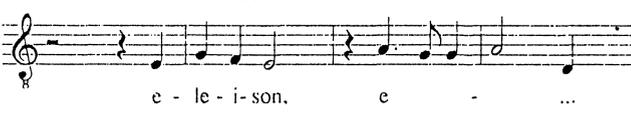


c - le - i - son

Tenor

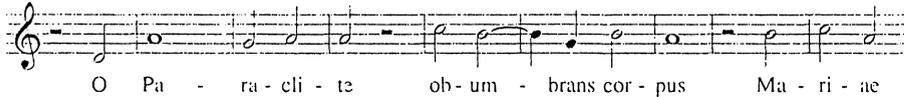


chri - ste, De - us de Pa - tre Ho - mo na - tus Ma - ri - a Ma - tre,

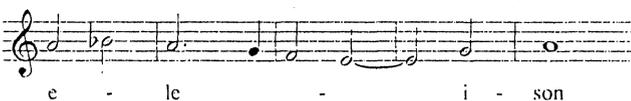


e - le - i - son. e - ...

Superius



O Pa - ra - cli - te ob - um - brans cor - pus Ma - ri - ae



e - le - i - son

Tonalmente las interrelaciones de la composición se inician a partir del *Protus re*. El Gloria con tropo mariano *Spiritus et alme* aparece en los códices gregorianos desde el siglo XI y con polifonía desde el siglo XIII. Melódicamente se incorpora en el Gloria de la Misa IX «Cum jubilo». El texto interpolado en la polifonía es el siguiente:

Iesu Christe
Spiritus et alme Orphanorum paraclyte
 Domine deus, Agnus Dei Filius Patris
Primogenitus Mariae virginis matris
 Deprecationem nostram
Ad Mariae gloriam
 Quoniam tu solus Sanctus
Mariam sanctificans
 Tu solus Dominus
Mariam gubernans
 Tu solus Altissimus
Mariam coronans

Polifónicamente es una paráfrasis muy libre de la cantilena gregoriana «Cum jubilo». Tonalmente las interrelaciones de la composición se inician a partir del modo *Tetrardus Sol*. Se divide en dos partes de similar extensión, ambas a cuatro voces por entero: la primera que abarca 73 compases termina en *Primogenitus virginis Mariae*, y la segunda con 70 compases llega hasta el final. Concede especial énfasis con notas largas a *Mariam coronans* y adopta el ritmo ternario en *Spiritus et alme*.

El Credo melódicamente es una paráfrasis del Credo IV. Tonalmente las interrelaciones se inician a partir del *Protus sol* con un bemol. Se divide en dos partes desiguales a cuatro voces por entero: la primera que llega hasta el *Crucifixus* con una extensión de 74 compases y la segunda que va hasta el final con 100 compases. En esta misa, Guerrero evita todo contraste sonoro mediante la reducción de voces, así como la homorritmia, salvo en *Et apostolicam ecclesiam*.

En el Sanctus, el Tenor a modo de *cantus firmus*, sobre todo al empezar acentúa cierto canto llano afín al propio de la Misa VIII de la edición vaticana. Tonalmente las interrelaciones de la composición se inician a partir del *Tritus fa* con un bemol. Se divide en dos partes: la primera a cuatro voces abarca 22 compases y la segunda es a tres voces con 34 compases. Otro tanto cabe decir del Benedictus melódica y tonalmente. Algo singular en Guerrero es el hecho de componer dos *Hosanna* conclusivos diferentes, en ritmo ternario el primero y binario el segundo.

El Tenor del Agnus Dei abre el tema propio de la Missa IX de la edición vaticana, tema que retoma el Altus hasta el final. Es a cuatro voces con una extensión de 37 compases. El Agnus Dei último es a seis voces SSAATB. El Superius II sigue el *cantus firmus* de la melodía gregoriana de la Misa IX, incisivo retoque final a una paráfrasis que sitúa la Misa IX sobre las otras del Kyriale. Tonalmente las interrelaciones de la composición se inician a partir del *Tritus fa* con un bemol.

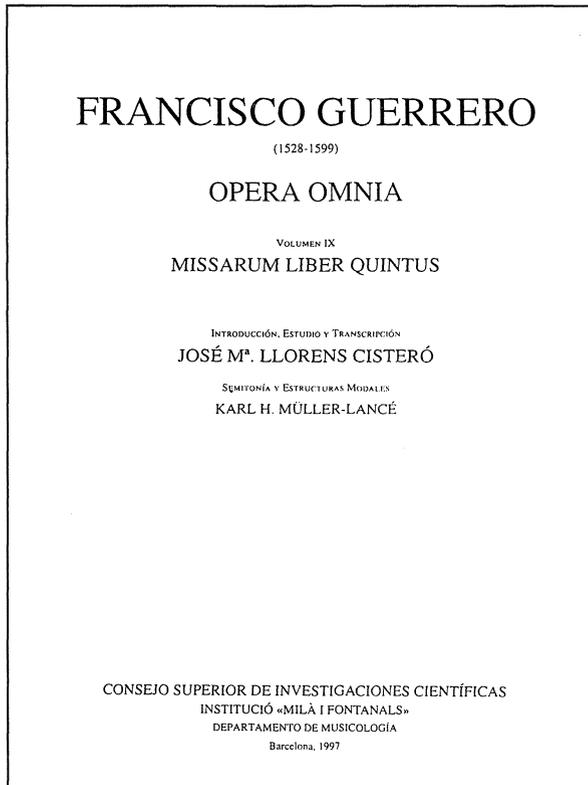
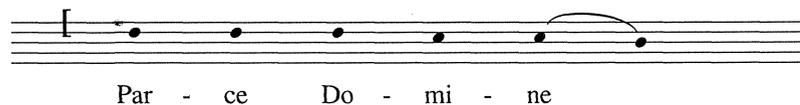


TABLA DE MATERIAS	
TEXTO	
Introducción	9
I. La Misa de Difuntos	13
II. Las Misas: <i>Inter vestibulum</i> y <i>Saeculorum Amen</i>	21
III. La Misa <i>Pro defunctis</i>	27
IV. Los textos en la composición musical	33
V. Semitonía de las misas contenidas en este volumen	51
VI. Tonalidad y elementos tonales	65
PARTE MUSICAL	
XVII. I. <i>Inter vestibulum</i>	81
XVIII. II. <i>Saeculorum Amen</i>	111
XIX. Misa <i>Pro defunctis</i>	139
APÉNDICE	
Motete <i>Inter vestibulum</i> : Cristóbal de Morales	221

Este volumen cierra el repertorio de misas compuestas y conservadas de Francisco Guerrero. Lo valioso en ellas es también la profunda base científica que sostiene su organismo polifónico, hecho de moldes precisos, de equilibrio de tiempos y frases, desarrollados con matemática y maravillosa combinación; prueba fehaciente de que el arte imperecedero, va siempre unido a una verdadera ciencia de la técnica —alianza de la habilidad con la expresión—. Como en el resto, se ofrecen novedades de particular mención; concretamente cabe referirse al arte modélico de parafrasear un tema del motete homónimo de su maestro Cristóbal de Morales con la misa *Inter vestibulum* a cuatro voces; en consecuencia es una misa parodia. El tema de la misa como el del motete parodiado se atiene a la melodía gregoriana *Parce Domine*:

Ejemplo: Vol. IX, p. 21

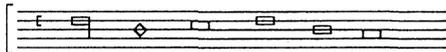
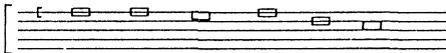
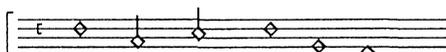
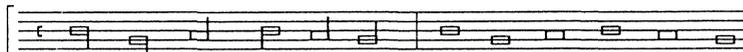


Como es habitual en el maestro hispalense, en el Agnus Dei último extiende el complejo vocal a seis voces. Para ello utiliza la voz Superius II y el Tenor II. El primero en canon *in diapente*

y el segundo *in subdiatessaron* del Altus, formando así el anunciado canon *Trinitas in unitate*, todo ello en tono suplicante. El estilo homofónico no abunda pero subsisten algunos destellos. Como dato curioso se señala que Guerrero publicó la misa en 1566 cuando Morales no llegó a imprimir su motete, cuyas fuentes manuscritas son posteriores a la edición de Guerrero. Cabe pues, suponer que nuestro compositor conocería el motete o bien directamente del autor, su maestro, o de alguna copia existente en la catedral de Sevilla, que hoy no pervive.

La misa *Saeculorum Amen* a cuatro voces, es el final glorioso de una vida artístico-musical, compuesta al término de sus días. Ocupa el número 70 de la última colección de motetes del año 1597 y el tercero en el libro de facistol Ms.15 de la catedral de Sevilla, que con otras dos misas más estuvieron en repertorio activo por lo menos hasta finales del siglo XVIII. En cuanto al tono que acompaña el título se observa que en el impreso se anota 7º tono, detalle que en el códice de Sevilla se omite y en el ejemplar de Zaragoza se señala el 8º tono. En realidad el tema que obtiene de la final salmódica *e u o u a e* es de 8º tono. Sobre este tono Ferdinand Estevan¹⁵ en sus *Reglas de Canto llano* escrito probablemente en Sevilla el 1410, dice: «El octavo tono es suave e amoroso, e es manera de los ancianos e discretos». Guerrero parece haber seguido el estilo de la catedral de Sevilla, ordenado por «Luys de Villafranca maestro de los moços de Choro, en su Breve introducción al Canto llano», Sevilla 1565, pág. 33.

Ejemplo: Volumen IX, pág. 24

	
	Sae- cu- lo- rum. A- men.
Versión actual	
	Sae- cu- lo- rum. A- men.
Polifonía tenor Forma temática	
Forma «ostinato» Tenor	

El tema toma especial relieve en el *Agnus Dei I* con cargo al Tenor que lo interpreta en «ostinato» con valor de longa \square que se repite a la quinta superior, para insistir nuevamente reducido al valor de brevis \blacksquare con la consiguiente repetición a la quinta superior. En el *Agnus Dei* último añade un Cantus II en canon a la octava sobre el Tenor. Por este aspecto se incorpora en el grupo de misas canónicas y con «ostinato».

15. Véase M^a Pilar ESCUDERO: *Comentario, estudio, transcripción y facsímil del primer tratado de música escrito en castellano*, Madrid 1984, pág. 119.

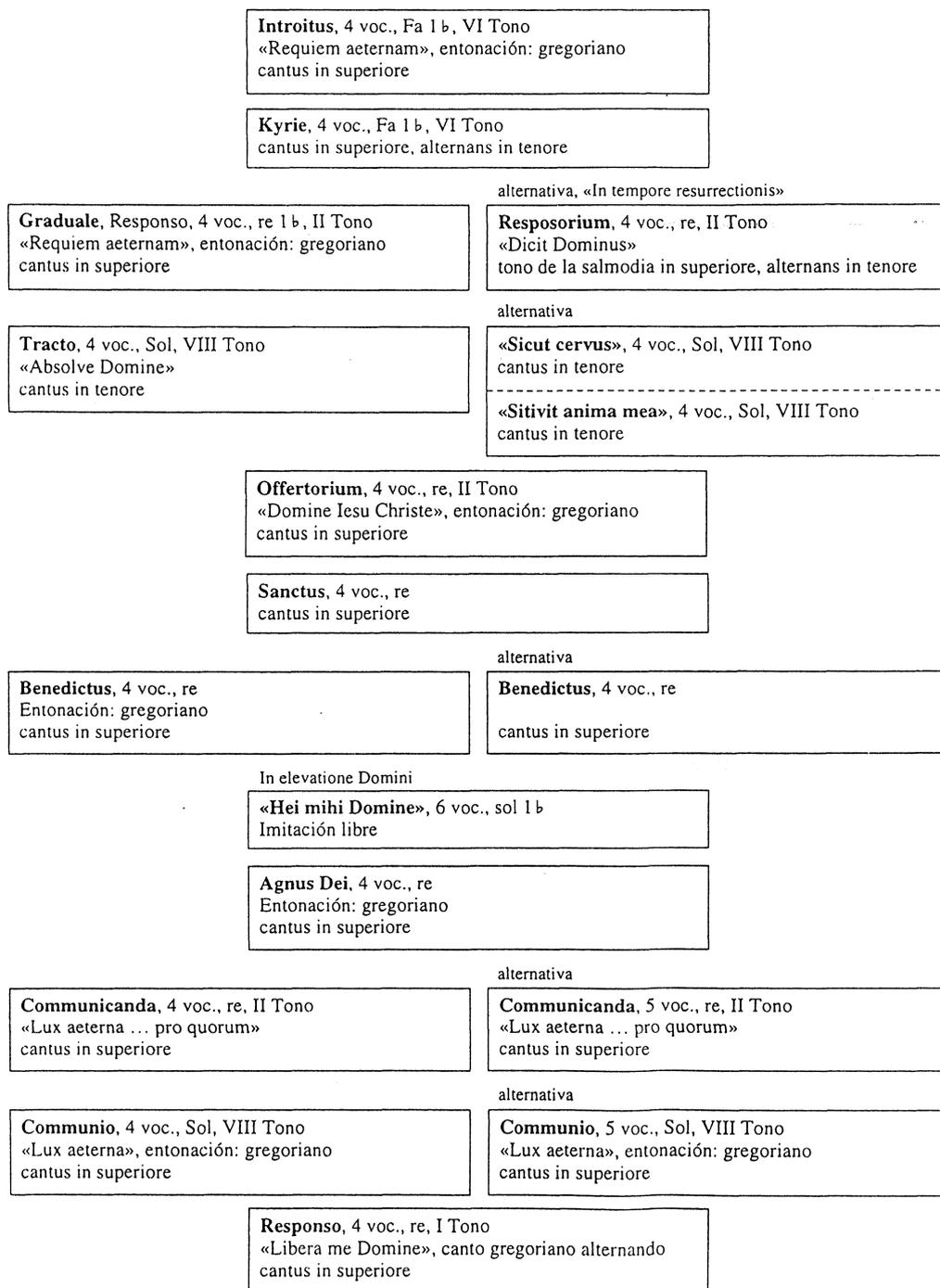
La misa *Pro defunctis*, a pesar de haberse repetido en dos ediciones diferentes, queda patente que se trata de una sola misa, pero con un importante complemento en su conjunto. Por su valor compositivo y expresividad forma coro con las conocidas y editadas de Vázquez, Morales y Victoria. Se distingue por su peculiar misticismo que no es robusto ni exaltado como en la de Morales, ni vehemente y apasionado como se respira en la de Victoria. Guerrero es un firme creyente que confía en la infinita misericordia del Creador. Para él, la muerte no representa más que el tránsito a la verdadera vida. Ante el espectro de la muerte, el anhelo y ansia de vivir y perpetuarse le impele a componer una música apacible, noble, serena, en la que se percibe con optimismo el misterio de las postrimerías del ser humano.

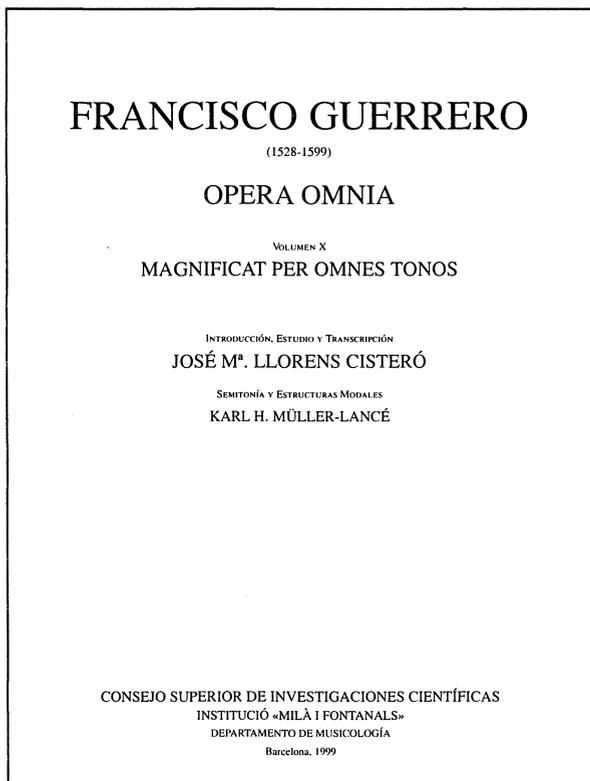
En las misas de difuntos, los compositores añadían a las partes del Ordinario las que pertenecen al Propio, hecho que les permitía dar mayor contenido y homogeneidad al complejo repertorio textual que les informa, conocido como *Ordo exequiarum*. Antes de la reforma establecida por el concilio de Trento, la liturgia de difuntos se celebraba con variantes muy notables y con un repertorio muy variado de cantos. La uniformidad del culto impuesta se convirtió en modalidad única hasta llegar al Vaticano II (1965). Ello pudo ser debido a un postulado solamente práctico y uniforme: la misa de Requiem es la misa de los difuntos. De ello se benefició la polifonía, pues facilitaba la tarea a los compositores y la labor a los cantores, con un repertorio limitado para un uso tan frecuente. Con todo conviene valorar las alternativas de textos y músicas que para tal rito ofrecen polifonistas como Morales y Guerrero. Sirva de ejemplo la tabla que sintetiza la peculiar disposición que Guerrero ofrece en sus dos misas de difuntos escritas antes y después del mencionado concilio de Trento:

Realizada la edición completa, se abre a los estudiosos un amplio abanico de investigaciones ampliando adecuadamente todo cuanto se ha realizado en el proceso configurativo de cada una de ellas, obligados siempre a la brevedad del discurso en pro de la música, principal centro de interés de músicos y artistas.

Ejemplo de la Tabla. Vol. IX, pág. 42.

Disposición





Con referencia a este volumen dedicado exclusivamente a los dieciséis Magnificat, cabe recordar que primero fue el cabildo de Toledo en recibir la ofrenda de tal repertorio, año 1561, un precioso códice en pergamino adornado de bellas miniaturas y acompañado de una muy reverente dedicatoria. De idéntico contenido y distribución de folios, dos años después salió impreso de la acreditada tipografía de Pierre Phalèse de Lovaina, otro suntuoso ejemplar que Guerrero dedicó al rey Felipe II. De tal conjunción de destinatarios queda en evidencia la singular relevancia del compositor que, a sus treinta y tres años, logró interesar simultáneamente por su música al cabildo de la catedral más insigne y poderosa de España y al monarca del imperio más extenso entonces conocido.

Transcurridos once años, después de haber dado a la luz pública dos libros de misas y otro de motetes, Guerrero sorprendió nueva-

mente con la edición del *Liber Vesperarum*, libro que fue muy solicitado por la calidad musical de su contenido y del servicio que prestaba al culto litúrgico en la Hora vespertina más solemne y de mayor afluencia de fieles, las Vísperas. En dicha obra, el autor incluye diez de los Magnificat anteriormente publicados con algunas variantes y con una semitonía y aplicación del texto más coherentes a la evolución progresiva que se operaba en el curso de la segunda mitad del siglo XVI.

Finalmente, en colección con Versos de Magnificat de Giovanni Maria Asula, Michele Varotto y Vincenzo Ruffo, destacados compositores italianos de la escuela palestriniana, el recopilador y editor Friederich Lindner publicó el ciclo completo de los versos pares de Guerrero en nítida impresión de C. Gerbach de Nüremberg, año 1591.

El repertorio de Magnificat de Guerrero abunda, asimismo, en manuscritos y pergaminos de numerosas iglesias, colegiadas y catedrales peninsulares y de otras latitudes, de manejo prolongado hasta finales del siglo XVIII.

El libro se inicia con un capítulo dedicado a inventariar las fuentes musicales del Magnificat polifónico del siglo XVI en España y sus precedentes. Fuentes que se acompañan con novedosos datos biográficos de algunos compositores que dejaron huella inconfundible de su arte polifónico religioso en el repertorio del renacimiento musical peninsular. Sobre este punto se destaca la existencia de dos Pastrana, uno llamado Francisco y otro Pedro. Características similares con-

entidad para que al título de «Cantor de María» de largo tiempo otorgado, se le pueda ahora añadir con todos los honores el de «Cantor de la Pasión». Ciertamente, por su peculiar repertorio musical, el maestro hizo gala de vivir muy intensamente el sentir religioso de su pueblo devoto por antonomasia de Nuestra Señora nacida sin mácula original y del Nazareno que sufrió los horrores atroces de la Pasión. En este sentido el maestro hispalense, al igual que cuando canta a la Virgen María se agiganta, también ante la contemplación de la Cruz, su paleta de artista musical logra expresar con primor la humanidad de los sentimientos más divinos.

En los volúmenes en curso se publicarán los salmos e himnos con el resto de motetes, habida cuenta de las composiciones ya editadas en el libro de Vísperas de Reyes.¹⁶

Epílogo

El maestro de capilla y polifonista Francisco Guerrero es una gloria de nuestro país; el compositor de temple hispánico más acusado, el único del siglo que permaneciendo en la península vio sus obras impresas en España, Francia, Italia y Flandes. Unidad, armonía y orden son las constantes que conforman el contenido de su portentosa obra musical. Feliz consecuencia de los principios éticos propios del misticismo de un momento histórico en que la polifonía española supo desarrollar en la más genuina simplicidad dos elementos de carácter expresivo: el *sentimiento* considerado bajo múltiples formas y la índole lírica de los *textos*. Sobre este particular el maestro evita el artificio por artificioso y profundiza en la austera simplicidad, en la elección y glosado de los temas, en la armonización de las partes y en la singular perspectiva de su estilo.

Como escribe para el culto religioso, pone todo su saber y arte en despertar y hacer duradero el sentimiento religioso a cuantos participen a los ritos sagrados en expresión de fe religiosa, verdadera y sincera. Como complemento de su sentir eclesiástico y piadoso sirva el hecho de haber convertido en sagrado o religioso muchas cantares que tenían su origen netamente cívico.

Merecida galantería es la dedicatoria que encabeza todos los volúmenes de la Serie, cuyo texto reza así:

Dedicatoria

A la Santa Patriarcal y Metropolitana
Iglesia Catedral de Sevilla
suntuoso y devoto templo del orbe cristiano,
escuela, cenobio, cátedra y sepulcro del
que fue eximio compositor y ejemplar sacerdote
Francisco Guerrero.

16. José M. LLORENS: *Vísperas de Reyes de Francisco Guerrero*, Barcelona 1997.