

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS  
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

# FRANCISCO GUERRERO

(1528-1599)

## OPERA OMNIA

VOLUMEN III

### MOTETES I - XXII

INTRODUCCIÓN, BIOGRAFÍA, ESTUDIO Y TRANSCRIPCIÓN

JOSÉ M.<sup>a</sup> LLORENS CISTERÓ

SEMITONÍA Y ESTRUCTURAS MODALES

KARL H. MÜLLER-LANCÉ

*BARCELONA, 1978*

FRANCISCO GUERRERO  
OPERA OMNIA

VOLUMEN III  
MOTETES I-XXII

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS  
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

MONUMENTOS  
DE LA MÚSICA ESPAÑOLA

XXXVI

*BARCELONA, 1978*

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS  
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

# FRANCISCO GUERRERO

(1528-1599)

## OPERA OMNIA

VOLUMEN III

### MOTETES I - XXII

INTRODUCCIÓN, BIOGRAFÍA, ESTUDIO Y TRANSCRIPCIÓN  
JOSÉ M.<sup>a</sup> LLORENS CISTERÓ

SEMITONÍA Y ESTRUCTURAS MODALES  
KARL H. MÜLLER-LANCÉ

*BARCELONA, 1978*



Reproducción digital, no venal, de la edición de 1978

© CSIC

© de esta edición: José María Llorens Cisteró, 2017

e-NIPO: 059-17-134-2

Catálogo general de publicaciones oficiales: <http://publicacionesoficiales.boe.es>

Editorial CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: [publ@csic.es](mailto:publ@csic.es))

© C. S. I. C.

I. S. B. N. 84-00-04380-4

Depósito legal: B. 44.403 - 1979

Impreso en España. Printed in Spain.

Grabado y estampación musical:

A. Boileau y Bernasconi. Provenza, 247. Barcelona.

Composición y tirada textos:

Gráficas Marina S. A. Paseo Carlos I, 142 - Barcelona.

## 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
Semitonía de los Motetes ... ..	96
Elementos tonales de los Motetes ... ..	104
Estudio crítico de los Motetes ... ..	107
Índice de nombres ... ..	131

### PARTE MUSICAL

#### *Motetes a cuatro voces*

I. Ave Maria ... ..	1	VIII. Sancta Maria ... ..	39
II. Dulcissima Maria ... ..	5	IX. Alma redemptoris mater ... ..	44
III. Quae est ista ... ..	10	X. Ave, regina caelorum ... ..	48
IV. Quasi cedrus ... ..	17	XI. Regina caeli ... ..	52
V. Gabriel archangelus ... ..	24	XII. Salve Regina ... ..	56
VI. Exaltata est ... ..	30	XIII. Salve Regina ... ..	65
VII. Sancta et immaculata ... ..	34		

#### *Motetes a cinco voces*

XIV. Ave, Virgo sanctissima ... ..	72	XVI. Trahe me post te ... ..	85
XV. O gloriosa Dei genitrix ... ..	77	XVII. O virgo benedicta ... ..	91

#### *Motetes a seis voces*

XVIII. Tota pulchra es Maria ... ..	100	XX. Surge, propera amica mea ... ..	116
XIX. Beata Dei genitrix, Maria ... ..	108		

#### *Motetes a ocho voces*

XXI. Ave Maria ... ..	126	XXII. Regina caeli ... ..	134
-----------------------	-----	---------------------------	-----



*D e d i c a t o r i a*

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.

1. Introducción  
2. Objetivos  
3. Metodología  
4. Resultados  
5. Conclusiones  
6. Bibliografía

## INTRODUCCION

*Quizá la polifonía haya sido la aportación más meritoria y peculiar de Occidente a la rica y gloriosa esfera de las Artes. En realidad, mientras las otras formas fácilmente se descubren en las espléndidas civilizaciones de los pueblos de Oriente, la música polifónica, en cambio, ha sido, según creencia común, invención de las regiones occidentales de Europa. En efecto, si Egipto erigió colosales pirámides y Jerusalén el templo de Salomón; si Grecia construyó templos, esculpió estatuas y relieves, modeló vasos y fue además pródiga en pinturas, poemas, melodías y danzas con el singular mérito de ser también cuna de la tragedia; si el arte del mosaico encontró en el mundo bizantino la expresión de su más rica espiritualidad, asimilada y reproducida con provecho por los artistas romanos, Europa y más en concreto Irlanda, centro que fue del pensamiento medieval cristiano, creó y desarrolló con gran variedad de estilos y matices aquella forma musical de insospechada fuerza expresiva en el aleteo constante del espíritu hacia la plasmación del cuerpo artístico de la historia humana.*

*Los primeros teóricos que hallamos en los umbrales de la polifonía medieval antes de Guido d'Arezzo fueron el filósofo irlandés Scoto Eriugena (siglo IX), Hucbaldus de Saint-Amand († 930) y Regino von Prüm († 915). En el seno, pues, de la cultura eclesiástica del mundo latino fue donde nació la forma más rudimentaria de la diafonía, que, con valor de conquista permanente, alcanzaría madurez en el siglo XVI.*

*Tal prodigiosa elaboración artística se realizó lentamente conforme aparecían los nuevos requerimientos artísticos y culturales que creaba la vida litúrgica de los templos, más que la secularización de la vida palaciega. En particular, el valor artístico de la polifonía sagrada está en función no del mero placer auditivo que pueda producir, sino de la efectiva asociación espiritual y religiosa que impulsa hacia el verdadero sentido de participación en las esplendorosas manifestaciones del culto. El misterio del arte al servicio del misterio divino. La música del Renacimiento heredó del Medioevo este valor sacral. Pues, el compositor polifónico, al igual que el del canto gregoriano, que le había precedido de siglos, compuso para mover el espíritu a la oración; interpretó, a su vez como el otro, los sentimientos universales del alma en vivencia con la oración litúrgica; habló a los hombres de las verdades eternas y de la esperanza más pura del amor inmortal y de la divinidad del sacrificio. Quiso presentar su obra no tanto con miras puramente artísticas (aunque no le faltaran) sino como ofrenda a Dios.<sup>1</sup> De ahí aparece claro que no será posible valorar el cuantioso repertorio eclesiástico legado por los siglos, si lo disociamos de aquella única realidad para la cual fue creado.*

*En este sentido, el Concilio Vaticano II, en la Constitución Sacrosanctum Concilium, cap. VI,*

1. Véase EDGARDO CARDUCCI, *Trattato di composizione e Studio delle forme musicali*, Roma 1972, I, 439.

n.º 112, se expresó en estos términos: «La tradición musical de la Iglesia universal constituye un tesoro de valor inestimable, que sobresale entre las demás expresiones artísticas, principalmente porque el canto sagrado, unido a las palabras, constituye una parte necesaria o integral de la liturgia solemne».

Es normal y lógico que el espíritu auténtico de la oración cantada de la Iglesia Católica se haya manifestado siempre con caracteres más singulares en la propia sede de Pedro, Roma. A la sombra y amparo de tan alma mater florecieron durante el siglo XVI importantes capillas musicales que se conocen con la denominación común de Escuela Romana.

En España, el arte polifónico de dicha época presenta una modalidad tan peculiar que no admite confrontación con las restantes escuelas europeas. En el campo de la música eclesiástica nuestros polifonistas consiguieron merecidamente la fama de haber erigido el monumento de música litúrgica más pura. En aquel momento histórico en que por doquier prevalecían las habilidades técnicas, la polifonía española supo desarrollar en su más genuina simplicidad dos elementos de carácter expresivo: el sentimiento considerado bajo múltiples formas y la índole lírica de los textos. En dicho campo de la expresividad la polifonía española no tuvo rival; ni la escuela flamenca con las sutilezas del contrapunto, ni la escuela italiana con el artificio de sus suntuosos giros lograron superarla.<sup>2</sup> Así lo han reconocido y proclamado notables críticos de estética musical religiosa. Albert Soubies, en efecto, no dudó en escribir: «Nous sommes parfois tenté de croire que c'est chez les Espagnols qu'il convient de chercher l'expression la plus authentique du sentiment chrétien en musique».<sup>3</sup>

Henri Collet, después de haber afirmado que los músicos alemanes de los siglos XVII y XVIII asimilaron las obras de nuestros polifonistas del siglo XVI a través de las ediciones difundidas por todo el país, añade: «Morales, Guerrero et Victoria, tels son certainement les maîtres cultivés par la studieuse jeunesse qui va créer la longue et florissante École Allemande. Et au premier rang de ces laborieux artistes J. S. Bach consacre une grande partie de sa vie musicale à ce travail de dépouillement, d'analyse des oeuvres anciennes».

«Mais l'art de Victoria n'a point disparu: il a émigré [...] La polyphonie espagnole, chassée de la terre natale, par la Renaissance italienne, fut étudiée par les musiciens allemands du XVII<sup>e</sup> siècle».<sup>4</sup>

Los polifonistas españoles en su época áurea, sumisos a la ley del renunciamiento cristiano, no pretendieron diferenciarse estilísticamente entre sí. Casi por completo dedicados a la música religiosa, su obra se caracteriza por su penetrante unción y severa ortodoxia. «El misticismo —como escribe Barreda— buscó en la música su propio verbo, porque en ella encontró sin duda, por su esencia íntima, el origen y el fin de todo lo creado: espíritu, espíritu.» Poco tuvo que corregirse o enmendarse en España a raíz de las disposiciones sobre música sagrada dictadas por el Concilio de Trento. Apenas encontramos en la polifonía religiosa española aquellas peculiaridades de estilo, forma y composición que imperaron en las otras escuelas europeas antes del mencionado Concilio, tales como:

- a) el artificio exagerado en la técnica contrapuntística; b) las múltiples sobreposiciones de

2. Véase ERNESTO MARIO BARREDA, *Música Española de los siglos XIII al XVIII*, Buenos Aires 1942.

3. ALBERT SOUBIES, *Histoire de la Musique, Espagne des origines au XVII<sup>e</sup>me siècle*, Paris, 1899, 56.

4. HENRI COLLET, *Le mysticisme musical espagnol au XVI<sup>e</sup>me siècle*, Paris 1913, 477-479.

textos y de melodías; c) las excesivas dificultades en la resolución de los cánones; d) los muchos enigmas que convenía descifrar en la escritura de los modos, tiempos, prolações, proporciones, fugas, imitaciones, etc.; e) la abundante incorporación de tropos en las partes de la misa, salvo el Credo, y, f) el excesivo uso de los temas profanos. Sobre este último concepto cabe precisar que mientras los autores extranjeros prodigaron las parodias de temas profanos, los nacionales, más circunspectos, sólo en limitados casos hicieron uso de aquella práctica discutible pero habitual. La figura ejemplar en esta ascesis artística es sin duda alguna Tomás Luis de Victoria, el cual nunca escribió madrigales ni usó temas profanos; el material temático lo obtuvo siempre del repertorio gregoriano y del vuelo de su genio creador. Ciertamente en la mencionada coyuntura artístico-religiosa más que disposiciones eclesiásticas se precisaban compositores convencidos de aquella renovación pretendida, pues, sobre ellos pesaba la noble tarea de informar la música litúrgica de aquel espíritu tan ardorosamente deseado por los padres tridentinos.

Hoy son de todos conocidos los nombres de los grandes cultivadores de la música sagrada en España durante el siglo XVI: Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Antonio de Cabezón y Tomás Luis de Victoria. Todos ellos cuentan ya con la publicación de sus obras completas, excepto Guerrero, el de temple hispánico más acusado. De ahí la conveniencia y oportunidad del presente volumen, primero de la serie con texto latino.

Francisco Guerrero pertenece a la renombrada Escuela Sevillana. En realidad la catedral de Sevilla abierta al culto en 1478, uno de los templos más suntuosos del orbe cristiano, fue su escuela, su casa, su iglesia, su cátedra y finalmente su sepulcro. En ella vivía, cantaba, componía enseñaba la teoría y ejercía su ministerio sacerdotal.

El siglo XVI marca un hito muy glorioso en el arte manierista y en la cultura humanista de Sevilla. Junto a los maestros de la polifonía Pedro de Escobar, Alonso de Alba, Francisco de Peñalosa, Pedro Fernández de Castilleja, Cristóbal de Morales, los hermanos Pedro y Francisco Guerrero, Juan Vásquez, Alonso Lobo y Ambrosio Cotes hallamos los organistas hermanos Jerónimo y Francisco de Peraza, precedidos de Pedro de Villada y Diego del Castillo, los vihuelistas Alonso Mudarra y Manuel Rodríguez, los poetas Gutierre de Cetina, Baltasar de Alcázar y Cristóbal Mosquera de Figueroa con los pintores músicos Luis de Vargas, Pablo de Céspedes y Francisco Pacheco.

En la segunda mitad del siglo XVI, Sevilla alcanza el apogeo de su prosperidad. El esplendor del culto catedralicio, el numeroso clero y la opulencia de su silla concordaban con el brillo de sus artes y letras. La renta o el valor de la mitra de Sevilla disputaba a Santiago el segundo puesto, después de la inmensamente rica de Toledo. El maestro de capilla disfrutaba de una ración entera, media el organista y cien ducados poco más o menos la capellanía de cantor.<sup>5</sup>

Aunque no del todo exento de chauvinismo, vale el elogio que el historiador Alonso Morgado dedica a la música de la catedral sevillana: «Para la continua asistencia de las horas que siempre se dicen cantadas en el Choro, ay Veynte Veynteneros sacerdotes. La música y Capilla assí de bozes como de ministriles, chirimías, sacabuches, baxón, flautas, cornetas y todos ins-

5. Véase ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Un informe sobre el Estado de la Sede Hispalense en 1581*, Hispania Sacra, Instituto Enrique Flórez, Barcelona 1953, VI, 181 ss.

trumentos, puede competir con la mejor de toda la Christiandad, porque no ay tassa en los músicos, ni en sus salarios, como lo merezcan sus voces y habilidades, juntándose a esto las mejoras de cada día y perpetuidades y las Raciones que ay para dos triples, para un contrabajo, para un contralto y para el organista. Los seises son los muchachos de mejores bozes que pueden hallarse. Y assí es cosa del Cielo, en esta Sancta Iglesia, la suavidad de su música, y por cantarse siempre en ella la de aquellos Maestros que mejor han compuesto».<sup>6</sup>

Comprensible, pues, el empeño que en todo momento puso Guerrero en afianzar su puesto y residencia en tan poderosa sede y noble ciudad. El repertorio sagrado cultivado por Guerrero abarca misas, motetes, responsorios, salmos, magníficats, himnos, secuencias y pasiones. El presente volumen contiene veintidós motetes de tema mariano seleccionados de siete colecciones impresas en el siglo XVI.

Para algunos musicólogos de nota, el título de cantor mariano concedido a Guerrero les resulta hoy desmedido por cuadrar de igual manera a otros polifonistas españoles. Sin embargo, será siempre verdad que cuando nuestro maestro canta a la Virgen se agiganta y su paleta de artista logra expresar matices más sublimes. Además queda patente el cuantioso número de sus composiciones mariológicas: más de treinta motetes (Morales cuenta con trece), cinco misas, una copiosa colección de magníficats, numerosos himnos y la piadosa dedicatoria del libro segundo de Misas.

Gilbert Chase, al referirse a nuestro compositor, recuerda que a causa de su estilo suave y melodioso, ha sido calificado como «el Murillo de la música española»;<sup>7</sup> analogía que se hace más estrecha al recordar que ambos artistas produjeron lo mejor de su obra inspirados en el culto a la Virgen María. Más por este último factor que por otro motivo puede valer la afinidad apuntada. En efecto, mientras Murillo por sus famosos lienzos mereció ser llamado el pintor de Inmaculadas, Guerrero por sus motetes se granjeó el de cantor de María. A ello puede añadirse la coincidencia de un mismo origen sevillano, y de haber realizado ambos su obra en la misma capital andaluza. Posiblemente también por ser de temperamento parecido: apacibles, bondadosos y plenamente conformados con la sociedad en que vivieron. Por lo demás, no se debe olvidar que entre uno y otro media casi un siglo.

Como se puede apreciar en el análisis de las obras contenidas en el presente volumen, Guerrero se destaca como compositor excepcional, de técnica impecable, poco común y el más hispánico de todos. En la forma, se distingue por el modo de tratar proporcionalmente cada una de las frases de los textos literarios, la riqueza de modulaciones que utiliza en el desarrollo de las células temáticas, el uso frecuente de la falsa relación, el empleo de la cuarta disminuida, el respeto por el cantus firmus cuando lo toma por base, y el recto sentido lineal que prevalece sobre el concepto armónico. En el fondo, su música lleva impreso el sello de su austera piedad, común a la de los místicos, literatos y pintores españoles, aunque más dulce y apacible que su maestro Morales. Su ideal como compositor no era otro que despertar y hacer duradero el sentimiento religioso a cuantos participasen en las funciones sagradas, en expresión de fe religiosa sincera y verdadera.

Mi compañero de estudios en Roma, el doctor Karl H. Müller-Lancé, profesor en la Pä-

6. ALONSO MORGADO, *Historia de Sevilla*, Sevilla 1587, reimpreso hacia 1886, 307.

7. GILBERT CHASE, *La música en España*, traducción del inglés por JAIME PAHISA, Buenos Aires 1943, 87.

*dagogische Hochschule de Freiburg im Breslau ha querido colaborar desinteresadamente en la publicación de las obras de este volumen ofreciendo un estudio, original en la forma, de la semitonía ficta y de un análisis interesante de estructuras modales con su propia proyección armónica que ponen de relieve la singular técnica del maestro sevillano en el arte de la composición. En tan encomiable labor nuestro amigo Müller-Lancé, que a la vez es un organista de nota, ha puesto con el fervor y entusiasmo que le son connaturales su indiscutible preparación de especialista experto.*

*Barcelona, septiembre de 1978.*

JOSÉ MARÍA LLORENS CISTERÓ



# FRANCISCO GUERRERO Y SU MUNDO CATEDRALICIO

## TRAYECTORIA HUMANA Y ARTÍSTICA DEL MAESTRO

Una de mis principales ocupaciones se entra en el estudio y transcripción de la música religiosa compuesta por Francisco Guerrero, y en el acopio de datos que puedan servirme para la edición de una más extensa monografía del compositor hispalense. En la presente obra, sin embargo, por el denso contenido de la parte musical, me limitaré a presentar los hechos más significativos de la vida humana y de los de la vida artística del insigne compositor valiéndome de los datos recogidos personalmente y de los documentos publicados en libros y revistas de difícil consulta para los no iniciados.

A los trabajos parciales realizados por August W. Ambros,<sup>8</sup> Edouard L. F. Fetis,<sup>9</sup> Adrien de la Fage,<sup>10</sup> Hilarión Eslava,<sup>11</sup> Simón de la Rosa,<sup>12</sup> Felipe Pedrell,<sup>13</sup> Rafael Mitjana,<sup>14</sup> Juan B. de Elústiza,<sup>15</sup> y Gonzalo Castrillo,<sup>16</sup> Miguel Querol,<sup>17</sup> Higinio Anglés<sup>18</sup> y José Enrique Ayarra,<sup>19</sup> he de destacar como estudios preferentes y básicos de los que me he servido en el aspecto biográfico, el extenso capítulo *Francisco Guerrero (1528-1599) and Other Church Masters*, del ilustre musicólogo hispanófilo y estimado amigo, profesor Robert Stevenson, en su importante obra *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley and Los Angeles 1966, pp. 135-238; *Spanish Music in the Age Columbus*, The Hague: Marinus Nijhoff, 1960, y más en concreto la magnífica recopilación de datos por orden cronológico sacados de los Autos capitulares que ha presentado bajo el título de *La música en la catedral de Sevilla (1478-1606): Documentos para su estudio*, Los Angeles: Raúl Espinosa, 1954, ejemplar que debo a la gentileza del amigo Dr. Miguel Querol.

8. *Geschichte der Musik*, Leipzig, III (1893), 591, 592.

9. *Biographie universelle des musiciens*, Paris 1860, IV, 133.

10. *Francisco Guerrero*, Gaceta Musical de Madrid, n.º 7, 18 marzo, 1855.

11. *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*, Madrid 1860, 60.

12. *Los seises de la catedral de Sevilla*, Sevilla 1904, 79.

13. *Francisco Guerrero, Hispaniae Schola Musica Sacra*, Barcelona 1894, II, pp. III-XXII.

14. *Francisco Guerrero (1528-1599). Estudio crítico-biográfico*, Madrid 1922.

15. *Estudios musicales*, Sevilla 1917.

16. *Antología Musical. Polifonía vocal siglos XV y XVI*, Barcelona 1933, LV.

17. *Francisco Guerrero, Canciones y Villanescas espirituales*, transcripción por VICENTE GARCÍA, introducción y estudio por MIGUEL QUEROL, Monumentos de la Música Española, XVI y XIX, Barcelona 1955, 1957.

18. *Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero*. Anuario Musical IX (1954), 56-79; M. G. G. Band 5, 1031-1042.

19. *La música en la catedral de Sevilla*, Sevilla 1976.

### *Origen, nacimiento y familia de Guerrero*

Concordes los biógrafos en situar el lugar de origen de Guerrero en la ciudad de Sevilla, discrepan al precisar la fecha de su nacimiento. La diferencia de un año en esta cuestión proviene de la diversidad de conjeturas concebidas para suplir la falta de documentos precisos. Así, mientras Simón de la Rosa, Pedrell y Trend,<sup>20</sup> siguiendo a Francisco Pacheco y al canónigo Juan de Loaysa, fijan el año 1527; Adrién de la Fage, Saldoni,<sup>21</sup> Elústiza-Castrillo y de los modernos Stevenson, de conformidad con el razonamiento del licenciado Sánchez Gordillo y de los escritos del propio Guerrero, señalan el año 1528. He aquí los datos aducidos por unos y otros sobre este importante dato biográfico. El texto de Francisco Pacheco, suegro de Velázquez, dice: «Tal es el sujeto que al presente se nos ofrece, que fuera culpable negligencia privarlo de semejante lugar, tal a mi ver el insigne maestro Francisco Guerrero, el cual nació en Sevilla, como escogida flor, por mayo del año 1527».<sup>22</sup> Sánchez Gordillo, por otra parte, al narrar la traslación de los restos mortales del arzobispo don Gonzalo de Mena de la catedral de Sevilla al monasterio de las Cuevas, año 1594, escribe: «En la procesión se cantaban psalmos, hymnos de pontífices y motetes muy graves, ordenados por el maestro Francisco Guerrero natural de Sevilla que nació en ella el día de San Francisco, a 4 de octubre de 1528».<sup>23</sup> ¿Cuál, pues, de las dos fechas será la exacta? En los escritos del propio Guerrero podemos hallar tal vez la respuesta. Efectivamente, en la breve autobiografía con que el maestro prologa su libro *Viaje de Jerusalén*,<sup>24</sup> al que nos referiremos muy a menudo, afirma que embarcó rumbo a la Ciudad Santa «a los catorce días del mes de agosto de mil quinientos ochenta y ocho, a los sesenta años de edad». Hecha la deducción nos resulta la fecha de 1528; año corroborado, además, por otro testimonio autobiográfico referido en el mencionado prólogo, que dice: «A los diez y ocho años de mi edad fui recibido por maestro de capilla de Jaén con una ración, en donde estuve tres años». Si, pues, según se explica más adelante, Guerrero ocupó la plaza de Jaén en 1546, aparece nuevamente el 1528 como año de nacimiento. Asimismo, el sobredicho Sánchez Gordillo añadió que Guerrero vino al mundo el día 4 de octubre, fiesta de San Francisco de Asís, determinación ésta muy en consonancia con la costumbre andaluza de imponer a los bautizandos el nombre del santo celebrado por la Iglesia el día del nacimiento. Por tales indicios, mientras no aparezcan documentos fehacientes, creo que el 4 de octubre de 1528 es la fecha de nacimiento más verosímil.

Según referencia de Pacheco en su mencionado *Libro de retratos*, el padre de nuestro compositor se llamaba Gonzalo Sánchez Guerrero, de profesión pintor; personaje identificado por Elústiza con el de Sánchez Gonzalo, marido de Leonor de Burgos y vecino de San

20. J. B. TREND, *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London, III (1954), 837; *The Music of Spanish History to 1600*, New York 1965.

21. BALTASAR SARDONI, *Diccionario bio-bibliográfico*, Madrid 1868-1880, I, 159-173.

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

23. ALONSO SÁNCHEZ GORDILLO, *Sumaria Relación del insigne monasterio de Santa María de las Cuevas, del Orden de la Cartuja, 1663*. Ms. de la Colombina, Historia eclesiástica de Sevilla; FRANCISCO ARIÑO, *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604*, Sevilla 1873, 159.

24. *El Viage de Hierusalem, que hizo Francisco Guerrero, Racionero y Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Sevilla. Dirigido al Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Don Rodrigo de Castro, Cardenal y Arzobispo de la Santa Iglesia de Sevilla*, Barcelona 1593. Pedrell en su obra citada, p. IV, señala varias ediciones.

Isidoro de Sevilla. Del resto de la familia, al parecer acomodada, pues poseía ciertos bienes inmuebles, sólo se conoce la existencia de un hermano mayor llamado Pedro, también músico de profesión, el cual posiblemente llegó a pertenecer a la cantoría de la «Cappella Liberiana» en Santa María la Mayor de Roma,<sup>25</sup> después de haber actuado en otras capillas de Italia, excluida la Pontificia, de cuyo servicio algunos han afirmado erróneamente. Las obras que de dicho hermano Pedro se conservan, tanto las de texto religioso como las de tema profano, ponen en evidencia sus preclaras dotes de compositor. Sólo al término de la vida de Guerrero aparece nombrado el contrabajo Pedro Guerrero sin referencia alguna que aluda a un presumible parentesco.

Otro dato familiar es la certificación de haber apadrinado Guerrero a un hijo de Gaspar Fernández y Bartola Nieto, al serle administrado el bautismo con el nombre de Francisco, el 31 de octubre de 1576, a tenor del siguiente documento que me ha facilitado el amigo Don Dionisio Preciado:

«Francisco». «En miércoles, postrero día del mes de octubre de 1576 años, bauticé yo, el beneficiado Francisco Suárez, cura de esta iglesia de S. Nicolás, a Francisco, hijo de Gaspar Fernández y de su mujer Bartola Nieto. Fue su padrino Francisco Guerrero, racionero de la santa iglesia de Sevilla, vecino de la colación de dicha iglesia. En fe de lo cual o firmé de mi nombre. Fecho ut supra.»

Fdo. «Francisco Suárez,  
beneficiado.»

Por aquella fecha, pues, Guerrero era vecino y feligrés de la parroquia de San Nicolás.<sup>26</sup>

### *Formación musical de Guerrero. Maestro de capilla en Jaén*

Francisco Guerrero inicióse en la música, hasta llegar a adquirir una notable formación artística, adiestrado por su hermano Pedro. Así lo dejó escrito en su obra *Viaje* en estos términos: «Y tal priesa me dio con su buena doctrina y castigo, que con mi gran voluntad de aprender y ser mi ingenio acomodado a la dicha arte, en pocos años tuvo de mi alguna satisfacción».

Posiblemente cantorcico en la catedral de Sevilla, Francisco sería alumno del maestro de capilla Pedro Fernández de Castilleja y de su asistente Bernaldo de Villalba. El recuerdo agradecido de su primer servicio en ella lo manifestó en la carta dedicatoria de su *Liber Vesperarum* al cabildo sevillano con estas palabras: «Ut qui iam inde ab infantia vestrae ecclesiae inservientem». Sin embargo, el nombre de Guerrero no aparece referido en ningún documento hasta haber cumplido sus catorce años, cuando al solicitar plaza en el servicio recompensado de la catedral, el cabildo tomó el siguiente acuerdo: «En este día, 3 de abril de 1542, presidente el Sr. Arcediano de Sevilla conviene los dichos señores, a saber, el cabildo de la santa yglesia de Sevilla. Aviéndose leydo una petición que Francisco Guerrero dio en que suplicaba al cabildo le recibiesen. En su primero vinieron a votos verbales y salió por la mayor parte que le recyban e así le recibieron con salario de doze mill maravedises en cada un año y mandaron se apunte en

25. Archivo Capitular de Santa María la Mayor, *Liber Instrumentorum*, años 1536-1556.

26. *Libro de Bautismos* 1566-1595, f. 86v, Parroquia de S. Nicolás, Sevilla. El beneficiado Francisco Suárez era el párroco de la Iglesia. La palabra *colación* tiene el significado de feligresía.

el quaderno de los otros cantores y al Sr. Mayordomo de se le pague dicho salario según y como se paga a los otros cantores desta dicha santa yglesia». En el margen se lee: «Recibieron a Francisco Guerrero por cantor» (A.C. 1542-1546, f. 6<sup>o</sup>).

De tal referencia se desprende, pues, la incorporación de Guerrero en la lista de cantores; con todo cabe dudar de la eficiencia que pudo tener su voz en el momento crítico de la pubertad. Si se excluye la hipótesis de ser eunuco, cabe suponer que el cabildo le confiaría alguna misión vinculada al servicio del coro, como justificante de la ayuda que percibía a manera de salario en el oficio de cantor. No creo pueda tener relación con nuestro Guerrero, y por ende con el mencionado ingreso, el acuerdo capitular tomado el 21 de mayo de 1540, que dice: «cometieron a los señores contadores que tomen asiento con Guerrero de la rinconada en lo que demanda sobre lo de cierto escusado y para lo efectuar dieron poder a los dichos contadores» (A.C. 1540-1542, f. 31).

A fin de perfeccionarse en la composición, Guerrero eligió por maestro a Cristóbal de Morales, el compositor polifonista español de mayor fama y renombre. Así lo hace constar en *Viaje* con estos términos: «Después, por ausencia suya [de su hermano Pedro] desseando yo siempre mejorarme, me valí de la doctrina del grande y excelente maestro Christóbal de Morales el qual me encaminó en la compostura de la música bastantemente para poder pretender qualquier magisterio». Texto que, con términos similares, repite Francisco Pacheco. Y también, en la dedicatoria del *Libro de Magnificat*, códice en pergamino, que ofreció al Cabildo de Toledo: «[...] Tum quod Christophorus Morales, cui per universum terrarum orbem ob canendi peritiam, in Musica primae deferuntur, praeceptor et dux meus isthic apud vos liberalissime acceptus, hanc artem exercuit».

Si Morales permaneció en Roma como cantor pontificio durante el decenio 1535-1545, salvo los meses de permiso que transcurrió en España entre 1540 y 1541, ¿en qué lugar y fecha pudo tener efecto el mencionado magisterio? Posiblemente en Toledo, entre septiembre de 1545 y agosto de 1546, cuando Morales de regreso de Roma se estableció en aquella ciudad castellana para desempeñar el cargo de maestro de capilla en la catedral, vacante por renuncia de Andrés de Torrentes. En efecto, por una parte Morales, libre de servicio en la Capilla pontificia, desde primero de mayo de 1545, tomó cuatro meses después posesión personal del magisterio toledano. Guerrero, a su vez, nombrado el 12 de abril de 1546 maestro de capilla de Jaén,<sup>27</sup> no se personó a aquella sede hasta cinco meses más tarde. Esta larga demora en la actuación de dicho cargo debió tener sus motivos, máxime si consideramos los reiterados oficios que sobre este asunto mediaron entre el cabildo jienense y Morales, con la intervención del cardenal Pedro Pacheco. Una de las resoluciones más apremiantes que fue acordada por el cabildo en sesión capitular del 1.º de julio de 1546, reza así: «Que se escriba a Morales a Toledo. Este día los dichos señores platicaron sobre escrevir a Morales maestro de capilla de la santa iglesia de Toledo que enbía a Francisco Guerrero para que sirva de maestro de capilla en esta santa iglesia, e acordaron que se le escriba faziéndole saber cómo se le darán los frutos de la media ración, e que ha de tener a su cargo seys moços de coro e asy se le escrivía» (Jaén, A.C. 1545-1546, f. 46).

27. «En XII de abryl de MDXLVI años que se començaron a fazer los actos que han pasado sobre la ración que vaca por muerte de Juan Alonso de Quadros. E se eligió en ella a Francisco Guerrero maestro de capilla, e todo lo que sobre ello ha pasado está en un proceso que está en las arcas del Cabildo que por ser mucha escriptura no le pusieron aquí.» Al margen se anota: «De la ración de Capilla». (Jaén, A.C., 1545-1546, f. 43.)

El reiterado ruego del cabildo en correspondencia directa con Morales, residente en Toledo, con objeto de recabar la presencia y servicios de Guerrero, dan pie a suponer que éste se encontraría cerca de su maestro Morales hasta agosto de 1546 en que viajaron juntos a Sevilla, patria común: Morales para disfrutar de un permiso en familia y Guerrero de paso camino de Jaén.<sup>28</sup> De otra suerte, Guerrero pudo oportunamente estudiar las primeras ediciones de música de Morales aparecidas ya en 1540.

También resulta interesante la noticia de Pacheco que nos da sobre este particular: «Morales le acrecentó de tal manera en la compostura de la música, que Guerrero podría emprender cualquier onroso lugar». Asimismo, el propio testimonio del maestro en *Viaje*: «Y así a los diez y ocho años de mi edad fuy recibido por maestro de capilla de la iglesia catedral de Jaén con una ración, adonde estuve tres años.»

Asentado ya Guerrero en Jaén, junto con el magisterio tuvo que cuidar y dar de comer a los cantorcicos, algunos de los cuales fueron Alonso de Fuentes, natural de Antequera; Francisco Ortiz, vecino de Úbeda; Juan de Segura, Juan de Viana, Martín de Perera, Sebastián de San Pedro y Pedro de Magana (Jaén, A.C. 1548-1568, ff. 2, 6, 14, 14<sup>v</sup>, 22, 24, 26). Por no poner en el ejercicio de su cargo el empeño requerido, el 30 de agosto de 1548, Guerrero recibió orden de cese de parte del cabildo a tenor del acuerdo tomado en capítulo, que dice: «Este día los dichos señores dixerón que por que hallan que Francisco Guerrero, maestro de capilla, no haze lo que's obligado en enseñar los moços de coro, que le despedían e avían por despedido del dicho cargo, e por privado de la ración» (*Ibidem*, f. 15).

Por tal motivo se daba orden de publicar el correspondiente edicto de oposición a plaza vacante hasta el día de Todos los Santos en las ciudades de Jaén, Granada, Toledo, Sevilla, Córdoba y Salamanca, por el salario de ciento cincuenta ducados y con la obligación de dar de comer a cuatro mozos de coro y de enseñar a todos (*Ibidem*, f. 15<sup>v</sup>). Sería éste el primer contratamiento de los muchísimos que por la misma causa había de recibir en el curso de su vida. Reaccionó, sin embargo, el joven y tal vez inexperto maestro ante tan rigurosa medida, y aceptada con humildad la decisión del cabildo, puso enseguida mayor diligencia en la preparación de los niños cantores. Complacidos los señores capitulares por tal actitud, le permitieron que se presentase a las oposiciones convocadas. Y como el resultado de la votación celebrada el sábado, día 3 de noviembre fuese favorable a Guerrero, pudo éste continuar en el cargo con propiedad (*Ibidem*, f. 17<sup>v</sup>).

De las actividades del año 1549 se sabe que hubo altas y bajas en el coro de niños; que junto con el organista primero de la catedral, Jerónimo Ramírez, y dos mozos, obtuvo licencia de diez días para ir a Baeza durante las fiestas de verano; que el 19 de julio, recibió de la fábrica «para ayuda de costa doze ducados atenta la necesidad que al presente dize que tiene» (*Ibidem*, f. 26<sup>v</sup>); y que el 28 de agosto obtuvo otro permiso de veinte días para ir a Sevilla con objeto de visitar a su familia (*Ibidem*, f. 28).

Al término de este último permiso concedido, Guerrero, por afecto a sus padres y por devoción a aquella Iglesia Metropolitana, decidió no regresar a Jaén. De ello nos da fe el propio maestro al escribir en *Viaje*: «En fin de este tiempo vine a Sevilla a visitar a mis padres; y el

28. Morales al regresar a España en 1545 se trasladó a Toledo sin visitar Sevilla. Véase JAIME MOLL, *Morales en España*, Anuario Musical, VIII (1953), 15 ss. En 14 de agosto de 1546, el cabildo de Toledo le concedió un permiso para viajar a Sevilla «attento que va a su tierra a negocios que le cumplen el cual no había ydo allí desde que vino de Roma y asentó por maestro de capilla en esta santa yglesia» (Toledo, A.C., 1545-1547, f. 154<sup>v</sup>).

cabildo de la santa iglesia me mandó que les sirviese de cantor con un salario bastante. Y yo por agradecer esta merced, y obedecer el mandato de mis padres, dexé lo que tenía en Jaén, teniendo por mucha honra la que en esto se me hacía, aunque fuera mayor la pérdida de lo que dexava, no dexara de hacerlo». En efecto, el cabildo jienense, el 29 de octubre de 1549, aceptó la dimisión de Guerrero y tomó el acuerdo siguiente: «atento que Francisco Guerrero, maestro de Capilla de la dicha santa yglesia, se fue e absentó del servicio della e por su ausencia an mandado llamar a Martín de Gante,<sup>29</sup> clérigo, para le encargar el dicho oficio de maestro de capilla, e nombrallo en la ración de la dicha yglesia de maestro de capilla conforme a la bulla que para ello tiene de su santidad [...] e con cargo que tenga en su casa quatro moços de coro e los mantenga y enseñe» (*Ibidem*, f. 37v).

### *Guerrero en la catedral de Sevilla*

Joven todavía, veintiún años, nuestro músico logra su acariciada ilusión: fijar residencia en su ciudad junto a sus padres y servir a su catedral. Pero muy pronto advirtió que en el simple ejercicio de cantor contraltino no le sería posible satisfacer debidamente la dimensión artística de su privilegiado talento. Y como considerase lejana la oportunidad de poder regentar el magisterio de la catedral por estar ocupado *ad vitam* por Pedro Fernández de Castilleja, se sintió instigado a concurrir para una semejante plaza en otras catedrales. Presentósele ocasión propicia en 1551, al publicar la iglesia de Málaga edicto de convocatoria para cubrir la vacante por baja del maestro Diego Fernández. A ello se refiere Guerrero cuando escribe en *Viaje*: «Desde a muy pocos meses de mi residencia a esta santa Iglesia [Sevilla] fui llamado para el magisterio y ración de la iglesia de Málaga».

¿Será intención relacionada o no con aquella propuesta, el envío de un libro de música que hizo por aquel tiempo al cabildo de Málaga?<sup>30</sup> Guerrero, sin embargo, no dudó en declinar tan halagüeña invitación ante la presencia de un opositor tan calificado, como querido, que era su maestro Cristóbal de Morales. De hecho, en 27 de noviembre de 1551, Morales tomaba posesión de su prebenda en Málaga, y en 23 de diciembre habitaba la casa que por orden del cabildo le cedía el racionero Alonso de la Peña (Málaga, A. C. 1500-1544, f. 77).

A raíz del noble gesto de Guerrero de haber renunciado a la maestría de Jaén y de no haber concurrido a la de Málaga para continuar en su cantoría de Sevilla, el cabildo hispalense, con el ánimo de compensarle y con el prurito de obtener del maestro mejores servicios, justamente estimadas su reputación y habilidad, acordó proponer el siguiente contrato, consignado en acta capitular de 11 de septiembre de 1551: «Que en gratificación de lo mucho que á servido en esta santa iglesia Pero Fernandes, maestro de capilla en el trabajo que á tenido en enseñar y buscar niños cantorçicos y dalles de comer y vestir y camas y lo demás neçesario a los dichos cantorçicos, se le ayude de tal manera que no sea obligado a cosa ninguna de lo susodicho, sino solamente regir el facistol de el choro con el honor y nombre de maestro de capilla, ansí en el quaderno como en todo lo demás tocante a el dicho oficio; y el dicho maestro de capilla aya y

29. Cumplidas las órdenes, Martín de Gante tomó posesión de la ración de maestro, mientras el canónigo Francisco de Herrera le señalaba asiento en el coro y lugar en el cabildo (Jaén, A.C., 1548-1568, f. 37v).

30. Véase página 59.

lleve la meitad de todos los frutos, pan, trigo, y çevada y maravedises y gallinas de la dicha entera raçión por todos los días de su vida así estando sano como estando enfermo».

«Yten que Francisco Guerrero por razón de su abilidad y que por servir a esta santa iglesia *dexó el magisterio de Jaén, con raçión, y agora es llamado a el magisterio y raçión de Málaga y todo lo qué á pospuesto por servir a esta santa iglesia*, y porque de su abilidad se ve y conosce notoriamente el provecho que puede hazer a los niños cantorçicos para que esta santa iglesia sea bien servida y los dichos niños aprovechados en doctrina, abilidad y en todo lo demás, se le dé cargo de los dichos niños cantorçicos con los cargos y en la manera siguiente:

«Primeramente que el dicho Francisco Guerrero les enseñe a los dichos niños cantorçicos a leer y escribir y cantar los responsos, versetes y antífonas y leçiones y calendas y todas las otras cosas que tocan a el servicio de el coro de esta santa iglesia.

»Yten les enseñe a cantar canto llano, canto de órgano y contrapunto, así sobre canto llano como sobre canto de órgano, y les enseñe a conponer, y las otras abidades que para ser diestros músicos y cantores conviene que sepan los dichos niños cantorçicos.

»Yten que siempre los tenga a los dichos niños cantorçicos bien y honestamente vestidos y calçados y les dé sus camas con toda limpieza.

»Yten que les dé de comer de su hordinario como él comiere y no se sirva de los dichos niños cantorçicos, salvo en aquello que tocara a el servicio de el coro y culto divino y cosas tocantes a la música.

»Yten á de tener desde luego leçión pública de contrapunto sobre thenor y tiple.

»Yten que corriendo los fructos enteros de la raçión sea obligado a vestir los niños como los vestía la fábrica hasta a que mudando la voz el niño quando se despidiere, y que no esté para servir, y esto queda a la elección de el cabildo porque si el moço se quexare, lo mande remediar el cabildo y todo se cautele muy bien.

»Yten á de tener siempre niños demasiados por los casos que se ofrescen.

»Yten el dicho Francisco Guerrero á de ser visitado una vez cada mes, o las que a el cabildo pareciere así en el mantenimiento como en vestido y tractamiento, doctrina, y aprovechamiento en la música de los dichos niños, y si no estuvieren bien vestidos y calçados, el cabildo los mandará vestir y calçar bien y honestamente a costa de el dicho Francisco Guerrero.

»Por todo lo qual el dicho Francisco Guerrero aya la otra mytad de los frutos de la dicha raçión, juntamente con el salario que oy le da la fábrica por cantor y después de los días de la vida de el dicho Pero Hernandes maestro de capilla, el dicho Francisco Guerrero aya el oficio de magisterio con todos los frutos de la dicha raçión, y sea amobile a voluntad de el cabildo conforme a el thenor de las letras apostólicas que para ello el cabildo tiene, y viniendo el dicho Francisco Guerrero a el dicho magisterio, cesse el dicho salario que lleva de la fábrica por cantor y sirva de maestro y cantor sin llevar ni pedir de la fábrica salario alguno por cantor» (Sevilla, A.C. 1542-1552, ff. 55-56).

Dieron voto y parecer positivo, por mediación del señor Arcediano de Niebla, don Pedro de Corral; se opuso a ello el canónigo Dionisio Rodríguez por considerarlo una innovación a la práctica habitual de concesiones a beneficiados y racioneros (*Ibidem*, ff. 121-123.).

De cuanto se anota en el documento transcrito queda patente: a) que a Pedro Fernández se le eximía de la enseñanza, formación y cuidado de los infantiles, pero se le mantenía en

su peculiar función de *regir el choro* como maestro de capilla con la mitad de todos los bienes aplicados a dicha ración; *b)* que a Francisco Guerrero se le encomendaba la labor de la que había sido relevado Fernández, llamado por el propio Guerrero *maestro de maestros*; *c)* que dicha obligación docente consistía en enseñar a los cantorcicos canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición; *d)* que debía tener especial cuidado de dichos niños en la comida, habitación y vestido; *e)* que en compensación Guerrero recibiría la otra mitad de los emolumentos propios de la ración del referido magisterio, además de los que ya percibía como cantor, y, *f)* que al quedar vacante la plaza por defunción de Pedro Fernández dicha ración pasaría directamente a Guerrero, aunque no a perpetuidad sino *amovible a voluntad de el cabildo*. Esta última cláusula no debió de agrandar a nuestro maestro quien esperaba de su Capítulo haber merecido la confianza de una estabilidad fija en el cargo. De ahí, que apenas transcurridos tres años, el 7 de octubre de 1553, al vacar la ración de maestro que disfrutaba Morales en Málaga, Guerrero decidiera presentarse a oposición. El edicto, conforme a la licencia real, quedó expuesto en numerosas ciudades hasta el 7 de febrero de 1554, en que fueron convocados los opositores por el orden siguiente: Gonzalo Cano, Juan Navarro, Luis de Cózar, Francisco Guerrero, Juan Doiz, que no se presentó, y Luis de Cózar, racionero de Granada. En dicha competición se escribe: «cada uno cante sobre un canto llano cual saliere abriendo un libro del coro adonde á de ser el examen; y que luego se cante la compostura que cada uno trajese hecha sobre la letra que se le diere que traiga compuesta, la cual á de traer a dos y tres voces, y sobre el *duo* de la una voz se ha de echar una voz de contrapunto, y luego una voz sobre el mismo *duo*, y luego echar una voz sobre el tres; y que cada un día se haga y se cante con los cantores que cada uno quisiere; lo que tuvieron por bueno los dichos cantores y opositores. Y así se les dio letra para componer a cada uno, la tarde antes que se ouviese de cantar, lo cual se hizo así y duró el examen cinco días que fueron jueves que cantó Cano y luego los demás por el orden ya dicho, y viernes Navarro, y sábado Luis de Coçar, y domingo Francisco Guerrero, y lunes de Coçar racionero de Granada, todos por su orden como dicho es, el qual se acabó el dicho examen» (Málaga, A.C. 1500-1554, f. 191).

En la votación celebrada el 13 del mismo mes, la valoración que mereció cada uno de los opositores dio el siguiente resultado: 10 votos para Francisco Guerrero, 6 para Luis de Cózar el maestro, y 2 para el homónimo Cózar, racionero de Granada. Guerrero, pues, quedó en primer lugar, muy superior a los otros. Para los puestos restantes, siguió otra votación en la cual Luis de Cózar obtuvo 13 votos, seguido de su homónimo, el racionero de Granada, con 4 y Gonzalo de Jaén con 1 (*Ibidem*, ff. 192.-193).\*

Despachado el correspondiente informe dirigido a Su Magestad el Rey, cuidó el secretario de consignar en el acta capitular del 2 de abril de 1554: *a)* que Francisco Guerrero, clérigo de Sevilla, mereció y obtuvo la plaza; *b)* que solicitó tomar posesión real y corporal de dicha ración en aquella misma fecha; *c)* que, aceptada la petición por el cabildo, se le tomó juramento, y *d)* que sentado en una silla del coro de racioneros leyó en un libro, derramó unas monedas y practicó todos los demás ritos prescritos para dicha ceremonia con toda normalidad y sin contradicción alguna (*Ibidem*, ff. 198.-199).

Entre tanto, no estuvo inactivo el cabildo de Sevilla. Ante el éxito rotundo de Guerrero,

\* Sobre la familia de los Cózar, véase JOSÉ LÓPEZ CALO, *La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, Granada, 1963, I, 155 ss.

y habida cuenta de la excelente acogida que le dispensaron el obispo y canónigos de Málaga, fueron aquellos a proponerle condiciones más ventajosas con el ánimo de retenerle a todo trance al servicio de su iglesia. Convencido, entonces, Guerrero de las buenas disposiciones y promesas de los canónigos hispalenses y garantizada su perpetuidad en el cargo mediante bula pontificia, renunció al magisterio de Málaga, en el que no se había estrenado. El acuerdo tomado en cabildo, el 19 de abril de 1554, hace referencia a dicha renuncia, a tenor del texto siguiente: «aber vacado la ración de maestro de Capilla por ausencia y dexación de Francisco Guerrero por lo qual los dichos señores mandaron que hiziesen edictos de nuevo y se enviassen a firmar a Su. S.<sup>a</sup> Rev.ma a la villa de Coin adonde está y que le hiziese los edictos para las ciudades siguientes: para Sevilla, Córdoba, Jaén, Granada, Toledo, Valladolid, Salamanca, Ávila, Plasencia, León, Burgos, Cigüenza, Zamora, Cuenca, Málaga, etc.» (*Ibidem*, f. 202).

Si la principal displicencia del maestro procedía de la inestabilidad en el cargo, al aceptar entonces las nuevas proposiciones del cabildo, quiso asegurarse el derecho de posesión de la plaza a perpetuidad y no *ad nutum Capituli*, como estaba dispuesto. Obtuvo, además, en compensación, un aumento de 20.000 maravedises y el disfrute de una casa habitación. Privilegios estos que fueron pronto canónicamente sancionados mediante la bula de Julio III *Pastoralis officii* de 1.º de junio de 1554 de este tono y extenso contenido:<sup>31</sup>

«Julio obispo, siervo etc.

En cierta instancia a Nos dirigida recientemente por nuestros amados hijos el Deán y Cabildo de la iglesia hispalense y por Francisco Guerrero clérigo de aquella ciudad, se nos ha hecho presente como en 11 de septiembre próximo pasado los señores Deán y Cabildo, ayuntados capitularmente, como lo han por costumbre, con ánimo de procurar el prestigio y esplendor de aquella iglesia en lo tocante al oficio de su maestro de capilla, el cual es amovible a voluntad de los mismos según el tenor de las letras apostólicas a ellos concedidas; habían establecido y ordenado que nuestro amado hijo Pedro Fernández, quien por entonces y de muchos años atrás venía ejerciendo el mismo oficio en el antecoro, llamado el Facistol de los cantores, bajo el título de maestro de capilla, quedase solamente con el cargo de dirigirlo; y que en adelante mientras viviese, sano o enfermo, había de percibir únicamente la mitad de todos los frutos, pan, trigo, cebada, maravedises y gallinas correspondientes a una ración entera de dicha iglesia anexa al dicho cargo por disposición apostólica; y que los mismos Deán y Cabildo por razón de las habilidades y pericia musical que poseía el mencionado Francisco, el cual había ejercido también el oficio de maestro de capilla en la iglesia de Jaén; y en atención a que el mismo Francisco había renunciado la ración anexa a dicho oficio sólo por servir en el de la iglesia de Sevilla; habiendo en cuenta también el notorio provecho que podría hacer a los niños cantoricos de la misma nombrados allí temporalmente, si él se encargara de instruirlos en el arte, de educarlos y de suministrarles alimento, vestidos, camas y demás cosas necesarias, recibiendo por su trabajo la otra mitad de los frutos, pan, maravedises y gallinas correspondientes a la dicha ración, y además por razón del oficio de cantor llamado contralto, cincuenta mil maravedises, cuatro cahizes de trigo y tres de cebada en cada un año, procedente de los fondos de la Fábrica; de manera que el mencionado Francisco quedase obligado a en-

31. A pesar de las pesquisas hechas en la Biblioteca Apostólica y Archivo Secreto del Vaticano por mi querido amigo don Julián Sagasta, no ha sido posible encontrar el documento pontificio en cuestión, motivo por el cual se ha reproducido el texto en castellano publicado por Simón de la Rosa.

señar a los niños cantorcicos, a cantar los responsos, versetes, antífonas, lecciones y calendas, y las demás cosas que tocan al servicio de los mismos niños en el coro de aquella iglesia; a enseñarles canto llano, canto de órganos y contrapunto así sobre canto llano como sobre canto de órgano; a componer y demás habilidades necesarias para ser diestros músicos; a sostenerlos bien y decorosamente y a darles de comer como él comiese, sin poderse servir de ellos sino en los asuntos del coro, del culto divino y de la música; e dar lección pública de contrapunto sobre tenor y tiple a los cantores que quisieran oírlos; a tener siempre dispuestos para el servicio del coro en los oficios divinos seis niños cantorcicos, cuales pudieran ser visitados por el Deán y Cabildo una vez cada mes y siempre que a estos pareciese, así en el mantenimiento como en el vestido, tratamiento, doctrina y aprovechamiento de aquellos en la música, y si no estuvieran bien vestidos, el Deán y Cabildo los mandarían vestir bien y honestamente a costa del dicho Francisco; por todo lo cual éste habría la otra mitad de los frutos de la mencionada ración juntamente con el salario que le daba la Fábrica por razón del oficio de cantor, y después del fallecimiento del dicho Pedro, tendría el oficio de maestro de capilla con todos los frutos de la referida ración, siendo amovible a voluntad del Deán y Cabildo al tenor de las citadas Letras y ejercería los oficios tanto de maestro como de cantor de la capilla, pero sin que percibiese nada de salario después de la muerte de Pedro; antes bien habiendo los frutos enteros de la ración, sería obligado a vestir a los niños como antes se había hecho hasta que mudasen la voz y no pudiesen servir en el servicio de la misma Iglesia hispalense conforme al tenor de un Auto capitular anteriormente dado en el referido día por el Deán y Cabildo.

Y como posteriormente nuestro amado hijo, el esclarecido varón Felipe, Príncipe de España, a ruegos de nuestro venerable hermano Bernardo, obispo y amado hijo, Deán y Cabildo de la iglesia de Málaga, hubiese conseguido que se asignara al Francisco, con el propósito de que éste se fuese a la mencionada iglesia y ejerciese en ella el oficio de maestro de capilla, una ración de la misma iglesia anexa al cargo; y como para el mismo objeto se hubiesen ofrecido al Francisco otros estipendios y salarios por el obispo Bernardo y por el Deán y Cabildo malacitanos excitándole diligentemente mediante estas promesas a dejar el oficio de maestro de capilla de la iglesia hispalense y a optar por el de la de Málaga; el Deán y Cabildo de dicha iglesia hispalense habiendo en cuenta la persona, virtudes, buenas costumbres, la singular pericia en el arte de la música y demás cualidades del Francisco; el provecho que los expresados niños habían sacado hasta entonces del mismo y el que era de esperar sacasen en lo sucesivo, así como también el esmero que el susodicho había observado siempre con los niños no sólo en la instrucción del arte de la música si no en el mantenimiento, vestido y provisión de camas; y considerando fundadamente que así como la iglesia de Sevilla era una de las más insignes de todos los reinos de España, así también debía sobresalir por la eminencia de las personas peritas en dicho arte que le sirviesen; y que habiendo sido requerido el mencionado Francisco por ellas para que renunciara a la asignación de la ración de la iglesia de Málaga y demás ofrecimientos que se le habían hecho, y habiendo estado tan propicio a acceder a su petición, ni era justo ni conveniente que pudiese alguna vez ser removido del cargo del magisterio de capilla de la iglesia hispalense, cuando, como queda ya dicho por consideración a ellos mismos había dejado la ración de Málaga que le había sido otorgada de por vida y los demás estipendios que se le habían ofrecido. Por todas estas consideraciones el Deán y Cabildo hispalenses ayuntados capitularmente el día 2 de abril próximo pasado, tanto por sí como por nuestros amados hijos, los demás beneficiados de aquella iglesia presentes y futuros, prometieron, obligando sus personas,

frutos y bienes de la Mesa capitular, que mientras viviese Pedro habría y percibiría éste la mitad de todos los frutos de pan, trigo, cebada, maravedises y gallinas de la ración y además en cada año los cincuenta mil maravedises y siete cahizes de trigo y de cebada que hasta entonces había venido percibiendo de la Fábrica por razón de su oficio de cantor de la capilla; y que muerto Pedro nombrarían al Francisco, como lo nombraron desde dicha fecha, día 2 de abril, maestro de capilla de la iglesia hispalense para dirigir el coro y tener el cuidado de los niños, del mismo modo que lo tenía entonces, entendiéndose que desde el caso previsto de la muerte de Pedro en adelante habría y percibiría todos los frutos de la ración sin ninguna rebaja, pero cesando el salario y no percibiendo nada más a pesar de quedar obligado a desempeñar los oficios de maestro y de cantor a la vez; para la observancia, cumplimiento y garantía de lo cual el Deán y Cabildo comprometieron y sujetaron sus personas y bienes de la mesa capitular por todo el tiempo de la vida del Francisco, ofreciendo no quitarle nada ni removerle de los cargos que desempeñaba y de los que desempeñase en lo sucesivo, ni rebajarle los frutos y salario a él asignados, aunque perdiese la voz o enfermase en el servicio de su iglesia hasta el punto de no poder prestarlo en ella ni en su coro, o por cualquiera otro acontecimiento durante su vida, sin que por esta obligación y compromiso se entendiése en nada perjudicado su derecho de remover a los sucesores del Francisco en el dicho cargo, tal como les estaba concedido, según se ha manifestado antes por las Letras apostólicas referidas.

El repetido Francisco, presente al acto de estas promesas aceptándolas en todo así como lo demás que se contiene en los instrumentos públicos anteriormente otorgados, se obligó con su persona y bienes a tener, guardar y cumplir por su parte todas y cada una de las cargas y condiciones en los referidos instrumentos contenidos; a no dimitir jamás durante su vida del servicio de su iglesia, ni ausentarse de la ciudad de Sevilla y de su término sin expresa licencia del Deán y Cabildo bajo la pena de mil ducados de oro, la mitad aplicable a la cámara apostólica y la otra mitad a la Fábrica, quedando sujeto en todo caso a su obediencia, observancia y cumplimiento ya pagara o dejare de pagar la pena prevenida; y a que todas las faltas en que incurriera durante la vida de Pedro en el oficio de cantor se penarían según costumbre, por medio de descuentos sobre el salario que le estaba asignado por la Fábrica y las faltas en el servicio de coro que cometiese después del fallecimiento de Pedro, cuando se hallase en posesión de los frutos íntegros de la ración de la capilla, le harían perder la parte de los frutos de la misma correspondiente al día de cada falta; obligándose, además, en el caso de cometer algún exceso o delito digno de castigo o enmienda a que el Deán y Cabildo los pudiesen castigar, corregir y enmendar sometiéndose, desde luego, a su corrección, castigo y enmienda; y ambas partes establecieron, ordenaron, acordaron, convinieron y prometieron otros diversos extremos como con más extensión dícese se contiene en los instrumentos públicos aludidos y en otros otorgados con anterioridad.

En vista de lo cual por parte del Deán y Cabildo de la iglesia hispalense y del Francisco a Nos suplicó humildemente que nos dignáramos con benignidad apostólica confirmar con nuestra autoridad el estatuto, ordenación, convención, nominación, promesa, obligaciones, aceptaciones y demás que anteriormente se refieren para su más firme estabilidad y proveer cuanto sea más pertinente en dichos asuntos.»

Sigue la confirmación pontificia fechada en Roma el 1.º de junio de 1554, año quinto del pontificado.

## MAESTRO DE CAPILLA EN SEVILLA

Afianzado ya en su cargo a perpetuidad y más responsabilizado en el ejercicio de sus funciones, inició Guerrero en la iglesia hispalense una labor artística tan esplendorosa que había de significar para ella la época más brillante de su historia musical.

*Viajes con objetivos profesionales*

Entre 1556 y 1558 se señala una visita de Guerrero al emperador Carlos V retirado en el monasterio de Yuste. La noticia nos viene del obispo de Pamplona, Prudencio de Sandoval, al referirnos: «Presentóle un maestro de capilla de Sevilla, que yo conocí, que se decía Guerrero, un libro de motetes que él había compuesto, y de misas, y mandó que cantasen una misa por él».<sup>32</sup> Carlos V, añade el cronista biógrafo, con cierto desenfado, censuró algunos plagios que había cometido el compositor ante la inaudita estupefacción de todos los cantores de la capilla por tan sabia advertencia. Acerca de tal información sobradamente comentada, cabe observar, primero, la común usanza de exagerar los biógrafos las cualidades de los cortesanos biografiados y, segundo, que los contactos advertidos por el Emperador en la música de Guerrero, respondían a la técnica elogiada de la llamada *missa parodia* y técnicas musicales practicadas por los compositores más insignes de la época.

Otra audiencia palaciega, concedida a Guerrero, pudo ser la que le dispensara el rey Felipe II en Madrid, posiblemente para tratar de la edición del *Canticum Mariae Virginis, quod magnificat nuncupatur* que nuestro maestro pensaba dedicarle. Parece guardar relación con ello el libramiento de doce ducados en concepto de ayuda anticipada: «A Francisco Guerrero maestro de capilla de la yglesia de Sevilla, doze ducados por cédula de su Mag. de 17 de noviembre de mil DLXI, de merced por una vez para ayuda de costa, e rrecibió él mismo, el dicho día XIX de noviembre del dicho año».<sup>33</sup> Edición que, en efecto, dos años más tarde aparecía espléndidamente impresa en Lovaina, precedida de una elogiosa dedicatoria dirigida al monarca.

Por las ausencias justificadas de coro que quedaron anotadas en los autos capitulares, sabemos de algunos de sus viajes a diversos lugares. Toledo fue una de las ciudades favoritas de Guerrero. Sea por las atenciones recibidas durante su presumible residencia en ella como alumno de Morales, sea por el particular atractivo de aquella sede primada, nuestro maestro mantuvo durante toda su vida especial contacto con dicha iglesia, a la que hizo obsequio de preciosos códices con composiciones suyas. También la corte de Lisboa fue centro de interés con motivo de ofrecer al rey Sebastián de Portugal el *Liber primus missarum*, impreso en París por Nicolás de Chemin, año 1556, que Guerrero le había dedicado. Así lo hizo constar el secretario del cabildo: «En este dicho día, 2 de enero de 1566, los dichos señores dieron cincuenta días de licencia al maestro Francisco Guerrero para yr a presentar su libro de misas al Rey de Portugal, los quales le comiencen a correr después de los Reyes» (Sevilla, A.C. 1565-1566, f. 193').<sup>34</sup>

32. *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, Amberes 1681, v. II, parte IV, lib. XXXII, p. 613.

33. Véase H. ANGLÉS, *Anuario Musical* IX, 69.

34. Posiblemente por este particular mal entendido, Barbosa Machado en su obra *Bibliotheca Lusitana*, II, 160, atribuyó origen portugués a Guerrero al escribir: «Francisco Guerreiro, natural de Cidade de Beja em a Provincia Transtagana donde con seus Pays passou a vivir na villa de Zafra, situada em a Extremadura de Castella onde se applicou à Arte da Mussica sendo discipulo de seu irmao Pedro Guerreiro insigne nesta Faculdade». Véase, además, Dionisio Preciado, *Tesoro Sacro Musical*, IV, 1972, 101.

La princesa doña Juana de Austria cuidó de recomendarle, mediante carta escrita, al Cardenal Infante de Portugal, cuyo texto es el siguiente:

«Al Cardenal Infante.

Señor: Siendo informada que Francisco Guerrero, maestro de capilla de la yglesia mayor de Sevilla, á impreso ciertos libros de música dirigidos al Sr.mo Rey mi muy caro y muy amado hijo, y que yba con ellos a essa corte y dessea el favor de V.Al<sup>a</sup>, y por ser deudo de criados nuestros, a quien por lo que han servido holgare de hazer merced he querido por ésta pedir a V.Al<sup>a</sup>. se le mande dar y hazer lo que pretende, toda la merced que aya lugar, que por lo que está dicho reçiviré de V.Al<sup>a</sup>. mucho contentamiento. Y sea Nro. Sr. en su continua guarda. De Madrid, a 4 de enero de 1566.<sup>85</sup>

Con motivo de proveerse la plaza de maestro de capilla en Córdoba, vacante por dejación de Andrés de Villalar, 16 de abril de 1567, Guerrero se ausentó de Sevilla para presidir las oposiciones que a tal efecto se celebraron en la catedral de Córdoba.<sup>86</sup> Por su parte el cabildo cordobés, el 24 de abril de 1567, dejó constancia de la gratificación concedida por valor de sesenta ducados al maestro Francisco Guerrero, «el qual vino por mandado de los señores obispo y cabildo, por juez para la elección de dicho magisterio de capilla».<sup>87</sup> Se sabe que Gerónimo de la Cueva Durán obtuvo la plaza a pesar de la reclamación judicial llevada por su oponente, el maestro Bernal.<sup>88</sup>

De particular relieve debe considerarse el viaje que hizo a Santander, en calidad de acompañante del arzobispo de Sevilla, don Gaspar, cardenal de Zúñiga, al frente de sus músicos y cantores, cuando comisionado el purpurado por el monarca, fueron a recibir a la princesa Ana, hija del Emperador Maximiliano de Austria y prometida esposa del rey Felipe II. Satisfecho el cabildo de Sevilla por la distinción concedida a la persona de su arzobispo, acordó, el 24 de enero de 1570, poner a su disposición cuantos requisitos precisaban para poder cumplir tan noble embajada con aquella pompa y fastuosidad que exigían las costumbres de la época. A tal efecto, se señalan entre otros atavíos que se le prestan, candelabros de plata, la cruz y cáliz de oro, y la mitra más preciosa, exceptuada la legada por don Diego Hurtado de Mendoza, debido a no estar en condición de uso. También, se nombran las personas que habían de formar el

85. JAIME MOLL, *Libros de música e instrumentos musicales de la princesa Juana de Austria*, Anuario Musical, XX (1965), 16.

86. En efecto, a instancias del cabildo cordobés, los canónigos hispalenses permitieron que su maestro de capilla presidiera las oposiciones en cuestión sin tomarle en cuenta las ausencias obligadas por el tiempo que le ocupase el mencionado servicio (Sevilla, A.C., 1567-1569, f. 30<sup>v</sup>).

87. Córdoba, A. C., tomo 19, f. 112<sup>v</sup>. Véase RAFAEL MITJANA, *Don Fernando de las Infantas, teólogo y músico*, Madrid 1918, 122.

88. «Este día [24 de abril de 1567], siendo llamado Obispo y Cabildo para proveer y elegir maestro de capilla y contralto, capitularmente congregados en la capilla de Sant Clemente, do suelen hazer sus cabildos, y aviendo primero leído el estatuto y estando en cabildo, en nombre de su Señoría Reverendísima, el señor licenciado Gonzalo Meléndez Baldés, provisor de Córdoba y su obispado, y botando conforme al dicho estatuto, por papeles, de todos los opositores al magisterio de capilla salió elegido Hierónimo de la Cueva, clérigo de Granada, y de los opositores a la plaza de contralto salió elegido Martín del Castillo, a los quales el Obispo y Cabildo mandaron sentarlos en los cuadrantes de la capilla y darles sus provisiones.» «Este día [5 de agosto de 1567] se leyó una petición de Gerónimo de la Cueva, maestro de capilla, por la qual pedía y suplicava al cabildo mandasen a su procurador saliese a la causa que contra él trata Bernal sobre la oposición y provisión del magisterio, y sus mercedes mandaron quel dicho Gerónimo de la Cueva otorgue poder al procurador del cabildo y quel dicho procurador salga a la causa y el pleyto a costa del cabildo.» (Rafael Mitjana, o. c., 122.)

séquito entre las cuales figuran los seis ministriles de chirimías y sacabuches de que disponía la catedral, y los cuatro cantores siguientes: Francisco Guerrero, *contralto*; Mosén Roque, *contrabaxo*; Juan Baptista, *tenor*, y Bartolomé de Victoria, *tiple*, o en su lugar, Ribilla (Sevilla, A.C. 1570-1571, f. 6). Antes, sin embargo, de emprender viaje habían de tomar parte activa en el solemne recibimiento que Sevilla tributaría a Felipe II de visita oficial a la ciudad, el 1.º de mayo del mismo año 1570. La entrada del cortejo en la catedral resultó brillantísima, con intervención de *ministriles* y *seises* divididos en dos grupos de ocho los cuales cantaban y bailaban durante el recorrido como en las grandes fiestas. Ya en el templo, de pie el Rey en sitio de honor, escuchó un himno de aclamación que interpretaron cantores y músicos todos.<sup>39</sup>

Hízose esperar la princesa. La aguardaban desde algunos meses en Santander, donde llegó el 5 de octubre de 1570. De allí pasó a las Huelgas para hospedarse en el monasterio de Santa María la Real, y hacer su entrada solemne en Burgos el día siguiente, que era 23 de octubre. Continuó después viaje a Segovia, en cuya catedral tuvo efecto la ceremonia nupcial presidida por el cardenal de Sevilla. Terminados los festejos, el antes mencionado séquito de músicos y cantores de la catedral hispalense, juntamente con su director, regresaron a la propia sede.<sup>40</sup>

### *Viaje y estancia de Guerrero en Roma*

Después de muchas tentativas frustradas, Guerrero, en la madurez de su vida y de su arte, pudo satisfacer el anhelado deseo de conocer Roma. Aquella ciudad, *alma mater*, sede de Pedro, cátedra de la verdad y emporio de artistas, seducía a los cantores y músicos europeos más eximios y los incitaba a coronar su carrera artística en la Capilla pontificia, la más famosa del orbe. Además, Roma era importante por las numerosas imprentas que editaban música, como las Barboni, Basa, Belmonte, Bianchi, Coattino, Dorico, Fei, Gardano, Grignani, Curtio, Mascardi, Masotti, Muzio, Robletti, Soldi, Zanetti y otras.

Lógica era, pues, la aspiración de Guerrero, como sacerdote, maestro de capilla y compositor, de ponerse en contacto directo con todos aquellos valores espirituales y artísticos que atesoraba y ofrecía la Ciudad Eterna. La primera referencia de tal viaje se anota en el Auto del cabildo correspondiente al 7 de enero de 1579, en el que se concede a Guerrero licencia de un año entero para ausentarse de Sevilla sin pérdida de sueldo ni menoscabo de sus prebendas, salvo la cantidad asignada para el sustento de los seises. Se dispuso, además, que durante dicha ausencia cuidase el cantor decano de *regir el facistol*, según costumbre, a la vez que se nombrase suplente para el cuidado de los cantorcos (A.C. 1578-1579, f. 85).

Rápida debió ser la gestión de los diputados para la mencionada encomienda, cuando a la semana siguiente todo quedaba resuelto en espera del momento de la partida. Desconocemos, sin embargo, las circunstancias que impidieron a Guerrero la realización de tal viaje durante el año previsto de 1579 y siguiente. ¿Problemas familiares? Posiblemente. Pero pudo influir también el compromiso de repasar y completar sus manuscritos de música polifónica que había de entregar a los impresores romanos.

39. Con tal motivo se recompensa debidamente a los ministriles por su actuación en los mencionados actos de recibimiento. (A.C., 1570-1571, f. 34v.)

40. Robert Stevenson, en el mencionado capítulo *Francisco Guerrero (1528-1599) and Other Church Masters*, 230, notas 153-158, señala las principales crónicas que refieren los actos celebrados en las catedrales y monasterios con motivo de la visita de la susodicha princesa Ana.

Nueva licencia para ir a Roma le fue concedida el 16 de marzo de 1581. Hizo uso de ella el siguiente mes de abril. En efecto, en tal fecha el secretario del cabildo anotó: «Habiendo visto como el Maestro Guerrero no gozó de la licencia para yr a Roma ordenaron y mandaron quel dicho maestro goce della dentro de quatro meses primeros siguientes des del día deste aucto por la misma forma y manera en el aucto de la dicha gracia contenida dexando en su fuerça y vigor la provisión y sustento de los niños seyses según y como la habían dado los señores diputados y todo lo demás según y como en él se contiene a que me refiero» (A. C. 1580-1581, f. 88<sup>v</sup>). Guerrero, sin embargo, no llegó a Roma hasta octubre del mismo año. Asentado en la ciudad, empezó a negociar la publicación de sus dos libros de música, primordial objetivo de su visita. Asunto que nuestro racionero puso de manifiesto al cabildo mediante carta de 13 de noviembre de 1581, en estos términos:

«[...] la principal causa que me tiene en ella [Roma] es imprimir dos libros, un segundo de misas y otro de vísperas; el de misas se va estampando con ayuda de buenas gentes al fiado de Sevilla.» Y como el año de permiso se consumía rápidamente sin poder acelerar más sus actividades, sigue en la misma carta: «[...] y por mejor decir a V.S. tengo necesidad de dos cosas: la una de más tiempo por no dejar comenzado lo que tanto me importa, por abernos detenido seys meses en el camino y que de la merced hecha, y esto que espero pueda yo valerme de mi prevenda para la costa de mi persona y de la impresión».<sup>41</sup>

Prórroga de la licencia para continuar en Roma algún tiempo más y algo de dinero de su prebenda para sufragar los gastos de la edición de sus libros era una petición noble y justa.

El resultado, como era de esperar, fue favorable. En efecto, el 5 de enero de 1582, los canónigos tomaron el acuerdo de conceder a Guerrero el permiso deseado, y doscientos ducados a cuenta de sus honorarios del año en curso.<sup>42</sup> Con tal ayuda el maestro pudo activar la impresión de sus obras textualmente mencionadas en su carta y refrendadas por la fecha y lugar de aparición.

Apenas vio la luz el *Missarum liber secundus*, febrero de 1582, se apresuró el autor a enviarlo al cabildo de Sevilla con el ruego de incorporarlo al archivo musical para el servicio de la capilla, a la vez que les agradecía las atenciones y generosidades recibidas. He aquí el texto de la carta en cuestión:

Ilustres señores:

Sabido e la merced que V.S. mandó hazerme de que se me diesen dozientos ducados á cuenta de mi prevenda, que la e tenido por muy particular md. y no ha sido menor el aumento de la licencia para la buelta a España. Por lo uno y lo otro, beso las manos á V.S. Yo [ya] di el libro impreso de mis missas á su sanctidad [Gregorio XIII], y me recibió muy benignamente, y después de averlo mirado y oydo la prefación que va en su parte, me detuvo un quarto de hora haziéndome muy menu-das preguntas de la Sancta Iglesia y del número de beneficiados y clérigos de ella y de la renta que tenían y de la fábrica, y le respondí lo que yo sé y lo sabe mejor que yo su beatitud, díxele el cuydado que V.S. tiene de rogar adiós por su salud y en toda su iglesia y de todo mostró holgarse y con muchas bendiciones, me salí muy alegre

41. JUAN B. DE ELÚSTIZA, *Estudios Musicales*, Sevilla 1917, 195.

42. «Que le aseguren al maestro Guerrero residente en Corte Romana que pueda librar doscientos ducados sobre los frutos de su ración» (A.C., 1582-1585, f. 1<sup>v</sup>). «Dieron licencia al maestro Francisco Guerrero residente en Corte Romana hasta en fin de octubre» (*Ibidem*, f. 9).

de su venerabilísima presencia. Las esperanzas que algunos me dan pongo yo en Dios que me vuelva presto a esa sancta iglesia, sirviendo á V.S. en ella, que no quiero otra esperanza ni otro bien en esta vida, sino pagar con ella algo de lo mucho que á V.S. devo; y assí plaziendo á Dios, entrando el mes de Junio saldré desta corte para Jénova y con el primer pasaje partiré.

Ay, enbío á V.S. el nuevo libro de las misas. Suplico á V.S. lo reciba y mande poner con los demás. Ntro. Sr. guarde el iltmo. estado de V.S. muchos años. De Roma 20 de Abril de 1582.

Iltes. Señores  
besa las manos de V.S.  
su menor capellán  
Fran.º Guerrero.»<sup>43</sup>

Del contenido se desprende que nuestro maestro fue recibido en audiencia particular por el pontífice Gregorio XIII, coyuntura que aprovechó Guerrero para ofrecerle un ejemplar del libro impreso, dedicado a Nuestra Señora y a Su Santidad. Obsérvese que la primera misa del repertorio impreso *Surge, prospera, amica mea*, es de tema mariano y la segunda *Ecce sacerdos magnus*, un canto al sacerdocio. El paternal afecto otorgado por el papa Buoncompagni, cardenal legado que fue de Pío IV en España durante el año 1565, animó a nuestro compositor a proseguir en tan noble tarea artística y apostólica. Cristóbal de Mosquera alude a dicha audiencia en el Prólogo que encabeza la edición de *Canciones y Villanescas* de Guerrero.

El segundo libro anunciado tardó más en publicarse, tal vez por falta de recursos económicos. Sin esperanzas de ver acabada la impresión en plazo breve, Guerrero no se atrevió a prolongar por más tiempo su estancia en Roma. El silencio absoluto de la presencia de su hermano Pedro, cantor de la «Cappella Liberiana» en Roma, hace presumir su defunción. Los connacionales que Guerrero encontró en la capilla pontificia fueron Francisco Talavera, Cristóbal de Ojeda, Francisco Torres, Juan Figueroa, Miguel Peromato, Tomás Gómez, Gabriel Carvajal y en particular Francisco Soto de Langa, quien, junto con Tomás Luis de Victoria, pudieron ofrecerse a cuidar de la revisión y corrección de la música en prensa.

Sobre el polifonista abulense Tomás Luis de Victoria cabe referir que cuando dejó espontáneamente en 1578 el Colegio Germánico y la Iglesia de S. Apollinare en Roma, para entrar a formar parte de la comunidad de S. Gerolamo della Carità presidida por Felipe Neri, empezó ya a preparar su regreso a la patria. Confió a Guerrero las diligencias para la obtención de una prebenda que le asegurase la práctica de su ministerio al servicio de alguna iglesia catedral. Así parece deducirse de la carta escrita por Guerrero al cabildo de Palencia que fue comentada en reunión capitular, el 9 de febrero de 1581: «Recibióse una carta de Guerrero, maestro de capilla de Sevilla, por la que dava noticia de un Thomás L. de Victoria en Roma, muy ábil por poder ocupar el magisterio que esta santa Yglesia sustiene. Acordaron se le responda con mucho agradecimiento esa voluntad y se le diga lo que el cabildo a hecho».<sup>44</sup>

Con anterioridad, a 3 de septiembre de 1578, el cabildo de Sevilla deliberó sobre la proposición del maestro Guerrero, en orden a los libros que «enbío el maestro de capilla de Roma [Victoria]» (A.C. 1578-1579, f. 63). No se llegaría a ninguna resolución, a juzgar por la carta que les escribió el mismo Victoria desde Roma anunciándoles el obsequio de otro libro:

43. JUAN B. DE ELÚSTIZA, *Estudios Musicales*, Sevilla 1917, 196; Elústiza-Castrillo, o. c., p. LXV.

44. SANTIAGO KASTNER, *Palencia encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI*, Anuario Musical, XIV (1959), 147.

«Creo a dos años que enbié al M.<sup>o</sup> Guerrero un libro de misas para que en mi nombre le presentase á V.S. para servicio de su sancta Iglesia, supe que hiço lo que yo le pedí por md. y que V.S. me hiço favor de rescibirle, y aunque desto tuve gran contento e tenido alguna pena por no me aver hecho V.S. merced en corresponderme si se avia servido de mi pequeño ingenio. Envío al presente á V.S. un libro de bísperas, que yo á mi costa e hecho imprimir aquí en Roma, creo agradará á V.S. la impresión, porque aunque haya muchos cantores en esa sancta iglesia, es bastante punto para todos. Contiene salmos, hymnos de todas las festividades del año y dieciséis Magníficas de todos los tonos y quatro salves á cinco y á ocho, suplico á V.S. resciba mi buena voluntad, que esta terné pronto para todo lo que tocare al servicio de V.S. en esta corte. Guarde nro. Sr. las muy illustres personas de V.S. muchos años. De Roma, 14 de Henero de 1582, besa las muy illustres manos de V.S. su capellán.

Thome Luís de Victoria.»<sup>45</sup>

El libro que no fue correspondido parece ser el *Liber primus Missarum* editado en Venecia, año 1576, por Angelo Gardano. De su contenido, la misa *Simile est regnum caelorum* es una parodia del motete respectivo de Guerrero, y la misa *Gaudeamus*, una paráfrasis del tema tratado por Morales en el motete *Iubilare Deo omnis terra*. Finalmente, el libro que promete no es otro que el *Cantica B. Virginis vulgo Magnificat*, editado en Roma por Domeníco Basa 1581, de tamaño 55 × 40 cm, suficiente para ser visto indistintamente por todo el numeroso grupo de cantores hispalenses; detalle aludido en la carta transcrita: «aunque haya muchos cantores en esta sancta iglesia, es bastante punto para todos».

### *Guerrero peregrino a Jerusalén*

Desde muy joven, Guerrero deseó visitar los santos lugares. Anheló que con el tiempo y en el noble ejercicio de su cargo fue en aumento hasta convertirse en realidad. He ahí la propia narración del maestro en *Viaje*: «Y como tenemos los deste oficio por muy principal obligación componer Chanzonetas y Villancicos en loor del nacimiento de Jesucristo, nuestro Salvador y Dios, y de su sanctíssima madre la Virgen María nuestra señora, todas las veces que me ocupara en componer las dichas chanzonetas y nombraba a Bethleen, se me acrecentaba el deseo de ver y celebrar en aquel sacratísimo lugar estos cantares en compañía y memoria de los ángeles y pastores que allí començaron a darnos lección desta divina fiesta;<sup>46</sup> y aunque esta pretensión era cosa tan grande que me parecía estar muy lejos de con-

45. JUAN B. DE ELÚSTIZA, *Estudios Musicales*, Sevilla 1917, 197.

46. Dicha obligación de escribir este género de música inherente al cargo de maestro de capilla la encontramos también prescrita a los maestros de capilla en los templos americanos de fundación española. He ahí el contenido de un auto de la iglesia de México del año 1664: «Haviendo llamado al M.<sup>o</sup> de Capilla para saver porqué se havían escusado los Villancicos y demás solemnidad que se acostumbra, respondió no ser de su cargo, cosa que le hiço mucha novedad a Su Señoría, y assí hacía esta propuesta [...] Determinóse se notifique al M.<sup>o</sup> de Capilla acuda según ha sido costumbre de ochenta años a esta parte a componer los villancicos, según le toca por su obligación, y de no hacerlo assí se provea el remedio que combenga». Véase ROBERT STEVENSON, *México City Cathedral Music 1600-1750*, *The Americas* XXI, 1964, n.º 2, 124. Otro texto ilustrativo con referencia a la festividad de Corpus de 1609 entresacado de los Autos de la mencionada iglesia, dice: «Y ansimismo, propuso de quanta importancia era para la devoción y frecuencia del pueblo cristiano ultra de la solemnidad referida para las horas canónicas que en las extraordinarias después de medio día antes de entrar en vísperas ubiese mucho concurso de cantores e ynstrumentos que tañesen y cantasen los villancicos y chançonetas que pudiesen; y ansimismo acabadas las vísperas hasta entrar en maytines» (*Ibidem*, p. 115).

En la catedral de Almería junto con la aceptación de dos maestros de capilla se indica la labor a desempeñar por ambos en orden a impartir lección de canto y a componer villancicos y chanzonetas a tenor del auto capitular siguiente:

seguirla por muchos inconvenientes que avia (especialmente el de mis padres) propuse (aunque no hize voto) de si Dios me dava vida más larga que a ellos de hazer este santo viage». <sup>47</sup>

A buena hora todavía le llegó tan esperada oportunidad. Difuntos sus padres y proveído el magisterio de la iglesia por el vicemaestro, Guerrero, aunque sexagenario, aprovechó la invitación del cardenal Rodrigo de Castro, arzobispo de Sevilla, para acompañarle a Roma. Era el año 1588. Llegados a Madrid, después de haber cumplido el saludo protocolario a su Majestad, el cardenal estimó demorar el viaje a causa del riguroso calor de aquellos meses. Guerrero, ansioso de aprovechar al máximo el tiempo de la licencia concedida, obtuvo permiso y dinero del Cardenal para emprender camino hasta Cartagena, donde embarcó rumbo a Génova con las galeras del duque de Florencia.

Al pisar tierra firme, 8 de agosto, pidió poder viajar a Venecia, a fin de concertar con el editor Vincenti la edición de otro libro de Motetes y el de Canciones y Villanescas espirituales, publicados luego en 1589. Sigue narrando Guerrero en su conocida autobiografía, que ante la obligada espera de más de cinco meses exigida por el mencionado editor, tan pronto como hubo asegurado la revisión de las pruebas musicales bajo la competente intervención de su amigo Gioseffo Zarlino, maestro de capilla de San Marcos, «varón —dirá— doctísimo en la música y en las artes liberales», embarcó con dirección a Tierra Santa en compañía de su fiel discípulo Francisco Sánchez, «a los catorze días del mes de agosto de 1588, a los sesenta años de mi edad».

Zarpó el navío y flotando por las costas de Italia, Dalmacia, Eslavonia y Albania, atracó en el puerto de Zante. Aprovechó aquel corto descanso para celebrar misa en un convento de franciscanos y presenciar la celebración de la eucaristía en rito griego. Guerrero, artista, no pudo menos de anotar en su diario que aquel canto le pareció tosco y rudo. Nuevamente en ruta llegaron a las costas de Palestina después de treinta y dos días de navegación. La visita a los santos lugares le conmovió muy profundamente y le inspiró delicados sentimientos de veneración y respeto. Narra también, que «como músico tuve mil ansias y deseos de tener allí todos los mejores músicos del mundo anzi de voces como de instrumentos para decir y cantar mil canciones y chanzonetas al Niño Jesús y a su Madre santísima y al bendito Joseph en compañía de los Ángeles, Reyes y pastores».

«Este día [14 de junio de 1585] Diego Martín, maestrescuela, y Miguel Núñez, chantre, y otros atento que a los editos que se pusieron pa el magisterio vinieron a la oposición Pedro Núñez y Francisco Especia y los dos hizieron los actos de su oposición con mucha habilidad y por tener a los dos por muy hábiles determinaron recibirlos con salario de quarenta mil maravedises a cada uno y con las condiciones siguientes: Primeramente que el facistor rixan por semanas, cada uno la suya y que el que fuere semanero dé dos lecciones de canto cada día, una por la mañana y otra por la tarde, y el que no fuere semanero se llegue al facistor como cantor, y que la silla de maestro de capilla sea del que fuere semanero y el otro se sienta como capellán menos antiguo. Que las chançonetas del Corpus haga tres uno y tres otro, y cada uno lleve el compás de sus chançonetas y el compás de los demás lleve el que fuere semanero.

»Que la fiesta de Navidad rixa el facistor cuyo fuere la semana y fiestas y chançonetas hagan entre los dos y partan el provecho y lo mesmo a de ser en lo que toca a partición todos los provechos que oviere de fiestas que hizieren.

«Que cada uno a de llevar de salario quarenta mil maravedises» (A.C., 1578-1588, f. 168).

47. El biógrafo Pacheco lo refiere en los términos siguientes: «Llegado a los sesenta y un años de su edad, el Sumo Pontífice Sixto V envió a llamar al Cardenal de Castro, arzobispo de Sevilla, el año 1588, y por ser ya muertos sus padres, le suplicó el maestro le llevase consigo. Llegó a la corte, besó la mano a su Majestad y visto que el Cardenal se detenía, le pidió licencia para ir a Venecia a estampar unos libros, que liberalmente se la dio, y el ayuda de costa suficiente para esta jornada (de tanta devoción y aprovechamiento para él). Acompañóle un discípulo suyo llamado Francisco Sánchez».

De visita al Santo Sepulcro quiso permanecer cuatro días enteros en oración, embelesado ahora por el rito del oficio matutinal cantado en ocho idiomas diferentes. De vuelta a Italia, se detuvo en Venecia, 19 de enero de 1589, huésped de Antonio Ribera, músico de la Señoría, el cual le acogió con tal amabilidad que Guerrero quiso hacer constar su agradecimiento en *Viaje* con estos términos: «fuy en su casa tan regalado que mis padres no lo pudieron hazer con mayor amor, que fue causa que tuviese entera salud».

Permaneció allí durante mes y medio ocupado en la revisión definitiva de las obras en prensa. Cumplido por fin su objetivo en Venecia, vivamente impresionado por tantos y tan singulares recuerdos vividos en la cuna del cristianismo junto con su discípulo, emprendió viaje de regreso a España cruzando Ferrara, Bolonia, Florencia y Pisa hasta llegar a Livorno, donde embarcaron vía Marsella en las entonces menos incómodas galeras del Papa. El trayecto resultó feliz y agradable, así como la estancia en Marsella, que coincidió con los días santos y la Pascua de Resurrección. De aquella capital cubrieron por mar la etapa Marsella-Barcelona, con arduas dificultades y peligros debido a los actos vandálicos que cometieron ciertos corsarios franceses primero, y los soldados del duque de Montmorency después, los cuales les despojaron de los bienes que llevaban y pusieron en grave peligro sus vidas. Desembarcados en Barcelona antes de regresar a Sevilla, Guerrero prosigue narrando en su *Viaje*: «Fuymos a Nuestra Señora de Montserrat a darle gracias de tantas mercedes como por su intercesión Dios nos avia hecho».

### *Principales ausencias justificadas*

Otros varios desplazamientos de la ciudad de Sevilla autorizados por el cabildo aparecen referidos en los autos capitulares. En efecto, el 31 de enero de 1565, obtuvo un permiso de diez días para «yr a entender en ciertos negocios»; el 2 de enero de 1570 le concedieron doce días para «yr a Xeres a sus negocios»; otros seis días «para yr a cierto negocio importante» el 23 de junio de 1571, más otra licencia de igual duración y por motivo similar, el 8 de enero de 1574. Con relación a los mencionados negocios que Guerrero tuvo en la ciudad de Jerez, se ha conservado una solicitud escrita de su puño y letra, que reza así:

«Muy illustres señores.

Francisco Guerrero, racionero y maestro de capilla desta sancta yglesia de Sevilla beso sus muy illustres manos y digo que de Xeres de la Frontera me han presentado dos botas de vino las quales no pueden venir sino por la mar desta ciudad.

Suplico a V.S.<sup>a</sup> sean servidos dar licencia por que se traygan a mi casa y juro a Dios y a esta que son para la despensa della; cuyas vidas y muy ilustre estado nuestro Sr. aumente.

Fran. Guerrero.»

(Sevilla, Archivo Municipal, n.º 8.)

El cuidado constante que el maestro de capilla debía tener en la provisión de cantorcicos por las frecuentes vacantes que se producían a causa del natural cambio de la voz, le obligaba a trasladarse a diferentes lugares, algunos lejanos, para ir en busca de ellos. El permiso para cumplir con dicha misión quedó repetidas veces consignado con estos términos: «por yr a buscar muchachos para el servicio de la yglesia».

Escasean las faltas excusadas por enfermedad, salvo una dispensa valedera por un mes que le fue concedida en fecha de 12 de julio de 1563, y la que exigió la dolencia que le llevaría al sepulcro en noviembre de 1599.

### *Maestro de cantorçicos o seises*

Para el desempeño de la música vocal, la iglesia de Sevilla contaba: *a)* con los vulgarmente llamados *mozos de coro* y *niños cantorçicos* o *seises*; *b)* los habituales racioneros: tiples, contraltos, tenores y bajos, y *c)* los capellanes de coro, veinteneros.

Con referencia, primero, a los niños cantorçicos o seises, Guerrero, al aceptar el magisterio de Sevilla, según las condiciones prescritas mediante bula pontificia de Julio III, se obligaba a darles lección de canto llano y de órgano, y a procurarles comida, habitación y vestido. Él, en persona, los escogía y examinaba, desplazándose en algunos casos incluso a lugares lejanos. Si tales pequeños cantores eran admitidos, el maestro les inscribía en un libro ad hoc en el cual hacía constar el nombre, filiación, fecha de ingreso y lugar de procedencia de cada uno. Tales datos personales eran asimismo comunicados a la «casa de quentas» para ser debidamente inscritos (A.C. 1564-1566, f. 176<sup>v</sup>).

En un principio, los cantorçicos habitaron en el domicilio del maestro, luego, se les proveyó de casa propia, y más tarde se edificó un colegio bajo la advocación de San Isidoro, vulgarmente llamado «Colegio del Cardenal».

Llegada la muda de voz, aproximadamente a los tres años de servicio, los niños convertidos ya en muchachos, previa certificación del maestro, recibían ayuda o porción para estudiar en alguno de los tres colegios conocidos con los nombres de San Miguel, Santo Tomás y de Maese Rodrigo (A.C. 1549-1552, f. 20<sup>v</sup>). El de San Miguel era, en muchos casos, preferido «para así guardar la voluntad del testador» (A.C. 1562-1563, f. 54). Y si por motivos ya conocidos no mudaban jamás la voz, se les daba posesión definitiva en el colegio de cantores adultos.

Como cantores les correspondía el servicio de coro y como acólitos el servicio del altar. Todos ellos eran adiestrados en Letras y Música, motivo por el cual se hizo indispensable la colaboración de maestros auxiliares a las órdenes del maestro de capilla.

Algunos de los nombres de cantorçicos mencionados en los Autos capitulares son: Diego de Esqueda: al término de su servicio recibe la correspondiente porción y bolsa de estudios, 23 octubre 1531 (A.C. 1531-1533, f. 94<sup>v</sup>).

Fernando Gallego: recibe 1.200 maravedises de ayuda para sus estudios, 7 septiembre 1537 (A.C. 1536-1538, f. 137).

Fernando Méndez: es objeto de una compensación similar, 9 enero 1538 (A.C. 1538-1539, f. 6<sup>v</sup>).

Alonsico: al mudar la voz solicita una prebenda, 10 enero 1554, (A.C. 1552-1554, f. 100<sup>v</sup>).

Diaguito de Carmona: por el mismo concepto obtiene porción y vestido, 22 enero 1556 (A.C. 1556-1557 f. 2<sup>v</sup>).

Salas y Alonso: ambos reciben vestidos, 6 enero 1557 (A.C. 1551-1557, f. 119).

Juan Vaca, Lázaro Ramos y Cristóbal de Jerez: mudados, piden ocupar una porción vacante por abandono de su compañero Francisco Guerrero residente en las Indias, 8 junio 1562 (A.C. 1562-1563, f. 57).

- Baptista: cumplido el trienio de servicio, pide porción y vestidos, 29 enero 1563 (A.C. 1562-1563, f. 137<sup>v</sup>).
- Cristóbal: recibe 12 ducados para visitar a sus padres, 21 abril 1563 (*Ibidem*, f. 158).
- Benito Hidalgo: para idéntico fin, obtiene 4 ducados, 28 junio 1563 (*Ibidem*, f. 190).
- Cristóbal Ximénez: se le concede la prebenda de mudado, 6 octubre 1563 (*Ibidem*, f. 228).
- Andrés Jacomar: mudado, pide las rentas que no le fueron libradas, 25 mayo 1565 (A.C. 1564-1566, f. 145<sup>v</sup>).
- Andrés López: pide gratificación al igual que el anterior, 5 enero 1573 (A.C. 1571-1573, f. 4).
- Luis, niño contralto: residente en León, recibe la llamada con la promesa de 100.000 maravedises y 50 fanegas de trigo, 19 julio 1574 (A.C. 1573-1575, f. 132<sup>v</sup>).
- Rendón: mudado, es recompensado según costumbre, 6 octubre 1586 (A.C. Libro 33<sup>b</sup>, f. 63<sup>v</sup>).
- Pedro de Sepúlveda: es objeto de igual privilegio, 20 abril 1587 (A.C. Libro 33<sup>b</sup>, f. 103).
- Estació de la Cerna: mudado, recibe el tercio de la ayuda, 9 febrero 1590 (A.C. 1590-1591, f. 6). Tal vez se trate del famoso tañedor Estació de la Serna, hijo de Alejandro de la Serna, al servicio también de la iglesia de Sevilla. Se sabe que Estació de la Serna tuvo la organistía de la iglesia del Salvador de Sevilla y que luego pasó a la Capilla Real de Lisboa para terminar su vida como maestro en la catedral de Lima.<sup>48</sup>
- Diego Robles: procedente de Salamanca, recibe un vestido, 9 enero 1595 (A.C. 1594-1596, f. 86v).

Como dato curioso cabe señalar que la palabra *seise*, sinónima de *cantorcico*, no figura en los Autos capitulares de Sevilla hasta el 23 de abril de 1572. Y también la referencia sobre la resolución a tomar por el cabildo en 28 de marzo de 1581, «cerca de los sobrepellises y opas de moços de choro que estan tocados de peste» (A.C. 1580-1581, f. 89<sup>v</sup>).

Un canónigo comisionado por el cabildo cuidaba de velar asiduamente por el cumplimiento de los deberes del maestro para con los niños cantores «ansí en el mantenimiento como en el vestido y tratamiento, doctrina y aprovechamiento en la música».<sup>49</sup> Tarea harto difícil y enojosa la encomendada a los maestros, a juzgar por la breve permanencia en el ejercicio de dicho cargo, común a todas las capillas del país.

A Guerrero, en particular, siempre atareado y absorto en la composición, el cumplimiento de tales requisitos le resultó extremadamente gravoso y en ciertas ocasiones incluso desagradable. Además de limitar su labor creadora, fue causa de enormes disgustos y querellas, sobre todo cuando llegó a edad avanzada. Los maestros auxiliares que el cabildo puso a su alcance y ayuda, tampoco perseveraron en el cumplimiento de dicho cometido. Se trata de Alejandro de la Serna y Bartolomé Farfán, los cuales se alternaron en el cargo desde 1580 hasta 1591. Así, en 22 de enero de 1580, a raíz del viaje y estancia de Guerrero en Roma, entró Alejandro en dicho ejercicio. Siguió Farfán el 14 de septiembre de 1584. Reapareció Alejandro el 19 de diciembre de 1586, y permaneció hasta el 29 de febrero de 1588, fecha en que Sebastián Vivanco, maestro de capilla de Segovia, se hizo cargo del magisterio como sustituto de Guerrero. Pero antes de cumplirse el mes, dicho sustituto abandonó Sevilla para

48. Véase SANTIAGO KASTNER, *Libro de Tientos compuestos por Correa de Araujo II*, MME, XII, 4; R. Stevenson en MGG, XX, 6566.

49. Véase el texto de la bula pontificia, p.

establecerse en Ávila. Volvió, entonces, Farfán, insistentemente presionado por el cabildo a tomar los niños cantores bajo su dirección.

Guerrero, de regreso de Tierra Santa, 9 de agosto de 1589, manifestó el deseo de retener la regencia de los infantiles, posiblemente llevado por el afán de disfrutar de la ración entera, para así poder afrontar mejor su depauperada economía a causa de las deudas contraídas con la edición de sus obras en Roma. Sin embargo, los capitulares acordaron por mayoría «que los muchachos seises se estén como están con el maestro Farfán y no con Guerrero» (A.C. 1586-1589, f. 60<sup>v</sup>). Apenas transcurrido un año (28 de noviembre de 1590), se deliberó nuevamente en capítulo sobre la difícil situación del colegio de niños cantores, y se insinuó la posibilidad de confiarlo otra vez al maestro Guerrero. A tal fin se hizo un repaso a la remuneración económica concedida a Farfán para decidir los emolumentos que podían ofrecerse a Guerrero por tal encargo (A.C. 1590-1591, f. 38<sup>v</sup>). El mismo asunto fue objeto de estudio en la reunión de 7 de diciembre, y se llegó al siguiente acuerdo: «que se le den al maestro Guerrero por tener los muchachos seises la media ración y ciento y sinquenta ducados y quarenta hanegas de trigo, y por dalles de comer y vestirlos y mostralles a cantar y por tenellos en casa de por si se le dé el dicho salario» (*Ibidem*, f. 39<sup>v</sup>).

En vano intentaba Guerrero acometer lo que no podía por falta de fortaleza física, cuando en reunión capitular celebrada el 21 de agosto de 1591, se acordaba por los capitulares: «que se le tomen los seises al maestro Guerrero y se busque persona qual conviene para la educación dellos, dándole lo que se le dava a Farfán, y en aquella forma sin relevar al dicho maestro Guerrero del servicio de la yglesia y enseñanza de los niños» (*Ibidem*, f. 69<sup>v</sup>). El racionero Andrés de Jacomar, que había sido niño cantorico, recibió el encargo de escribir a Alonso Lobo, maestro de Osuna, para que se hiciera cargo de los seises. Urgía su presencia puesto que Guerrero se hallaba en prisión a causa de las mencionadas deudas contraídas en Roma. Acudió el maestro Lobo para dar satisfacción al cabildo hispalense, de conformidad con el siguiente acuerdo: «En este día, 2 de septiembre de 1591, nombraron por maestro de los seises al maestro Alonso Lobo, por el tiempo que fuere la voluntad del dicho cabildo, con la media ración y el salario de maravedises y trigo que se le dava a Farfán, y nombraron por diputados para que hagan se le entreguen luego los dichos seises a don Antonio Pimentel chantre y al Racionero Andrés de Jacomar» (*Ibidem*, f. 72).

Sin renunciar a la canongía de Osuna, el maestro Lobo, el 20 de noviembre, aceptó incluso el cargo de «llevar el compás del canto de órgano estando el maestro Guerrero en patitur» (seguía en la cárcel), aunque no le fuese consentido ostentar los hábitos corales de prebendado, sino sólo vestir el manteo (*Ibidem*, f. 87).

No hubo cambios hasta 1596, año en que se produjo la vacante de maestro sustituto de Guerrero y regente de los cantoricos por renuncia de Alonso Lobo. A raíz de ello, en noviembre del mismo año, se mandaron a diversas ciudades edictos de provisión. El examen de los opositores, al parecer pocos, tuvo efecto el 10 de enero de 1597, del cual resultó elegido el maestro Ávila (A.C. 1597-1598, f. 2). Apenas transcurridos ocho meses, el cabildo, sin entrar en consideraciones, nombró a Juan Vaca, presbítero, maestro de los seises «por el tiempo que fuere voluntad del dicho cabildo y con las condiciones y salario que tenía su antecesor» (*Ibidem*, f. 40<sup>v</sup>). Juan Vaca se mantuvo en el cargo hasta el 22 de septiembre de 1600, fecha en que tomó posesión del magisterio de Sevilla el maestro Ambrosio Cotes.

*Maestro de los cantores*

Los cantores de oficio en las voces de tiple, contralto, tenor y bajo eran retribuidos con el usufructo de *media ración*. Una lista de ellos, por orden cronológico desde 1478 a 1600, aderezada según las acotaciones que figuran en los autos capitulares conservados, nos da, salvo omisión o error, los siguientes nombres y datos:

- Cristóbal de Salteras, cantor: ingresa, 4 septiembre 1478 (A.C. 1478-79, f. 31).  
 Diego de Contreras, cantor: ingresa, 14 octubre 1478 (*Ibidem*, f. 34<sup>v</sup>).  
 Juan de Almodobar, cantor: ingresa, 7 abril 1479, «el que sirve a los pobres de Santa Marta»; «criado del doctor de Almodobar» (A.C. 1479-1480, f. 10).  
 Francisco de Valderrama, cantor: ingresa, 14 abril 1479, clérigo de la veintena (*Ibidem*, f. 10).  
 —se menciona, 9 diciembre 1513 (A.C. 1513-1515, f. 72).  
 Pedro de Vargas, cantor: ingresa, 14 abril 1479, criado de Pedro Sánchez de Santo Domingo (*Ibidem*, f. 10).  
 Mateo Ximenes, cantor: dejó vacante la cantoría por defunción, 7 enero 1480 (*Ibidem*, f. 30).  
 Diego Tobar, cantor: ingresa, 7 enero 1480, ocupa la plaza de Mateo Ximenes (*Ibidem*, f. 30).  
 Bartolomé de Viera, cantor: dejó vacante la cantoría, 9 junio 1480, (*Ibidem*, f. 48).  
 Juan de Salas, cantor: dejó vacante la cantoría, 9 junio 1480 (*Ibidem*, f. 48).  
 Diego de Escobar, cantor: ingresa, 9 junio 1480, ocupa la cantoría de Viera, vacante (*Ibidem*, f. 48).  
 Diego Bueno, cantor: ingresa, 9 junio 1480, ocupa la cantoría de Salas, vacante (*Ibidem*, f. 48).  
 Gonzalo Bernal, cantor: ingresa, 11 agosto 1480, de mozo de coro pasa a ocupar la vacante de Pedro Vargas que se fue a Salamanca, (*Ibidem*, f. 51).  
 Diego de Santo Domingo, cantor: ingresa, 10 diciembre 1481, criado del señor Deán de Sevilla (*Ibidem*, f. 64<sup>v</sup>).  
 Paredes, cantor: ingresa, 23 mayo 1488 (*Ibidem*, f. 190<sup>v</sup>).  
 Francisco de Cabrera, cantor: ingresa, 31 mayo 1504 (A.C. 1503-1504, f. 78<sup>v</sup>).  
 Martín de Montoya, cantor: ingresa, 25 octubre 1504 (*Ibidem*, f. 106).  
 Francisco Bernal, cantor: ingresa, 27 noviembre 1504 (*Ibidem*, f. 111).  
 Francisco de Ulloa, cantor: ingresa, 27 noviembre 1504 (*Ibidem*, f. 111).  
 Juan de Villafranca, cantor: ingresa, 27 noviembre 1504 (*Ibidem*, f. 111).  
 Juan Guerrero, tenor: ingresa, 31 agosto 1513, capellán de coro (A.C. 1513-1515, f. 55<sup>v</sup>).  
 Juan de la Parra, tenor: presbítero, ingresa, 1.º agosto 1518 (A.C. 1517-1519, f. 166<sup>v</sup>).  
 Bernaldino de Navarrete, contrabajo: presbítero, ingresa, 1.º agosto 1518 (*Ibidem*, f. 166<sup>v</sup>).  
 Fernando Díaz, cantor: clérigo, aumento de salario, 19 enero 1526 (A.C. 1525-1526 f. 111).  
 Alonso de Begil, cantor: aumento de salario, 1.º febrero 1526 (*Ibidem*, f. 115<sup>v</sup>).  
 —permiso de quince días «para ir a negociar ciertas cosas que le cumplían fuera de Sevilla», 7 junio 1529 (A.C. 1529-1530, f. 47).  
 Juan López, cantor: clérigo, aumento de salario, 1.º abril 1526 (A.C. 1525-1526, f. 128).  
 Gregorio Alves o Dalvis, tiple: clérigo, aumento de salario, 1.º abril 1526 (*Ibidem*, f. 128).

- licencia para ir a Marchena para la fiesta de la Concepción que organiza el duque de Arcos, 29 noviembre 1536 (A.C. 1536-37, f. 69).
- Francisco Suares, tenor: aumento de salario, 20 abril 1536 (A.C. 1525-26, f. 129<sup>v</sup>).
- Bartolomé Fernández, tiple: clérigo, comparece por ser culpado de agravios, 5 noviembre 1526 (*Ibidem*, f. 173).
- Juan Suares, cantor: licencia de un mes «para negociar ciertas cosas que le cumplían fuera desta cibdad», 4 junio 1529 (A.C. 1529-1530, f. 44).
- Francisco de Vergara, cantor: aumento de salario y obsequio «atento la pobreza e necesidad, e del tiempo que ha servido», 30 julio 1529 (*Ibidem*, f. 67).
- Rodrigo de Tapia, cantor: pide aumento de salario, 23 octubre 1531 (A.C. 1531-1533, f. 94<sup>v</sup>).
- Juan Moreno, cantor: readmitido, 14 marzo 1532 (*Ibidem*, f. 144<sup>v</sup>).
- Martín de Navarrete, tiple: ingresa, 14 diciembre 1532 (*Ibidem*, f. 214).
- «no sirva más en esta santa iglesia y e vaya donde quisiere», 18 agosto 1533, (*Ibidem*, ff. 264<sup>v</sup>; 271<sup>v</sup>; 286<sup>v</sup>).
- «se le pague todo lo que se deve del tiempo que sirvió», 28 mayo 1537 (A.C. 1536-1538, f. 111).
- Pedro Romero, cantor: petición no especificada, 23 diciembre 1534 (A.C. 1534-1536, f. 31<sup>v</sup>).
- Álvaro de Cervantes, tiple: ingresa, 25 enero 1535 (*Ibidem*, f. 43).
- se fue a la iglesia de Cádiz, 31 marzo 1536 (A.C. 1536-1538, f. 22).
- Antón de Armijo, cantor: fijación de salario, 21 abril 1536 (*Ibidem*, f. 25).
- se le menciona como maestro de enseñar canto de órgano, 22 abril 1555 (A.C. 1555-1556, f. 34).
- préstamo por ser pobre, 9 diciembre 1560 (A.C. 1560-1561, f. 96<sup>v</sup>).
- encomienda del cabildo, 9 enero 1568 (A.C. 1567-1569, f. 126<sup>v</sup>).
- ayuda en atención a su vejez, 7 junio 1570 (A.C. 1570-1571, f. 38).
- préstamo por estar necesitado, 5 abril 1571 (*Ibidem*, f. 117).
- deja la plaza vacante por defunción, 4 agosto 1578 (A.C. 1578-1579, f. 55).
- Luis Dormaza, contrabajo: ingresa, 29 abril 1536, clérigo capellán de coro (A.C. 1536-1538, f. 26).
- Antonio de Mariana, tenor: ingresa, 22 noviembre 1536 (*Ibidem*, f. 68).
- Antón de Marchena, contrabajo: licencia para ir a Marchena llamado por el duque de Arcos el día de la Concepción, 29 noviembre 1536 (*Ibidem*, f. 69).
- Baltasar de Matute, cantor: licencia sin salario para ir con el duque de Medina a la corte de su majestad, 9 octubre 1538 (A.C. 1538-1539, f. 68).
- licencia de quince días sin salario para ir a Jaén, 11 agosto 1540 (A.C. 1540-1542, f. 43).
- licencia de ocho días, 19 septiembre 1554 (A.C. 1553-1554, f. 186).
- licencia de doce días para ir a cierta Romería, 7 septiembre 1556 (A.C. 1556-1557, f. 99).
- se le retira la vara de Alcalde de la Hermandad por agravios, 19 noviembre 1563 (A.C. 1562-1563, f. 242).
- licencia de tres semanas para «ir a entender en su hazienda», 16 julio 1565 (A.C. 1564-1566, f. 156).

- licencia por enfermedad, 28 febrero 1565 (*Ibidem*, f. 212<sup>v</sup>).
  - licencia para «ir a sus vendimias», 27 agosto 1568 (A.C. 1567-1569, f. 190).
- Bernardo de Villalba, cantor: ingresa, «con cargo que ayude al maestro de capilla en lecciones de canto de órgano y contrapunto [...] asimismo haga lecciones de música a los señores beneficiados, mancebos y los otros señores del cabildo que quisieren aprender a cantar», 23 marzo 1540 (A.C. 1540-1542, f. 19<sup>v</sup>).
- Clemente Martín, contrabajo: clérigo, sirva en el coro durante la ausencia de Morales, 29 mayo 1552 (A.C. 1550-1552, f. 104).
- Miguel Castaño, contrabajo: ingresa, 8 noviembre 1553 (A.C. 1553-1554, f. 83<sup>v</sup>),  
—recibe la prebenda de veintenero, 10 julio 1554 (*Ibidem*, f. 165<sup>v</sup>).
- Gaspar Muñoz, tenor: capellán de Granada; se le invita a ser cantor de Sevilla, 6 abril 1557 (A.C. 1556-1559, f. 131<sup>v</sup>).  
—acepta la cantoría, 13 abril 1557 (*Ibidem*, f. 132<sup>v</sup>).
- Tomás de Jaén, contrabajo: ingresa, 1.º julio 1557 (*Ibidem*, f. 137).  
—aumento de salario, 16 febrero 1559 (A.C. 1558-1559, f. 105).  
—aumento de salario, 2 octubre 1562 (A.C. 1562-1563, f. 99<sup>v</sup>).
- Bartolomé de Rivilla, tiple: ingresa, 7 octubre 1560 (A.C. 1560-1561, f. 81<sup>v</sup>).  
—aumento de salario, 16 abril 1561 (*Ibidem*, f. 173<sup>v</sup>).  
—aumento de salario, 16 octubre 1562 (A.C. 1562-1563, f. 104).
- Bartolomé de Victoria, tiple: aumento de salario, 16 enero 1562 (*Ibidem*, f. 7).  
—licencia de quince días, 15 octubre 1563 (A.C. 1564-1566, f. 175).  
—aumento de salario, 14 noviembre 1565 (*Ibidem*, f. 183<sup>v</sup>).  
—se le prohíbe cantar en fiestas fuera de la iglesia, 4 agosto 1586 (A.C. Libro 33., f. 51).
- Pedro Cerfate, contrabajo: ingresa, 21 junio 1563 (A.C. 1562-1563, f. 186).  
—aumento de salario, 7 enero 1569 (A.C. 1567-1569, f. 216).
- Pedro de Villarrubia, tiple: ingresa, 8 octubre 1563 (A.C. 1562-1563, f. 228).
- Mossén Roque, contrabajo: ingresa, 4 junio 1565 (A.C. 1564-1566, f. 147).  
—recibe ayuda económica, 9 marzo 1566 (*Ibidem*, f. 215).  
—por defunción deja vacante la ración de contrabajo, 3 noviembre 1581 (A.C. 1580-1581, f. 123<sup>v</sup>).
- Martín de Bilches, tenor: compensación de faltas justificadas (encarcelado sin culpa), 3 septiembre 1565 (A.C. 1564-1566, f. 163).
- Gaspar Muñoz, tenor: ingresa, 5 octubre 1565 (*Ibidem*, f. 172).
- Juan Vaca, cantor: canta «contrabaxetes con los cantorcicos ayudándoles las veces que en las procesiones fueren cantando changonetas con pena de despido», 17 septiembre 1567 (A.C. 1567-1569, f. 80<sup>v</sup>).
- Andrés Hernández, contrabajo: ingresa, 7 octubre 1573 (A.C. 1573-1575, f. 13).  
—se le despide «por haber concertado yr a Plasencia», 24 noviembre 1578 (A.C. 1578-1579, f. 79).  
—es readmitido y toma posesión de la ración que dejó vacante Mossén Roque, 3 noviembre 1581 (A.C. 1580-1581, f. 123<sup>v</sup>).

—se le prohíbe cantar fuera de la iglesia, 4 agosto 1586 (A.C. Libro 33<sup>a</sup>, f. 51<sup>v</sup>).

—se le menciona en capítulo, 18 enero 1595 (A.C. 1594-1596, f. 35).

Miguel Fernández, tiple: racionero de Segovia, ingresa, 18 febrero 1578 (A.C. 1578-1579, f. 15).

Antolín de Peredes, tiple: ingresa, 16 julio 1578 (*Ibidem*, f. 51<sup>v</sup>).

—enviado a Lisboa por orden del Rey, 26 junio 1581 (A.C. 1580-1581, f. 102).

—se le prohíbe cantar fuera de la iglesia, 4 agosto 1586 (A.C. Libro 33<sup>a</sup>, f. 51<sup>v</sup>).

Luis de Acosta, cantor: es despedido por haber «concertado yr a Plasencia», 24 noviembre 1578 (A.C. 1578-1579, f. 79).

Juan de Navarrete, tenor: ingresa, 12 julio 1581 (A.C. 1580-1581, f. 105).

—aumento de salario, 23 abril 1582 (A.C. 1582-1585 (f. 23).

—aumento de salario, 19 diciembre 1586 (A.C. Libro 33<sup>b</sup>, f. 90).

—se menciona con su sobrina Juana, 29 de enero 1590 (A.C. 1590-1591, f. 4).

Luis de Cózar, contrabajo: procedente de Jaén, ingresa, 6 julio 1584 (A.C. 1582-1585, f. 150).

—reingresa procedente de Salamanca, 13 enero 1586 (A.C. 1586-1587, f. 4).

Juan de Haro, tiple: licencia para ir a Palencia a oponerse, 4 febrero 1587 (A.C. Libro 33<sup>b</sup>, f. 105<sup>v</sup>).

Pedro de Salas, tenor: se le devuelve dinero pagado indebidamente al cabildo, 7 abril 1595 (A.C. 1594-1596, f. 42<sup>v</sup>).

Alonso de Cazorla, tenor: se le devuelve dinero pagado indebidamente al cabildo, 7 abril 1595 (A.C. 1594-1596, f. 42<sup>v</sup>).

—permiso para ir con Guerrero, «donde les paresciere», 29 mayo 1598 (A.C. 1597-1598, f. 73<sup>v</sup>).

Pedro Guerrero, contrabajo: ingresa, 14 mayo 1599 (A.C. 1599-1602, f. 18<sup>v</sup>).

—se le menciona, 25 febrero 1600 (A.C. Libro 39<sup>a</sup>, f. 40<sup>v</sup>).

Baltasar Pérez, contrabajo: ingresa, 25 febrero 1600 (*Ibidem*, f. 40<sup>v</sup>).

### *Maestro de los maestros de mozos de Coro*

En la metropolitana de Sevilla, al igual que en otras iglesias y catedrales españolas, la ejecución del canto llano de la misa y del oficio estaba confiada en parte a los llamados veinteneros y a los capellanes y mozos de coro, bajo la dirección y gobierno de un competente maestro con capellanía dentro de la iglesia.

Los estatutos de la catedral de Sevilla del año 1550, con adiciones de 1563, regularon durante todo el siglo las obligaciones de tales prebendados en el ejercicio de su cargo. Incumbencia del maestro sabemos que era «dar lección de canto llano, por persona, todos los días que no fuese domingo o fiesta de guardar, así a los mozos de coro como a todos cuantos quisieren tomarlo, lo cual haga sin interés alguno, tarde y mañana, en la capilla para ello diputada. Iten, estará en el coro a la hora acostumbrada».<sup>50</sup>

Para facilitar su labor docente, el maestro utilizaba un tratado de canto llano del que, a veces, era autor y que en algunos casos mereció el privilegio de impresión, como el *Arte*

50. *Estatutos de la Catedral de Sevilla, año 1550, con adiciones hechas por el arzobispo Valdés en 1563*. Véase ELÚSTIZA-CASTRILLO, o. c., XX.

*de Canto llano* de Juan Martínez de Sevilla, editado en Alcalá de Henares en 1532 y Sevilla 1560, con tres ediciones traducidas al portugués, publicadas en Coimbra, los años 1603, 1612 y 1625.

La lista de maestros de mozos se inicia el año 1475 con el clérigo Martín Tudela. Sigue Pedro Sánchez de Santo Domingo (A.C. 1478-1479, f. 2), el 5 de enero de 1478, el cual fue dispensado de coro a fin de poder dedicar más atención a la enseñanza de los alumnos. Sin embargo, a los pocos meses, 1.º de agosto de 1478, el cabildo confió el susodicho cargo a Juan de Almodóvar con la ración equivalente a mil doscientos maravedises anuales (*Ibidem*, f. 29). Le sucedió el cantor Fernando de Solís, el 20 de septiembre de 1504 (A.C. 1503-1504, f. 102<sup>v</sup>); a éste, Francisco Hernández, el 20 de septiembre de 1510 (A.C. 1505-1524, f. 319). Juan Martínez, clérigo, fue recibido como maestro para enseñar a los mozos desde primero de septiembre de 1525, por defunción del maestro Vega. La actuación de Martínez en el cargo fue más duradera. En efecto, el 9 de diciembre de 1538: «mandaron dar e dieron a Juan Martínez, racionero de los niños de canto llano tres mill maravedises e un cahiz de trigo sobre el salario que tenía, de manera que sea por todo, doze mil e dos cahizes, attento lo mucho que ha servido en esta santa yglesia, el qual dicho salario sea durante su vida e no más, e éste comience desde primero día de enero próximo venidero del año de 1537» (A.C. 1536-1538, f. 71<sup>v</sup>).

Sin embargo, el compañero de Guerrero que por más tiempo compartió con él similar tarea en la catedral fue Luis de Villafranca, identificado por Elústiza ya en una lista de cantores de dicha metropolitana con fecha de diciembre de 1545 como maestro de capilla, y por Stevenson como maestro en Plasencia desde 1532 a 1534.<sup>51</sup> Como maestro de mozos de coro y de altar en Sevilla, el 27 de noviembre de 1562, Luis de Villafranca recibe disposiciones para que la fiesta anual llamada del obispillo, propia de los infantes, se celebre el día de San Nicolás (A.C. 1562-1563, f. 113). El 17 de octubre de 1565 fue recompensado sobre el salario que tenía con 6.000 maravedises, más un cahiz de rigo (A.C. 1564-1566, f. 175). Después de haber recibido un préstamo de ochenta ducados, ya anciano, deja, el 26 de octubre de 1579, el cargo en manos del cabildo, el cual, a su vez, lo confía a Gaspar Delgadillo, clérigo presbítero, con idéntico salario (A.C. 1578-1579, ff. 116, 140, 141).

Luis de Villafranca es autor de uno de los tratados de canto llano más en boga de su tiempo, impreso en Sevilla el año 1565, titulado *Breve instrucción de Canto llano, assí para aprender brevemente el artificio del canto como para cantar epístolas, lecciones, prophecías y evangelios y otras cosas que se cantan, conforme al estilo de la Santa Iglesia de Sevilla*. Esta obra lleva la aprobación de Pedro Fernández de Castilleja y de Francisco Guerrero con el dictamen siguiente: «Muy útil y provechoso para aprender con facilidad el canto llano y otras muchas cosas eclesiásticas».

El autor del mencionado libro había sido, a su vez, censor del tratado de Juan Martínez, anteriormente citado. Gaspar Delgadillo regentó el magisterio de mozos hasta el mes de abril de 1586. Tras reñidas deliberaciones entre el cabildo y el chantre Antonio Pimentel en orden a la competencia de provisión de dicha plaza, se celebraron oposiciones. De los dos aspirantes que se presentaron, Mosén Blanco y Medina, salió elegido el primero (A.C. 1586-1587,

51. ROBERT STEVENSON, o. c., 18; ELÚSTIZA-CASTRILLO, o. c., LVII.

ff. 7<sup>v</sup>, 10<sup>v</sup>, 13, 35<sup>v</sup>). De Mosén Blanco se tiene noticia que en su mocedad, el 18 de mayo de 1547, ganó la plaza de cantor en la catedral de Huesca.<sup>52</sup>

A la muerte de Mosén Blanco, ocurrida el 8 de noviembre de 1596, el cabildo, a propuesta del maestro Guerrero, previa oposición, nombró a Diego Sánchez Ruiz, y se le asignó el mismo salario que disfrutaba su antecesor. Unos dos años residiría Diego en Sevilla, puesto que el 13 de julio de 1598, ocupó el mismo cargo Pedro Suárez, clérigo y presbítero (A.C. 1597-1598, f. 80). Un aumento de salario por valor de diez mil maravedises fue concedido, el 13 de octubre de 1599, al mencionado Suárez (Libro 39<sup>a</sup>, f. 32), además de otra ayuda de costa equivalente a veinte ducados, el 27 de octubre de 1600 (*Ibidem*, f. 55). Baltasar de Torres, el 10 de abril de 1606, le sucede con las mismas obligaciones y emolumentos (*Ibidem*, f. 249).

Posiblemente, Diego Sánchez se trasladaría a Valladolid, ya que en 1616 dejó testimonio de su presencia en aquella iglesia al subscribirse copista del conocido códice vallisoletano con estas frases laudatorias para el maestro Guerrero: «Haec celebrent omnes linguis Moteta Francisci Guerreri; et celebrent caetera membra quoque D. Sanchez fecit. Laudibus extolli debet qui tanta peregit scribendo, siquidem grandis est iste labor. Diego Sánchez clérigo año 1616».<sup>53</sup> Los motetes de Francisco Guerrero incluidos en el mencionado manuscrito son seis; los restantes pertenecen a su hermano Pedro, a Morales, Juan Navarro, Ceballos, Montanos, Adriano, Robledo, Villalar, Anchieta y Alejo Martín.

En marzo de 1549, el cabildo dio el encargo a Hernando de la Torre y a otro canónigo de solicitar un Breve de Roma «sobre el hordenar de los moços de coro» (A.C. 1549-1552, f. 20<sup>v</sup>).

Muchos de tales mozos, cuando se ofrecía la oportunidad, ocupaban una capellanía vacante además del salario correspondiente. He ahí algunos nombres con la correspondiente referencia:

Gonzalo Bernal: «Viernes, once de agosto [1480]. Los señores proveyeron de la cantoría que tenía Pedro de Vargas que es ydo a Salamanca a Gonzalo Bernal moço del choro con el salario acostumbrado» (A.C. 1479-1480, f. 51).

Rodrigo Hernández: «Lunes VIII días del mes de mayo [1513], dieron una cantoría de MCC a Rodrigo Hernández, moço de coro de la dicha santa iglesia, el salario de la qual le ha de començar a correr desde primero día de mayo en adelante» (A.C. 1513-1515, f. 37<sup>v</sup>).

Bartolomé Ramos de Torquemada: «Lunes, 14 de noviembre [1513], dieron una cantoría de mil e dozientos maravedises a Bartholomé de Torquemada, moço de choro que tenía Juan de Sazedo cantorico» (*Ibidem*, f. 67<sup>v</sup>).

Benito de Tienza: «Viernes, primero de septiembre de 1525, rescibieron a Benito de Atienza, moço de coro, para que tenga cargo de limpiar y ataviar los libros de cantoría desta santa iglesia desde primero de setiembre deste año en adelante con el salario que tenía por ello Vega, el maestro de moços que aya gloria» (A.C. 1525-1526, f. 66).

Alonso Lobo: «Lunes, 18 de febrero de 1538, mandaron que se conpre un sayo que cueste hasta tres ducados a Alonso Lobo, moço de coro del qual le hazían e hizieron merced e

52. Véase ANTONIO DURÁN GUDIOL, *La Capilla de Música de la Catedral de Huesca*, Anuario Musical XIX (1964), 88.

53. Versión correcta que debo al buen amigo Dn. Pedro Aizpúrua, Canónigo Maestro de Capilla de la Catedral de Valladolid.

limosna porque sirve bien el coro» (A.C. 1538-1539, f. 20). El futuro maestro de capilla de Osuna y de Sevilla.

Bartolomé de Aguilera: «Lunes, primero de octubre de 1565, proveyeron la capellanía del choro que estava vaca que es la que instituyó la buena memoria del Racionero Francisco López a Bartolomé de Aguilera, clérigo, aviendo precedido edictos y examen» (A.C. 1564-1565, f. 171).

Camacho: «Miércoles, 4 de febrero de 1568, despidieron del servicio desta santa iglesia a Camacho, moço de choro, por justas razones que a ello les movieron y mandaron que perpetuamente no pueda ser buelto a rescibir».

«Viernes, 13 de febrero de 1568, rescibieron a Camacho, moço de choro, no obstante el auto que en contrario desto el cabildo a pasado» (A.C. 1567-1569, ff. 131<sup>v</sup>, 135).

Pedro Fernández: «Viernes, 28 de enero de 1594, dieron otros dos meses más de liçençia a Pedro Fernández, capellán del coro para que atento a su enfermedad pueda gozar de patitur saliendo de casa» (A.C. 1594-1596, f. 4).

### *Los Veinteneros*

Durante el siglo XVI eran comúnmente llamados *veinteneros* los veinte clérigos asalariados con la misión de cantar canto llano o polifónico además de otras actividades que les eran confiadas.

Algunos de los nombres que han quedado anotados son:

Juan Pérez: «clérigo de la veintena fue deputado para puntar las foras de los quadernos de los señores desta yglesia e juró en forma e mandáronle dar el salario que llevaba Diego de Carmona por el dicho oficio, 19 agosto 1478» (A.C. 1478-1479, f. 30).

Valderrama: «En este dicho día, 14 de abril de 1479, nombraron por cantor a Valderrama, clérigo de la veyntena» (A.C. 1479-1480, f. 10).

Pedro de Escobar: clérigo de la veintena, obtiene la capellanía de Antón López, 11 de octubre de 1510. Anteriormente, 20 septiembre de 1510, había sido presentado para la capellanía que ocupaba Francisco Fernández (A.C. 1505-1524, ff. 319<sup>v</sup>, 322<sup>v</sup>).

Alonso de Morales: clérigo de la veintena, ocupa la capellanía de Baena, 18 abril 1524 (A.C. 1505-1524, f. 359).

«Viernes, 29 de mayo de 1551 [1552], mandaron que Clemente Martín, clérigo contrabaxo, sirva en el coro de esta santa iglesia en lugar de Morales, clérigo capellán de el coro de ella, en el entretanto que el dicho Morales estuviere ausente» (A.C. 1549-1552, f. 100).

«Viernes, 18 de julio de 1561, mandaron poner edictos a la capellanía que está vaca del coro de Alonso de Morales» (A.C. 1560-61, f. 199).

Gonzalo Pérez: clérigo de la veintena. «Lunes, 26 de junio de 1525. Mandaron que tenga cargo de los órganos del Antigua mientras Morales que lo tiene a cargo estoviera ocupado con el marqués e que le den el salario que se acostumbra dar» (A.C. 1525-1526, f. 45).

Miguel Castaño: contrabaxo, además del salario asignado se le promete que «vacando la primera veyntena» le será otorgada, 8 de noviembre de 1553 (A.C. 1553-1554, f. 83<sup>v</sup>).

«Martes, 10 de julio de 1554 años, vaca una de las veyntenas por muerte de Juan de Estrada, clérigo de la veyntena», se pretende darla a Miguel Castaño, clérigo cantor, y se ruega saber si dicho candidato era hábil y suficiente para el servicio de dicha veintena (A.C. 1553-1554, f. 165<sup>v</sup>).

Juan Estrada: clérigo de la veintena, dejó vacante por defunción la correspondiente capellanía, 10 de julio de 1554 (A.C. 1553-1554, f. 165).

Diego de Bustamante: clérigo de la veintena y cantor, 1.º de agosto de 1565 (A.C. 1564-1565, f. 158).

Juan de Villanueva: veintenero, 1.º de agosto de 1565 (*Ibidem*).

Juan de Cazorla: veintenero difunto, 1.º de agosto de 1565 (*Ibidem*).

En las normas de obediencia al maestro se precisa: «que si al tiempo que algún cantor veintenero o capellán estuviere en el choro fuere necessario salir a proveer alguna cosa de música que el maestro diga al apuntador a lo que va para que no pierda la hora» (A.C. 1564-1566, f. 157<sup>v</sup>).

### *Maestro de los ministriles*

La música instrumental al servicio del culto litúrgico o religioso alcanza singular importancia en casi todas las catedrales de España, a partir de la segunda mitad del siglo XVI. La metropolitana de Sevilla, anteriormente al magisterio de Guerrero, contaba con cinco músicos ministriles agrupados de la siguiente manera: tres chirimías (tiple, tenor, contratenor) y dos sacabuches, según referencia obtenida del acuerdo capitular de 9 de julio de 1526, expresado en estos términos: «Este día sus mercedes siendo llamados de ante día para lo de yuso scripto e platicando como será muy honroso en esta santa iglesia y en alabança del culto divino tener salariados, e por suyos algunos menestriales altos, sacabuches e chirimías, para que tengan en algunas fiestas principales e procesiones que faze esta santa iglesia, lo qual se podría fazer con salario honesto, e tal que no fuese mucho más que lo se les da en vezes, e que servirían mucho mejor y más vezes, e viniendo a votos verbales e aviendo sobre ello algunos tratados, determinaron e mandaron que se resçiban cinco menestriales altos en esta sancta iglesia, tres chirimías que sean tiple e tenor e contra, e dos sacabuches; personas hábiles en su arte para que sirvan en esta santa yglesia, y cometieron a los señores Pedro Pinelo e Marco Canos e Juan de Herrera sus concanónigos para que elijan e señalen estos dichos menestriales altos, y contraten con ellos señalando los días que han de servir e cómo e a qué tiempos y en lo que por el salario que contraten con ellos fasta contía de dozientos ducados cada año a todos cinco, y menos si menos ser pudiere» (A.C. 1525-1526, f. 151<sup>v</sup>).

Hasta aquella fecha, pues, dichos cinco instrumentistas eran ocasionalmente contratados en consonancia con la solemnidad de las celebraciones.

Sin embargo, fue en sesión habida el 26 de julio de 1553, cuando de verdad, en atención al deseo manifestado por los fieles y conforme a la práctica común de otras iglesias, se llegó a una determinación fija y valedera para el futuro. El texto en cuestión dice: «Este dicho día, los dichos señores llamados de ante día por su pertiguero para lo ynfrascripto, y aviendo platicado, primero, sobre el modo y manera que se podía y deve tener para que el oficio y culto divino que en la dicha santa yglesia se celebra en los días festivos, que segund costum-

bre y regla deste arçobispado son solenes, se sirva y celebre con la solenidad, y la dicha santa yglesia más honrrada que cresca la devoción del pueblo, vinieron a platicar si sería bien que obiese en la dicha sancta yglesia la música de menestriales salariados, como solía aver, y si se procuraría de alquilarlos los días que fuesen necesarios, como se a yntentado a hazer sin dalles salario hordinario, pareció a todos que era cosa muy decente y conforme a la divina escritura que a la dicha sancta yglesia fuese servida y con todo género de música onesta, como son los dichos menestriales, porque siendo tan insigne y grande templo, como lo es, tiene mucha necesidad de la dicha música por su sonoridad, pues los tienen todas las yglesias catedrales de España de mucho menos posibilidad, mayormente que saliendo, como salen todos los beneficiados y clérigos desta santa yglesia, en prosiçión muchos días solenes del año a el rededor de la dicha yglesia, y para yr a las yglesias parrochiales y monesterios desta dicha cibdad de muy largos trechos, y conviene mucho la dicha música para yr más honrradas y autorizadas y devotas las dichas prosiçiones y para que con más devoçión y afeçión se muevan y ynçite el pueblo a las acompañar y venir a los divinos oficios a la sancta yglesia; por tanto, viniendo a boçes verbales, salió y se determinó por todos, nemine discrepante, que la dicha música de menestriales se rreçibiese por las demás causas, y que atento a que con gran dificultad se podrían hallar ofiçiales que fuesen buenos, quales se requièren para venir alquilados por xornales, y se les devía dar salario hordinario como se les solía dar y como se da en todas las otras dichas yglesias y cometieron los señores don Gerónimo Manrique, arçediano de Écija, y a los canónigos el doctor Baltasar de Esquivel y Luis Carrillo de Castilla y raçionero Pedro de Villada para que ellos, con los señores sus contadores desta dicha santa yglesia, den orden y pongan toda diligencia en hazer buscar los dichos ofiçiales de la dicha música, menestriales los más ábiles y suficièntes que puedan ser avidos, y les señalen el salario de la renta de la fábrica de la dicha santa yglesia, conforme a la abilidad de cada uno, y les den ynstrucción de lo que an de hazer» (A.C. 1553-1554, f. 56<sup>v</sup>).

Los músicos de instrumento más frecuentemente nombrados son: sacabuches, chirimías, flautas, arpas, trompetas, cornetas, atabaleros, tamborinos y algunos otros con excepción de los de arco. Además de los actos propios del servicio de la iglesia, tales músicos intervenían en las ceremonias de recibimiento y agasajo a personajes ilustres. Las principales funciones que les incumbían, eran: acompañar las partes cantadas supliendo alguna voz, alternar con el órgano y coro y ejecutar un repertorio instrumental o sobre música de los motetes.

Órdenes de pago nos cercioran de la compra de instrumentos y de libros para tales músicos. He aquí algunas referencias:

- 19 enero 1565: «que compre si viere que es nescessario una caja de flautas para los menestriales» (A.C. 1564-1566, f. 122<sup>v</sup>).
- 9 enero 1566: «que compre la caja de flautas que es menester para los menestriales y que sea con brevedad» (A.C. *Ibidem*, f. 195<sup>v</sup>).
- 20 julio 1571: «compre unas flautas con que an tañido los ministriles y las entreguen a Baptista ministril haziéndole cargo de ellas» (A.C. 1571-1573, f. 24).
- 15 mayo 1560: «que cierto libro de canto para los cheremías que este día se traxo a cabildo, los señores contadores lo manden comprar si fuere menester» (A.C. 1560-1561, f. 43).
- 19 julio 1566: «cometieron al señor Luis Carrillo de Castilla que haga ver al maestro Guerrero el libro de música para los menestriales que este día presentó al cabildo Geró-

nimo de Medina, sacabuche, para que vea si la obra es buena y qual convenga para esta santa yglesia y haga dello información al primer cabildo» (A.C. 1564-1566, f. 249).

—16 abril 1572: «cometieron al señor mayordomo de la fábrica (Alonso Mudarra) que siendo necesario para los menestriles un libro de misas del maestro Guerrero lo compre y se lo dé y asimesmo haga adereçar el libro de *venites* de maytines» (A.C. 1571-1573, f. 82<sup>v</sup>).

—12 septiembre 1580: «cometieron al señor mayordomo de fábrica compre el libro que propuso para los menestriles por el menos precio que pudiere» (A.C. 1580-1581, f. 32<sup>v</sup>).

—11 julio 1586: «que el racionero Francisco Peraza ponga algunos motetes de diversas festividades en el órgano y que taña y sirva por su persona» (A.C. Libro 33<sup>a</sup>, f. 46<sup>v</sup>).

El más antiguo de los ministriles cuidaba de los libros y de los instrumentos, a tenor de la siguiente acotación: «día 24 de julio de 1566; los dichos señores mandaron que Juan Bautista, sacabuche como el más antiguo de los menestriles, tenga la llave de los instrumentos y libros de música que la iglesia tiene tocantes a la música de menestriles; y que ningún otro menestril sino el dicho tenga más llave que él tuviere» (A.C. 1564-1566, f. 250).

Toda intervención instrumental estaba supeditada a la solemnidad del día, ora en la misa, ora durante el oficio, y por extensión «antes de entrar en vísperas y, acabadas las vísperas, hasta entrar en maytines». La festividad de Corpus era la que mayor número de instrumentos agrupaba. Seguía Pascua de Resurrección, Navidad, Asunción, Inmaculada Concepción, San Pedro, etc. Tampoco faltaron celebraciones ocasionales como la que llamaron *çerrada del çimborio*, que tuvo efecto el día de San Martín, en la cual «menestriles altos e trompetas e atabales e tamborinos» recibieron su recompensa según el servicio prestado (A.C. 1517-1519, f. 45).

Bajo la fórmula común *guardar el orden*, el cabildo de las iglesias regulaba minuciosamente la normativa propia de los instrumentistas. Sobre este particular el secretario de la iglesia hispalense nos ha dejado una referencia de indudable interés al escribir el acuerdo del cabildo en sesión de 11 de julio de 1586. De dicho documento se pueden sacar importantes deducciones. He aquí el texto completo:

«Este dicho día, llamados para ello, mandaron que los ministriles guarden el horden que el Maestro Francisco Guerrero ha dado por escrito, y que los señores don Antonio Pimentel, chantre, y canónigo Hernán Pérez se lo notifiquen, y que quando excedieren del dicho horden el señor presidente, y advertido del dicho Maestro o de otro qualquiera, los pene a su arbitrio, el cual horden es el que se sigue:

Primeramente, que Rojas y López tañan siempre los tiples de las chirimías, y que guarden con mucho cuydado horden en el glosar en sus lugares y tiempos, de manera que cuando el uno glosare el otro vaya con llaneza, aguardándose el uno al otro, porque glosando juntos se hacen disparates para tapar los oydos.

Ytem, que los mismos Rojas y López, quando uviere cosa de cornetas, las tañan ellos guardando el mesmo horden cada uno, de moderarse en las glosas, esperándose el uno al otro, porque, como ya es dicho, glosar juntos es disonancia ynsufrible. Que Juan de Medina taña de hordinario el contralto, y de lugar a los tiples, no turbándolos con exceder de la glosa que debe a contralto y que, quando el dicho Juan de Medina tañere solo el contralto por tiple

con los sacabuches se le dexa el campo abierto para hacer las galas y glosas que quisiere, que en este ynstrumento las sabe bien hacer. Que Alvanches taña tenores y el baxón.

Que en las fiestas del choro aya siempre un berso de flautas.

Que en las *Salves*, los tres versos que tañen, el uno sea con chirimías, y el otro con cornetas, y el otro con flautas, porque siempre un instrumento enfada y así lo proveyeron» (A.C. 1586-1587, ff. 46<sup>v</sup>47).

En tales normas de Guerrero, pues, se precisa que Rojas y López deben tocar siempre las partes del tiple, de ordinario con chirimías. En ello habrán de tener en cuenta las reglas convenidas en la improvisación de glosas. Así cuando uno de ellos añada glosas a la música, el otro debe subordinársele, y tocar simplemente las notas escritas, puesto que si glosaran los dos a la vez producirían absurdos molestos de oír. De igual orden cuando toquen la corneta para de esta manera evitar también disonancias intolerables. A Juan de Medina se le señala como intérprete normal de la parte *contralto*, y se le recuerda que sus respectivas glosas no sean en perjuicio de los tiples. Sin embargo, cuando su música esté por encima de la de los sacabuches podrá entonces lucirse *ad libitum* con toda clase de glosas que pueda sugerirle su inspiración y sea capaz de realizar. También establecen dichas normas que en las mayores solemnidades no falte el empleo de las flautas en algunos versos; sobre todo en el canto de la *Salve*, procurando que los tres versos que se tocan uno sea con las chirimías, otro con las cornetas y el tercero con las flautas a fin de dar mayor variedad y placer al oído.

Sigue ahora la relación nominal de los músicos contratados o con prebendas que prestaron servicio en la iglesia de Sevilla durante el siglo XVI:

PEDRO DE SAN PEDRO, ministril tiple. Nombrado el 11 de diciembre de 1532, empieza a percibir salario el día primero de enero de 1533, equivalente a diez mil maravedises y un cahiz de trigo (A.C. 1531-1533, f. 212<sup>v</sup>). El 25 de octubre de 1538 cedió la casa que habitaba, propiedad del cabildo, sita en la calle del Puerto, a Francisco Morán (A.C. 1538-1539, f. 81<sup>v</sup>).

FRANCISCO DE FLANDES, chirimía tiple. Fue requerido para ser examinado de su habilidad en dicho instrumento, el 1.º de abril de 1533 (A.C. 1531-1533, f. 238).

ANDRÉS DE DEZA, sacabuche. También el 1.º de abril de 1533 fue objeto de consideración por parte del cabildo sobre si «podrá servir de contralto siendo como es sacabuche, y sy les pareciere que buenamente puede servir que lo reciban» (A.C. 1531-1533, f. 238). Un aumento de salario se le otorga el 23 de marzo de 1546, por valor de veinticinco mil maravedises y tres cahizes de trigo (A.C. 1546-1547, f. 52<sup>v</sup>). Un tercer aumento por la suma de cincuenta y cinco mil maravedises y cinco cahizes de trigo, lo recibe el 20 de septiembre de 1556 (A.C. 1553-1554, f. 20). Un permiso de quince días «para que pueda convalecer y recrear sin que pierda patitur ni pierda las horas que avia de tañer», se le concede el 29 de julio de 1556 (A.C. 1556-1557, f. 80<sup>v</sup>).

LUIS DE MEDRANO, chirimía. Abandonó el servicio de la iglesia hispalense y se fue a Sanlúcar de Barrameda con ánimo de embarcarse para las Indias. Enterado de ello el cabildo, en atención a que «su absencia haze muy grand falta a la capilla de los menestres», acuerda «que se torne a regebir con el salaryo que de antes tenía, y que se entienda el salaryo

desde el día de año nuevo que verná en adelante con que sirva estas fiestas hasta el dicho día de año nuevo sin salario». Dicho acuerdo fue tomado en sesión de 11 de diciembre de 1538 (A.C. 1538-1539, f. 118<sup>v</sup>). El salario que le fue asignado el 28 de marzo de 1546, era de veinte mil maravedises más dos cahizes de trigo (A.C. 1546-1547, f. 52<sup>v</sup>). Otro aumento, anotado el 8 de junio de 1556, señala la cantidad de treinta mil maravedises y dos cahizes de trigo (A.C. 1556-1557, f. 65<sup>v</sup>). El 12 de julio de 1563, obtuvo licencia para ir a Córdoba (A.C. 1562-1563, f. 195). Es posible que se quedara en la mencionada ciudad, puesto que su nombre figura entre los instrumentistas del grupo cordobés, reorganizado el 20 de agosto de 1574, los cuales eran: Juan Álvarez, Luís de Medrano el viejo, Luis de Medrano el mozo, Alonso de Calzada, Bartolomé Ximénez y Miguel de Segovia.<sup>54</sup>

JUAN BAPTISTA, sacabuche. Decano de los ministriles, recibe el encargo de custodiar los libros e instrumentos del grupo (A.C. 1564-1566, f. 250). Un aumento de salario le fue concedido el 8 de julio de 1556 por valor de treinta mil maravedises y dos cahizes de trigo (A.C. 1556-1557, f. 65<sup>v</sup>). Como compañero de Luis Medrano, se les iguala en la percepción de pan y de dinero, el 22 de abril de 1558 (A.C. 1558-1559, f. 30). Otra asignación que afecta al grupo entero de músicos lo percibe el 23 de agosto de 1563 con la suma de cincuenta mil maravedises y cinco cahizes de trigo (A.C. 1562-1563, f. 210<sup>v</sup>). De igual modo, el 26 de enero de 1571, se le hace merced de veinte ducados por el servicio prestado con motivo del funeral de monseñor Gaspar de Zúñiga y Avellaneda, muerto el 2 de enero del mismo año (A.C. 1570-1571, f. 99<sup>v</sup>). A raíz del último aumento concedido, el 16 de septiembre de 1583, su salario subió a doscientos ducados anuales (A.C. 1582-1583, f. 107<sup>v</sup>).

SAN PEDRO, sacabuche. Fue recibido el 30 de marzo de 1557 con el haber anual de treinta mil maravedises y dos cahizes de trigo (A.C. 1556-1557, f. 130). No parece que pueda ser identificado con el anteriormente mencionado Pedro de San Pedro. Otros músicos posiblemente de la familia de SAN PEDRO son ANTONIO, tenor, procedente de Toledo, el cual fue recibido el 20 de septiembre de 1553, y remunerado con treinta mil maravedises y cuatro cahizes de trigo; y MARTÍN DE SAN PEDRO, sacabuche, recibido en la misma fecha con doce mil maravedises y dos cahizes de sueldo por año, a partir del día primero del mencionado mes de septiembre (A.C. 1553-1554, f. 69).

GASPAR MAYNETE, ministril tiple. Presentóse a examen el 16 de febrero de 1557, y fue aceptado el 30 de marzo del mismo año con el salario de cincuenta mil maravedises y tres cahizes de trigo anuales (A.C. 1556-1557, ff. 125, 130).

FAMILIA MORA, padre y tres hijos. Fueron invitados el 30 de marzo de 1557 con la retribución común de cuatrocientos ducados, más ocho cahizes de trigo anuales «con la condición que contenten al cabildo el padre y los dos hermanos» (A.C. 1556-1557, f. 130<sup>v</sup>). En la misma fecha y a continuación de la referencia anterior se anota el despido de tres ministriles que se habían presentado, sin hacer detallada mención de ellos, ni menos indicar si tales músicos eran los expresados miembros de la familia Mora.

54. RAFAEL MITJANA, *Don Fernando de las Infantas, teólogo y músico*, Madrid 1918, 123.

GARCÍA GONZÁLEZ, sacabuche. Es llamado a servir a la iglesia, el 7 de marzo de 1560, con la promesa de un salario equivalente a cincuenta y cinco mil maravedises y cinco cahizes de trigo, sin especial compensación por el viaje (A.C. 1560-1561, f. 24).

MELCHOR DE CAMARGO, padre, ministril tiple. Fue recibido el 30 de septiembre de 1560 por el sueldo de trescientos ducados, más die cahizes de trigo (A.C. 1560-1561, f. 61<sup>v</sup>).

GASPAR DE CAMARGO, hijo, sacabuche. Ingresó en la misma fecha que el anterior, con la remuneración de ciento cincuenta ducados y seis cahizes de pan por año. Ambos, padre e hijo, precisaron, sin embargo, presentar licencia de su Majestad el Rey (A.C. 1560-1561, f. 61<sup>v</sup>).

DIEGO DE ANDRADA, sacabuche tiple. Pidió aumento de salario, el 21 de enero de 1562, que no le fue concedido (A.C. 1562-1563, f. 10). Más afortunado estuvo, el 23 de agosto de 1563, al obtener la suma de cincuenta mil maravedises y cinco cahizes de trigo (A.C. 1562-1563, f. 210<sup>v</sup>). Como acompañante del señor Chantre fuera de la ciudad «por temor de la pestilencia», aparece mencionado el 21 de mayo de 1568 (A.C. 1568-1569, f. 158). También obtuvo la paga de veinte ducados por la actuación del grupo en la ceremonia fúnebre de levantar el cadáver del cardenal Gaspar de Zúñiga (A.C. 1570-1571, f. 99<sup>v</sup>).

JUAN DE ROJAS, ministril tiple. Procedente de Sigüenza, es recibido en 8 de enero de 1563 con idéntico salario que Andrada y Juan Baptista (A.C. 1562-1563, f. 120). Un aumento equivalente a cincuenta mil maravedises y cinco cahizes de trigo consigue el 23 de agosto de 1563 (A.C. 1562-1563, f. 210<sup>v</sup>). Este sueldo le fue incrementado en 10 de enero de 1567 con veinte ducados (A.C. 1568-1569, f. 2<sup>v</sup>). Obtuvo licencia por un mes entero «para yr a llevar a su muger fuera de Sevilla» (A.C. 1568-1569, f. 172). En el *Orden* impuesto por Guerrero se le asigna a Diego López por compañero en sonar tiple de chirimía y de corneta (Libro 33<sup>a</sup>, f. 46<sup>v</sup>).

DIEGO LÓPEZ, sacabuche tiple. Compañero del anterior en sonar chirimía y corneta, se le anotaron los siguientes aumentos de salario: cien ducados y cuatro cahizes de trigo por año, el 23 de agosto de 1563 (A.C. 1562-1563, f. 210<sup>v</sup>); doscientos ducados anuales más, el 16 de septiembre de 1583 (A.C. Libro 32<sup>b</sup>, f. 107); y el común al grupo por valor de veinte ducados en ocasión del mencionado funeral (A.C. 1570-1571, f. 99<sup>v</sup>).

GASPAR DE CUEVAS, sacabuche. Compañero de Diego López, recibe la remuneración de cien ducados y cuatro cahizes, el 23 de agosto de 1563. Por la señalación de préstamos concedidos y a satisfacer mediante descuentos de la nómina mensual, conocemos que «en atención a la necesidad de alimentar a su mujer e hijos» se le reducía la cantidad de pago, el 20 de agosto de 1565 (A.C. 1564-1566, f. 160). Sin más detalles, el secretario del cabildo el 23 de marzo de 1566, recibió el encargo de «que escribiese una carta al señor canónigo Antonio de Erazo, en corte, rogándole que alcance un perdón de su Majestad para Gaspar de Cuevas, ministril de la santa yglesia que es culpado de la muerte de un hombre» (A.C. 1564-1566, f. 219<sup>v</sup>). También tomó parte en el entierro del cardenal con el resto del grupo. Consta que en octubre de 1580 era ya difunto (A.C. Libro 32<sup>a</sup>, f. 41).

JERÓNIMO DE MEDINA, sacabuche. Entró a formar parte del conjunto de instrumentos, el 5 de marzo de 1565, con el salario de treinta mil maravedises y tres cahizes de trigo (A.C. 1565-1566, f. 132). Logró un aumento de cien ducados por todo, el 7 de enero de 1566 (A.C. 1564-1566, f. 194<sup>v</sup>). Sin que conozcamos las causas o motivos fue despedido y luego rehabilitado en el cargo, a tenor del texto siguiente: «Los dichos señores del cabildo restituyeron a Medina, sacabuche, en el servicio desta santa yglesia de que estava despedido, como si nunca le oueran despedido, atento a que fue más cominación que otra cosa» (A.C. 1567-1569, f. 135). Asimismo, formó parte de los recompensados por su intervención en el mencionado funeral. Finalmente, vio acrecentar su sueldo en doscientos ducados, el 16 de septiembre de 1583 (A.C. 1582-1585, f. 107<sup>v</sup>).

JUAN MEDINA, ministril contralto. En el *Orden* de Guerrero se dispone que «se le dexé el campo abierto para hacer las galas y glosas que quisiere que en este instrumento las sabe bien hacer» (Libro 33<sup>a</sup>, f. 46<sup>v</sup>). Posiblemente se refiera a Juan el acuerdo tomado el 7 de julio de 1586 de aumentarle el salario hasta quince mil maravedises (A.C. Libro 33<sup>a</sup>, f. 30). Otro incremento se le otorgó el 20 de julio de 1594 (A.C. 1594-1596, f. 16). Cristóbal Suárez de Figueroa le considera como excelente tañedor.

JUAN PERAZA, ministril corneta. Hermano del organista Francisco Peraza, fue reconocido apto para la iglesia hispalense, el 22 de marzo de 1578, e inscrito en el libro de cuentas con el salario de cien mil maravedises y sesenta fanegas de trigo (A.C. 1578-1579, f. 25). Se le aumenta el sueldo a consecuencia del acuerdo capitular en sesión celebrada el 8 de mayo de 1579, expresado en estos términos: «Mandaron dar y dieron a Juan Peraça, menestril, trescientos y cinquenta ducados en cada un año y cien fanegas de trigo las quales le corran des del día que a esta ciudad vino y no se le puedan dar ni den hasta que su muger aya venido a ella, y assimismo se obligue el señor Racionero su hermano que residirá el dicho Juan Peraça en esta ciudad en servicio desta santa iglesia quatro años so pena de quinientos ducados, lo qual se haga con las firmeças y en la forma que más convenga (A.C. 1578-1579, f. 108<sup>v</sup>). El racionero del que se hace mención no pudo ser otro que el organista Jerónimo Peraza. No se cumpliría la cláusula anterior ya que en el cabildo de 31 de agosto de 1580 se acordó «que a Peraça no se le pagase nada de lo que se le deve atento a que engañó a esta santa yglesia», naturalmente, en el supuesto de tratarse del susodicho Juan (A.C. 1580-1581, f. 30<sup>v</sup>). No le faltó ocupar un lugar de privilegio en *La plaza universal*.

LUIS DE ALVANCHEZ, ministril. Procedente de Plasencia, fue admitido el 12 de octubre de 1580, y se le señaló el salario de sesenta mil maravedises más cuatro cahizes de trigo anuales. Como particular atención, acordaron considerarle sus servicios desde su salida de Plasencia; además, añade el texto del auto «de comiencen a pagar des del día que se velare con la hija de Cuevas, menestril difunto» (A.C. 1580-1581, f. 41). Guerrero también se fijó en él cuando en el mencionado *Orden* le encarga «tañer tenores y baxón».

ALONSO LÓPEZ, corneta. Obtuvo licencia para ir a Sanlúcar de Barrameda el 21 de abril de 1586 (A.C. 1586-1587, f. 29<sup>v</sup>).

BARTOLOMÉ DE ESPINOSA, bajón. Ingresó el 26 de noviembre de 1586 con «el mismo

salario de pan y de maravedises que tiene Alvanchez que son ochenta y dos mill quinientos maravedises y sesenta fanegas de trigo». Capacitado para poder servir «en el façistol de canto de órgano y con los ministriles conforme a lo que el señor presidente que fuere y maestro de capilla le mandaren» (A.C. Libro 33<sup>a</sup>, f. 77). El 2 de enero de 1587, acordaron en cabildo concederle una licencia de cincuenta días «para yr por su muger a Segovia» (A.C. Libro 33<sup>a</sup>, f. 85).

JUAN MÉNDEZ, ministril tenor. Sólo se conoce de él que fue aceptado para el servicio de la catedral el 30 de septiembre de 1587 (A.C. Libro 33<sup>b</sup>, f. 163<sup>v</sup>).

DIEGO XIMENES, ministril tiple. Obtuvo la plaza el 13 de septiembre de 1596, dotada con cincuenta mil maravedises y tres cahizes de trigo anuales (A.C. 1594-1596, f. 102<sup>v</sup>).

ALONSO MACHUCA, ministril tiple. Empezó a servir el 11 de marzo de 1597 con la paga anual de noventa mil maravedises y cuatro cahizes de trigo por año (A.C. 1597-1598, f. 13<sup>v</sup>).

La práctica de la música instrumental en Sevilla no quedó reducida al servicio del culto religioso celebrado en la catedral. En la casa del biógrafo de Guerrero, el pintor Francisco Pacheco, cenáculo de artistas, se rendía honor a todas las bellas artes. Por el propio Pacheco sabemos que en aquella *élite* de humanistas, Baltasar de Alcázar, además de poeta «fue muy diestro en la música, compuso algunos madrigales, a quien hazía el tono i la compostura dél, que el insigne maestro Guerrero practicaba con gran satisfacción i los estimava en mucho y tuvo con él estrecha amistad por la música y la poesía». Afirma, además, de Cristóbal Mosquera de Figueroa «que fue aventajado en música tocando gallardamente una vigüela». Entre otros asiduos que se mencionan, figura el célebre pintor Luis de Vargas, como «músico fundado y excelente, pero en tocar un laúd tuvo particular destreza»; también aparecen Cristóbal de Zayas y Alfaro, «gran músico de canto y vigüela i singularmente harpa», y Manuel Rodríguez, «único en la dulzura i música de la harpa i vigüela, en que egedió a todos sus contemporáneos». Este último era sobrino de Pedro de Mesa, «en el arte de la dança, único, y tenido (con general aprobación) por el más singular de su tiempo; i de la vigüela de siete órdenes i canto de órgano fue aventajado». Con especial énfasis, de Francisco Guerrero, Pacheco quiso escribir que «hallávase tan diestro que por sí aprendió vigüela de siete órdenes, harpa i corneta i otros varios instrumentos».<sup>55</sup>

En tales declaraciones admiramos la intensa vida artística y musical de Sevilla y la excelente preparación de Francisco Guerrero en el arte de tañer toda clase de instrumentos.

### *Colega de Alonso Mudarra*

Muchísimos asuntos tuvo que tratar Guerrero con Alonso Mudarra, particularmente con motivo de haber sido nombrado éste mayordomo de la catedral, el 20 de marzo de 1568 (A.C. 1567-1569, f. 142).

Para un conocimiento más completo de la vida y obra del ilustre vihuelista, me remito a la importante obra del renombrado guitarrista, colega y colaborador del Instituto Español de Musicología, don Emilio Pujol, titulada *Alonso Mudarra. Tres Libros de Música en cifra para vihuela*, Monumentos de la Música Española, VII, Barcelona, 1949.

55. Véase MIGUEL QUEROL GAVALDÁ, *Canciones y Villanescas de Francisco Guerrero*, I, 18.

Como complemento, sin embargo, a tan meritorio libro, se pueden añadir algunos datos biográficos de Mudarra que ilustran y precisan ciertos aspectos desconocidos por el autor.

Alonso Mudarra era hermano menor de Francisco, procurador del cabildo hispalense en Roma, ya en septiembre de 1539 (A.C. 1538-1539, f. 288<sup>v</sup>). Clérigo de la diócesis de Palencia, estuvo en Sevilla por el año 1546, particularmente empeñado en la edición del mencionado libro que en dicha ciudad le publicaba la imprenta Juan de León.

Es, asimismo, interesante hacer notar que Alonso Mudarra tomó posesión de la canonjía de Sevilla, vacante por renuncia voluntaria de su hermano Francisco, por poderes otorgados a Francisco Ponce, medio racionero de la iglesia sevillana. Dicha toma de posesión tuvo efecto el 20 de octubre de 1546. Los precedentes y actos realizados han quedado referidos en el acta capitular de 18 de octubre del susodicho año, la cual transcribe el público instrumento extendido por el notario apostólico Alonso de Esquivel, canónigo. Por el contenido del texto sabemos que, estando reunidos en cabildo los señores racioneros presididos por el deán, Diego de Carmona, a petición del mencionado notario, se permitió la entrada a Francisco Ponce. Éste, exhibiendo las debidas credenciales como procurador de Alonso Mudarra, hizo entrega de todos los requisitos pontificios en orden a la toma de posesión de la canonjía que había quedado vacante en la iglesia de Sevilla por renuncia de Francisco Mudarra.<sup>56</sup>

56. «In dei nomyne amen. Por el thenor deste presente público instrumento sea notorio e magnifico a los que la presente vyeren como en la muy noble e muy leal çibdad de Seuilla, lunes, diez y ocho días del mes de octubre, año del naçimiento de nuestro saluador Jhesuchristo de mil y quinientos e quarenta e seis años, este día estando los muy magníficos y muy reverendos señores el deán y cabildo de la santa yglesia de la dicha çibdad de Seuilla ayuntados capitularmente en la sacristía nueva de los cálices e presidiendo el muy magnífico señor don Diego de Carmona, deán de la dicha santa yglesia, en presencia de my Alonso Desquivel, canónigo, notario apostólico por la apostólica autorydad e de los testigos de yuso escritos paresçió ende presente en el dicho cabildo el señor Francisco Ponce, medio racionero de la dicha santa yglesia, en nombre e como procurador que se mostró ser del señor Alonso de Mudarra, clérigo de la dióçesis de Palencia, por virtud del poder que del presentó, fecho en Sevilla, a los diez y siete días del mes de octubre del año de mill y quinientos e cuarenta e seis años, signado e subscrito del, signo e subscrición de Antonio Ramos, notario apostólico, y en el dicho nonbre e los dichos señores unas bulas apostólicas de nuestro muy santo padre Paulo papa tercio de prouisión e canónica institución que le fue fecha al dicho Alonso de Mudarra de la canongía e prebenda que en esta dicha santa yglesia tuvo e posee el reverendo señor Francisco Mudarra, canónigo que fue desta dicha santa yglesia, que vacó por libre resignaçión que en manos de su santidad hizo el dicho señor Francisco Mudarra en favor del dicho señor Alonso Mudarra; la una graçiosa sellada con el verdadero sello de plomo pendiente en cordón de juego amaryllo e colorado segund costumbre de corte romana e otra executoria asimesmo escrita en pergamino con el dicho sello de plomo pendiente en cordón de cáñamo, enteras las dichas bulas, no rotas ny chanceladas, antes sanas e de toda sospecha e vicio careçientes sygund que por ellas paresçia la data de las quales es Rome, apud Santum Marcum, anno incarnationis divi nostri millessimo quinquagesimo quadragesimo sexto, decimo Kl. septenbris, pontificatus nostri ano duodecimo. E así mesmo presentó vn proçeso sobre las dichas letras fulminado por el muy reverendo in Christo padre Juan Campegio, obispo palentino, juez eecutor en la dicha bula rigurosa e proçeso principalmente nombrado fecho en Roma, sub anno a nativitate divi nostri Jhesu Christo, millmo. quinquagesimo quadragesimo sexto, in dictione quarta, die vero decima sexta mensis septenvros, pontificatus prelibati sanctissimi divi nostri Pauli, divina providentia pape tertii, ano eius duodecimo, signado e subscrito del signo e subscrición del onrrado varón Blas de Casaruvia, escritor del archivo de la corte romana, e sellado con el sello del archivo de la corte romana, impreso en caxa de madera en çera colorada, pendiente en cordón de cáñamo colorado, e así presentadas las dichas bulas e proçeso como dicho es luego el dicho señor Francisco Ponçe, procurador susodicho en el dicho nombre pidió e requirió a los dichos señores vean las dichas bulas e proçeso sobrellas fulminado e las guarden, obedezcan e cumplan como en ellas se qontiene e le manden admitir a la corporal, real, actual posesión vel quasi de los dichos canonicato e prebenda que en esta dicha santa yglesia tuvo e poseó el dicho señor Francisco Mudarra, canónigo que fue de la dicha santa yglesia e le manden acudir e acudan con todos los frutos e rentas, derecho e ovençiones a los dichos canonicato e prebenda anexos e pertenesçientes, e le den silla en el coro e lugar e boz en su cabildo segund costumbre de semejantes posesiones. E luego los dichos señores respondieron que verán las dichas bulas e proçeso e harán lo que fuese justicia. Testigos Diego López e Pedro Gudiel de Palaçios Rodrigues de la dicha santa yglesia, llamados e rogados.

E luego incontinenti los dichos señores cometieron las dichas bulas e proçeso sobre ellas fulminado al señor dotor

La minuciosa descripción de las bulas expedidas durante el pontificado de Paulo III, escritas según costumbre de la corte pontificia en pergamino y signadas con sello de plomo, acompañadas de un proceso sobre dichas letras firmado por el obispo palentino Juan Campio, lógicamente, habían de lograr, como así fue, el resultado apetecido. De ahí que dos días después, los racioneros reunidos nuevamente en capítulo para tratar dicho asunto, dieron su voto «nemine discrepante» de aceptación y otorgación de la pretendida canonjía y prebendas a Alonso Mudarra. Tomó, de ella, posesión real y corporal por poderes otorgados, como se ha dicho, a Francisco Ponce. A tal efecto, el canónigo Hernando de la Torre cuidó de que se cumplieran todos los requisitos rituales prescritos por la norma y costumbre vigentes para la validez del acto: tomó asiento en el coro, arrojó la moneda en señal de pacífica posesión, se postró ante el deán, presidente del capítulo, y juró, ante la cruz y puestas las manos sobre los santos evangelios, fidelidad y observancia de los estatutos. Acto seguido, se procedió a la correspondiente inscripción en los libros donde se asientan los prebendados con dignidad de canónigos racioneros.

Alonso tomó parte en muchas resoluciones capitulares, especialmente comisionado en

Baltasar Desquivel su concanónigo para que las vea e haga dellas relación e que des que las aya visto haga llamar para oyr la dicha relación e dar posesión si fuere menester, testigos los dichos.

E después de lo suso dicho, miércoles, veynte días del mes de octubre del dicho año, estando los dichos señores deán y cabildo conviene a saber deán y canónigos ordenados in sacris, ayuntados capitularmente en su lugar capitular acostumbrado, e llamados de ante día por Diego de Solís, Farfán su pertiguero para oyr la dicha relación de las dichas bulas e dar la posesión si fuere menester, luego el dicho señor doctor Baltasar Desquivel hizo relación de lo que contenían las dichas bulas e aviendo los dichos señores platicado en ello vinieron a votos verbales e todos unanimi nemine discrepante respondieron e dixeron quellos obedecieron las dichas bulas e proceso sobre ellas fulminado segund e como en ellas se qontiene, y que en cumplimiento de lo que por ellas Su Santidad manda, dixeron que admitían e admitieron a la posesión real corporal, actual vel quasi al dicho Alonso de Mudarra e al dicho señor Francisco Ponçe, su procurador, en su nombre de la canongía e prebenda que en esta dicha santa yglesia tuvo e poseó el dicho señor Francisco Mudarra, e le avían e obieron por canónigo e que cometían e cometieron al reverendo señor licenciado de la Torre, su concanónigo, que vaya con el dicho señor Francisco Ponçe, procurador suso dicho, al coro de la dicha santa yglesia e le dé e señale en el dicho coro, a la parte e coro del deán, una silla alta e le dé lugar en su cavildo e haga todas las otras cosas que se suelen hazer en semejantes posesiones e reçepciones para lo qual dixeron que le davan e dieron su poder cumplido e cometieron sus vezes. E luego, el dicho señor Hernando de la Torre aseptando la dicha comisión fue al coro de la dicha santa yglesia con el dicho Francisco Ponçe en el dicho nombre e le dio e señaló una silla alta en el dicho coro a la parte e coro del deán e le hizo asentar en ella, e le dio çierta moneda usual la qual el dicho Francisco Ponçe tomó en sus manos e la lançó entre mucha jente, que ende estava en señal de verdadera e paçífica posesión e recepción de frutos e rentas de los dichos canonicatos e prevenda. E luego, el dicho señor canónigo Hernando de la Torre, comisario susodicho, bolvió con el dicho Francisco Ponçe al cabildo de los dichos señores deán y canónigo ordenados in sacris quedavan ayuntados como dicho es. E luego, el dicho Francisco Ponçe, en el dicho nombre, fincadas las rodillas antel dicho señor deán, presidente en el dicho cabildo, juró a los santos Evangelios de Dios e sobre la señal de la Cruz, donde corporalmente puso sus manos, de tener e guardar los estatutos y loables costumbres de la dicha santa yglesia, sygund e de la manera que se contiene el dicho juramento en una tabla para esto diputada, y espeçialmente juró el estatuto de la media grosa y el de los beneficiados desta santa yglesia no ordenados, y el de los hijos y nietos de los reconciliados e condenados por la herética pravidad segund que en los dichos estatutos y en cada uno dellos más largamente se qontiene los quales dio por leydos. E hecho el dicho juramento, el dicho señor canónigo Hernando de la Torre, comisario susodicho, hizo asentar al dicho señor Francisco Ponçe en el dicho nombre, en el dicho su cabildo a la parte e coro del deán do se asientan los otros señores canónigos, e le dio lugar e boz en cabildo; e luego, los dichos señores lo mandaron escrivir y asentar en los libros, quadernos, e matrículas do se asientan e escrivien los otros señores dignidades, canónigos, racioneros e medios racioneros de la dicha santa yglesia, e mandaron que le sean dado e acudido con todos los frutos e rentas a la dicha su calongía, tocantes e pertenecientes sigund que entre los dichos señores es costumbre e de todo esto en como pasó el dicho señor Francisco Ponçe en el dicho nombre pidió e requirió a mí el dicho notario de un instrumento, o dos, o más los que menester sean para guarda e conservación de su derecho. Testigos: Gerónimo de Godoy e Benito de Barahona, clérigos de la dicha santa yglesia rogados. E yo el dicho notario le di éste segund e de la manera que dicha es e pasé. Firmado de mi nombre e signado con mi signo que fue fecho e pasó en la dicha çibdad de sevilla, día mes y año susodichos. Testigos los dichos.» (A.C., 1542-1546, f. 101<sup>v</sup> y ss.)

asuntos relacionados con los músicos, cantores, construcción y conservación de los órganos, adquisición y copias de libros de música, preparación de las fiestas amenizadas con chanzonetas, danzas, representaciones teatrales, castillos, etcétera.

Sin pretender dar todo el acopio documental, el 19 de octubre de 1547, Alonso recibió el encargo junto con el canónigo Sebastián Minçon «para que provean lo que conviene en los libros, que faltan para los maitines y saber si tienen dinero de más los escritores» (A.C. 1546-1547, f. 118<sup>v</sup>).

A raíz de quedar vacante una ración que disfrutaba en vida Tomás de Lucio, Francisco Mudarra, residente en Roma, que la pretendía, valiéndose de los buenos servicios de su hermano Alonso para tomar posesión de ella. Sin embargo, el canónigo Alonso de Saelizes se opuso rotundamente querellándose contra Francisco Mudarra con una declaración violenta y comprometida en la que hacía público el «monitorio discernido por los inquisidores de Roma» que le culpaban de hereje (A.C. 1555-1556, f. 62<sup>v</sup>).

Otra indicación, de significado menos comprensible, fue la concesión de «quinze días para labrar su casa conforme al estatuto, 27 de junio de 1553» (A.C. 1558-1559, f. 42<sup>v</sup>).

Una de las capillas que tuvo mayor culto fue la dedicada a Nuestra Señora de la Antigua. Por su importancia, la primera después de la Real, tenía un régimen particular y estaba presidida por un canónigo que en 1566 era precisamente Alonso Mudarra. Como tal le fue encomendado que de acuerdo con Antonio Corral, mayordomo de la fábrica «de siete cálices viejos que ay en la capilla de los cálices hagan cuatro que sean buenos para que sirvan en la dicha capilla de los cálices» (A.C. 1565-1566, f. 211<sup>v</sup>). Dicha capilla es de planta rectangular y está cubierta por bóvedas de crucería con algunos detalles platerescos. Quedó terminada el año 1537 por Martín Gaínza.

Una muestra de las varias intervenciones que tuvo Mudarra en relación con el organero Jorge, la tenemos en la siguiente disposición capitular, 16 marzo de 1566: «cometieron a los señores don Gerónimo Manrique, arcediano de Écija, y Alonso Mudarra, canónigo, y Pedro de Villada, racionero (organista), que ynformen de la habilidad de maestro Jox, flamenco, si será cual convenga para que se le pueda encargar que haga un órgano principal de que en esta iglesia ay falta y refieran en cabildo» (A.C. 1564-1566, f. 218).

Para otros asuntos generales, valgan las diligencias realizadas en arreglar asuntos que afectaban arrendamientos de casas, propiedad del cabildo (A.C. 1567-1568, f. 70<sup>v</sup>).

También se le confió el encargo de poner edictos para la plaza de organista vacante por defunción de Pedro de Villada; plaza que ganaría Gerónimo de Peraza de Sotomayor (A.C. 1571-1573, f. 16).

Alonso Mudarra murió el 1.º de abril de 1580, después de haber legado sus bienes a la iglesia de Sevilla, salvo la parte destinada a sus hermanas. Así quedó anotado en acta del día 8 del mismo mes y año, según el texto siguiente: «cometieron a los señores mayordomo de fábrica y racionero Bartolomé Ruiz se hallen presentes al hazer del inventario de los bienes del canónigo Mudarra, que aya gloria, que dexó a la fábrica, y los reciban de mano de Antonio Ramos su albacea y los vendan y rematen en pública almoneda a las personas que más por ellos dieren para hazer dellos voluntad del testador para lo qual les comettieron sus vezes. Ansí mismo, mandaron que en lo que toca al trigo que quedó en grano del dicho canónigo en su casa se dé a las hermanas y parientes del dicho canónigo pagándolo a la tassa» (A.C. 1580-

1581, f. 16). Más adelante, 6 de junio de 1582, se reincide en la mención de dicha herencia para señalar ciertas cantidades distribuidas a pobres vergonzantes.

### *Maestro de los organistas de la catedral\**

La media ración con el número 13, destinada al sustentamiento del organista, fue creada el 30 de junio de 1507 con el fin de prestar mayor esplendor a los actos culturales del templo, y con el ánimo de asegurarse los servicios que en ello prometía la reconocida habilidad artística de Diego Hernández (A.C. 1505-1524, f. 233). Hasta dicha fecha, pues, los organistas eran remunerados mediante contratos temporales o por servicios prestados. Por orden retrospectivo, hallamos primero el nombre de Francisco Troya, clérigo, el cual, el 7 del mencionado mes y año, recibió el encargo de cuidar de los órganos de la iglesia, a saber el del coro y el de la capilla de la Antigua, con idéntico estipendio que recibiera su inmediato antecesor Juan Valera, aunque limitado a la eventual espera de provisión por el cabildo (*Ibidem*, f. 230<sup>v</sup>). Bernal, posiblemente identificable con Bernaldino de Cuenca, nos lleva a 2 de octubre de 1482, fecha en que fue elegido tañedor de órgano con el salario de cinco mil maravedises anuales, acompañado de un cierto Cristóbal, sólo con tres mil (A.C. Libro 3, f. 116). Dicho Bernal, en agosto de 1480 aparece como suplente de Álvaro de Zamora (A.C. Libro 2, f. 55). Ausente de la ciudad a causa de la peste, el 13 de mayo de 1485, le substituye Francisco Beserra (A.C. Libro 3, f. 24). El 24 de enero de 1504, sigue Bernal en funciones de organista (A.C. 1503-1504, f. 63<sup>v</sup>) y el 15 de noviembre del mismo año se le confía el cuidado de los niños de coro (*Ibidem*, f. 108<sup>v</sup>). De Álvaro de Zamora, por otra parte, consta que el 7 de septiembre de 1478, ejercía ya de organista, pero se desconocen más detalles (A.C. 1478-1479, f. 31<sup>v</sup>).

Los órganos a los que se hace referencia en los autos, durante las últimas décadas del siglo xv, son los que construyó *frey Juan*.

Cuando se llevó a término la colocación de los órganos grandes sobre el altar mayor, 9 de diciembre de 1536, los señores canónigos «mandaron que cuando el señor Diego Fernández, racionero, no tañese los órganos o por su enfermedad o por otra qualquier cosa, que los taña Gerónimo Núñez por sí, como es ábil e suficiente para ello» (A.C. 1536-1538, f. 71<sup>v</sup>).

Sigue el mencionado Diego Hernández, el 20 de diciembre de 1538, como racionero tañedor y afinador de los órganos en compañía de Cristóbal de León, a raíz de un reajuste de salario: tres mil seiscientos maravedises y un cahiz de trigo por el trabajo de afinar, y mil seiscientos maravedises más por *entonar*, a Diego, y dos mil monedas iguales, más la misma cantidad de trigo, a Cristóbal (A.C. 1538-1539, f. 125). Dos años más tarde, 26 de noviembre de 1540, el cabildo mandó proveer la organistía de otro tañedor, en la persona de Rodrigo de Morales, con el sueldo de treinta mil maravedises y cuatro cahizes de trigo por año (A.C. 1540-1542, f. 61<sup>v</sup>).

Según datos obtenidos del Auto 43, Diego Fernández falleció «en miércoles, XVIII de agosto de 1560, a la tarde».

«Dióse posesión de esta ración a Pedro de Villada en jueves, 23 de diciembre de 1560.» De segundo apellido se llamaba Alarcón, y era clérigo de la diócesis de Toledo. Fue consultado repetidas veces sobre aspectos artístico musicales; estuvo presente en numerosos exámenes de

\* Sobre los órganos de la Catedral véase JOSÉ ENRIQUE AYARRA JARNE, *Historia de los grandes órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*, Madrid 1974; *El órgano en Sevilla y su provincia*, Sevilla 1978.

cantores y ministriles; e intervino en compañía de Alonso Mudarra en las difíciles negociaciones habidas entre el organero Jorge y el cabildo en orden a la construcción de los órganos. Efectivamente, el 16 de marzo de 1566, el racionero Mudarra y el organista Villada recibieron el mandato de informar sobre la habilidad del organero «maestre Jox flamenco» con el fin de confiarle la construcción del órgano grande de la iglesia (A.C. 1564-1566, f. 218). Siguiéron otros contactos que culminaron con la concesión de dicho encargo al mencionado maestro Jorge (A.C. 1567-1569, f. 29). El órgano debía emplazarse «en la tribuna donde está el Relojete, y el Relojete se pase a la tribuna de la puerta colorada», se anotará en el acta (*Ibidem*, ff. 151<sup>v</sup>, 156<sup>v</sup>, 170). Debido a divergencias surgidas en cabildo se paralizaron las obras hasta que en 12 de noviembre de 1568, volvieron a reanudarse respetando el contrato del mencionado constructor (*Ibidem*, ff. 193<sup>v</sup>, 194, 209<sup>v</sup>). Ciertamente, Villada estaría vinculado a la iglesia de Sevilla como racionero de la misma, mucho antes del año 1560, puesto que Fray Juan Bermudo en su libro impreso en Osuna el año 1555, titulado *Declaración de instrumentos musicales*, llama excelentes tañedores «a don Juan, racionero en la yglesia de Málaga, al racionero Villada, en la yglesia de Sevilla, a Mosén Vila, en Barcelona, a Soto y Antonio Cabeçón, tañedores de su magestad» (Libro IV, cap. I, f. LX). Concepto de Villada que con idénticas palabras quedó expresado ya en la obra también de Bermudo, *Arte tripharia* del año 1549 (f. 24).

Pedro de Villada falleció el 15 de octubre de 1572. Entonces, a fin de proveer la media ración vacante, el señor arzobispo, informado, confió, previo beneplácito del cabildo, la proclama de edictos al canónigo Alonso Mudarra, en fecha de 4 de marzo de 1573 (A.C. 1573-1574, f. 16). Celebradas las oposiciones a las que concurrieron varios organistas, resultó elegido Jerónimo Peraza de Sotomaior, el 1.º de septiembre de 1573, el cual comprobada la prueba de la limpieza de sangre a la que estaban sometidos, *nemine discrepante*, le dieron posesión en la manera acostumbrada: toma de asiento en el coro del arcediano, lanzamiento de monedas, juramento de fidelidad a los estatutos del coro e inscripción en los libros y cuadernos donde se inscriben los beneficiados (A.C. 1573-1575, f. 2<sup>v</sup>).

A partir de entonces, Mudarra tuvo a Peraza por compañero en repetidas intervenciones relacionadas con la construcción del órgano. Sin embargo, Peraza permaneció pocos años en Sevilla por haber merecido la expulsión a causa «de su negligencia en el ejercicio de su cargo y de sus embustes», cuando en realidad fue por haber preferido la organistía de Toledo. Sin conocer la fecha exacta de su dejación, sabemos por el secretario del cabildo que en 1575 haría largas ausencias, pues en el auto de 6 de junio, anota «mandar que el tañedor que al presente tañe el órgano en ausencia del dicho racionero Peraça, no le taña más y se le quiten las llaves», a la vez que se confía dicha suplencia al heredero del racionero Villada, difunto (A.C. 1573-1575, f. 232). Seguiría en el cargo, cuando el 15 de abril de 1578 le fue concedido un permiso para «yr fuera de Sevilla hasta Pasqua de Espíritu Santo por sus reales, dexando quien sirva el órgano» (A.C. 1578-1579, f. 27). Nuevamente se alude en cabildo a Jerónimo, con motivo de haber recibido a su hermano Juan por ministril, el 8 de marzo de 1579 (*Ibidem*, ff. 25, 27). No había transcurrido un año cuando, el 20 de abril de 1580, se manda que «se den a Hernando Tapia ciento cincuenta ducados cada año por el servicio que haze de tañer el órgano». Y el 30 de agosto del mismo año, se añade «que no sele pague a Peraça nada de lo que se le deve atento a que engañó a esta santa yglesia» (A.C. 1580-1581, ff. 24, 30<sup>v</sup>).

Convocado y celebrado el debido concurso para cubrir la ración de organista vacante, resultó elegido don Diego del Castillo, el 28 de abril de 1581, «atento a sus buenas partes

y habilidad» (A.C. 1580-1581, f. 93<sup>v</sup>). Cuatro días después, tomó posesión según el rito de costumbres y en las mismas condiciones que gozaron sus predecesores, no obstante haber mediado la voluntad de los capitulares que intentaban reducir dicha ración equiparándola a la disfrutada por los cantores, «de suerte que no tomen semana, ni tengan silla alta ni voto en cabildo (*Ibidem*, f. 66<sup>v</sup>).

Diego cumplió a satisfacción hasta 1583, año en que dejó Sevilla para regentar igual cargo en la capilla de su Majestad. Mereció el elogio de Cristóbal Suárez de Figueroa en la obra *La plaza universal de todas las ciencias y artes, parte traducida del toscano y parte compuesta publicada en Madrid en 1615, sobre el libro Piazza universale de Tomás Garzoni*, discurso XL, f. 192. Espinel, por su parte, le celebra también en su *Casa de la memoria*, con los siguientes versos:

«Castillo, puro y singular sugeto  
En competencia el instrumento afina;  
En la disposición docto y discreto,  
Mano y composición alta y divina».

Para cubrir dicha vacante se deliberó en capítulo, el 16 de diciembre de 1583, «se pongan edictos hasta fin de marzo para la media ración del órgano» (A.C. 1582-1585, f. 119<sup>v</sup>). Francisco Peraza, hermano de Jerónimo, organista que fue de Sevilla, y de Juan, ministril en la misma iglesia, ganó, el 11 de mayo de 1584, las oposiciones frente a dos aspirantes, uno procedente de Granada y otro de Valencia. En consecuencia, diósele posesión cinco días después. Francisco Pacheco, en el mencionado libro, añade los siguientes pormenores:

«Siendo de 18 años el menor de sus hermanos se vino a oponer a la Ración de organista de Sevilla, con los mayores ombres de su tiempo, a cuyo examen (por ser muy entendido en la música) se halló el ilustrísimo Cardenal don Rodrigo de Castro, como príncipe tan favorecedor de los buenos ingenios, y aviendo visto que en la oposición el Maestro de Capilla Francisco Guerrero dava cosas muy dificultosas de música, a que apenas se ajustaban y que llegando a Francisco Peraça hazía tantas diferencias sobre lo que Guerrero avía pedido, que procedía en infinito con admiración de los circunstantes; juzgando que era gracia sobrenatural como a Monstruo en aquella Facultad sin más oposición hizo instancia en que se le diese la Prevenda con más de 200 ducados de Fábrica y oídos en Cabildo unánimes le votaron».

Además, escribe que «fue tan insigne en su modo de tañer [...] que al gran maestro Guerrero le obligaba a abrazarlo, a tomarle las manos y querérselas besar; y lo mismo sucedía con Felipe Rugier, famoso maestro de capilla del Rey Felipe segundo en Madrid; y ambos afirmaban que tenía algún ángel en cada dedo».<sup>57</sup> Por sus buenos servicios en el desempeño del cargo y con ánimo de obligarle a perpetuidad, el 6 de junio de 1586, le conceden un importante aumento de salario (A.C. Libro 33<sup>b</sup>, f. 18<sup>v</sup>). A él se encomienda la labor de «poner algunos motetes de diversas festividades en el órgano y que taña y sirva por su persona» (A.C. Libro 33<sup>a</sup>, f. 46). Fue multado con la pérdida de sus haberes y salario por los días de su ausencia, cuando en 27 de junio de 1590 se marchó de Sevilla sin permiso (A.C. 1590-1591, f. 23). Cuidó en adelante de solicitar la debida licencia; así pudo permanecer después de

57. Véase DIONISIO PRECIADO, *El pulgar izquierdo del organista Francisco de Peraza I*, Tesoro Sacro Musical, 1973/2, 35-38; *Francisco Peraza II vencedor de Francisco Correa de Araujo*, *ibidem*, 1971/1, 6-15.

Reyes y por todo el mes de enero de 1594 en Sanlúcar de Barrameda (A.C. 1594-1596, f. 1<sup>v</sup>). Consigue nuevo aumento de salario y *horas de romería*, el 21 de marzo de 1596 (*Ibidem*, ff. 83<sup>v</sup>, 86<sup>v</sup>). Finalmente disfrutó de otro permiso por todo el mes de abril de 1598 (A.C. 1597-1598, f. 68). También mereció un especial comentario en *La plaza universal*. La fecha de su muerte, 24 de junio de 1598, que anotan los documentos del archivo, coinciden con la inscripción lapidaria que el hermano Jerónimo mandó colocar en el sepulcro, ubicado en la capilla de la Virgen de la Antigua, la cual reza así:

«Aquí está enterrado Francisco Peraza, Rc.º de esta S. Iglesia, a quien el Cabildo dio la ración del órgano por la eminencia de su arte; a cuya memoria puso esta piedra su hermano Hierónimo Peraza, Racionero antes de la misma prebenda, y ahora de la de Toledo. Murió a 24 de junio de 1598».

Aquejado de una progresiva dolencia en la vista, sobre todo a partir de 1594, Francisco Pérez le suple en repetidas ausencias; y apenas dejó de vivir Peraza, Pérez es nombrado «ayudante del organista para que taña de noche y los días que estuviere en patitur el organista, y más los días que el cabildo le ordenare, con desiocho mill maravedises de salario en cada año» (A.C. 1597-1598, f. 78<sup>v</sup>). El susodicho organista auxiliar fue recompensado, el 24 de enero de 1601, con el aumento de doscientos ducados anuales, a efectos retroactivos desde 1599 (A.C. Libro 39<sup>a</sup>, f. 171).

Previa oposición, fue Pedro de Pradillo quien ganó, el 28 de junio de 1602, la plaza vacante de organista principal, que según se anota en la Mediación n.º 13, regentó hasta la fecha de su muerte acaecida el 22 de febrero de 1613 (A.C. 43, mediación 13).<sup>58</sup>

Francisco Pérez, entonces, aceptó la organistía del Sagrario para la cual fue designado por el cabildo, el 26 de enero de 1604, vacante por abandono de Juan Bautista Suárez (A.C. Libro 39<sup>b</sup>, f. 171<sup>v</sup>).

Otro organista de la estirpe Peraza, llamado Jerónimo, sobrino del homónimo anteriormente mencionado, fue elegido organista de la parroquia del Sagrario, sita en la misma catedral. En este sentido informa el auto del día 19 de octubre de 1594: «nombraron por organista del Sagrario por el tiempo que fuere la voluntad del dicho cabildo a Hierónimo Peraça con veinte mill maravedises de salario en cada un año, y mientras no viene sirva por él Juan de Vargas» (A.C. 1594-1596, f. 25). Pero al parecer, como escribe Dionisio Preciado, Peraza no llegó o tomar posesión por haber preferido en última instancia la sede de Palencia. Ante tal negativa, el 12 de diciembre de 1594, fue confirmado el servicio de Juan de Vargas. Asimismo, a éste sucedió Juan Bautista Suárez, el 20 de agosto de 1599, a tenor de la acotación que dice: «nombraron por organista del Sagrario a Juan Bautista Suares con el salario del antecesor por el tiempo y voluntad del cabildo» (A.C. 1599-1602, f. 27).

### *Libros, manuscritos y autógrafos de Guerrero*

Nuestro compositor se mostró muy generoso en ofrecer sus composiciones y libros de música a cabildos catedralicios, capillas de música y personajes ilustres. Unas veces realizaba los donativos por iniciativa propia, otras a petición de los interesados.

58. Véase SANTIAGO KASTNER, *Libro de Tientos compuestos por Francisco Correa de Araujo*, II, 14.

Después de la catedral de Sevilla, por las noticias que se tienen, los cabildos de Toledo y de Málaga fueron los destinatarios más favorecidos. En efecto, los capitulares malacitanos recibieron ya en fecha de 3 de agosto de 1551, «un libro de canto de órgano que Francisco Guerrero cantor, vezino de Sevilla, envió a esta yglesia para que de la fábrica sea el susodicho gratificado por ello, pues que la fábrica es obligada a lo pagar» (Málaga, A.C. 1500-1554, f. 59<sup>v</sup>). Parece tratarse de un manuscrito, ya que la primera obra impresa de Guerrero data de 1555. Otro envío a la mencionada iglesia de Málaga quedó anotado en acta de 26 de enero de 1564, en estos términos: «Recibióse una carta de Francisco Guerrero, maestro de capilla de Sevilla, y con ella un libro de música, el cual enviaba en presentado a esta yglesia para que se cantase, y mandóse recibir y que se le responda graciosamente, agradeciéndole mucho la voluntad con que lo envía» (*Ibidem*, n.º 11, f. 90<sup>v</sup>). Nótese que el libro de magníficat impreso en Lovaina apareció en 1563.

Años después, el 21 de noviembre de 1584, sigue anotando el secretario del cabildo malacitano: «Leyóse una carta de Guerrero, maestro de capilla de la yglesia de Sevilla, por la qual presenta a esta yglesia dos libros de música que a compuesto y imprimido en Roma, los quales los dejó. S.S. aceptaron con mucho contento y deputaron a los señores de Antequera y Ruiz para que traten con su S. Ilma. se le haga alguna gratificación» (*Ibidem*, A.C. 1579-1588, f. 248). No resulta inverosímil identificar ambos libros con el *Missarum liber secundus* impreso en 1582 y el *Liber vesperarum* aparecido en 1584, los cuales se conservan en aquel Archivo capitular.

Sigue otra entrega anotada el 6 de febrero de 1598, del siguiente contenido: «cinco libros de música que ha embiado a esta sancta yglesia, y por otros dos que dixeron el doctor don Francisco de Padilla, thesorero, y el licenciado Juan Cano Millán, arcediano de Vélez, que no se le han pagado». Por todos ellos recibió cuarenta ducados (*Ibidem*, A.C. 1589-1598, f. 527<sup>v</sup>). Efectivamente, en marzo del mismo año se cumplía el mandato de pago: «Asimismo, mandaron dar a Guerrero, maestro de capilla de la santa yglesia de Sevilla, quarenta ducados de la fábrica por los libros que ahora y en otras ocasiones a embiado a esta sancta yglesia» (*Ibidem*, f. 535<sup>v</sup>).

Noticia procedente de la catedral de Córdoba informa que el 5 de marzo de 1566, el maestro Guerrero, por mediación del ministril Luis de Medrano, entregó a aquel cabildo un ejemplar de su *Liber primus missarum*. En señal de gratitud, los capitulares, el 2 de abril, acordaron «que se le den siete ducados por el coste del dicho libro y en alguna gratificación de la fábrica desta yglesia».<sup>59</sup>

De Toledo tenemos datos de mayor importancia y significado, prueba de la especial predilección de nuestro maestro para con aquella Iglesia primada. Son referencias de las visitas y entregas de obras suyas hechas a aquel cabildo catedralicio. Consta, en efecto, que en agosto de 1561, Guerrero visitó Toledo y entregó dos códices de composiciones suyas, uno de pergamino y otro de papel. El códice en pergamino me parece poderse identificar con el actual Ms. B. 4 del archivo capitular, el cual consta de dieciséis *Magníficat*, dos para cada uno de los ocho modos gregorianos, a cuatro voces. Algunas de las páginas aparecen bellamente ador-

59. Véase RAFAEL MITJANA, *Don Fernando de las Infantas, teólogo y músico*, Madrid 1918, 122 y notas 5, 123. Luis de Medrano, ministril de Sevilla obtuvo licencia para ir a Córdoba, el 12 de julio de 1563 (Sevilla, A.C., 1562-1563, f. 195). En 20 de agosto de 1574, fecha en que el cabildo cordobés aprobó el nuevo reglamento de la capilla musical, figuran entre los ministriles Luis de Medrano el viejo y Luis de Medrano el mozo.

nadas con orlas y dibujos de variado color y con iniciales floreadas o caligráficas. En el folio 75 del mencionado códice figura la siguiente leyenda: «Soli Deo honor et gloria. D. Franciscus Guerrero magister in civitate hispalensi anno 1561. F. Andreas Cabrera, ordinis minorum scribebat in civitate Hispalensi anno 1561». Precede al repertorio musical una extensa carta dedicatoria al deán y cabildo catedralicio en la cual, entre ofrendas y elogios, el autor recuerda su estancia en Toledo como alumno del entonces maestro de capilla Cristóbal de Morales: «Tum quod Christophorus Morales cui per universum terrarum orbem ob canendi peritiam in Musica primae deferuntur praeceptor, et dux meus isthic apud vos liberalissime acceptus, hanc artem exercuit. Tum quod ego praeceptoris exemplo et Senatus benignitate pollectus hoc velim munus Ecclesiae Toletanae per vestras manus tradere, ut monumentis Musicae sempiternis consecratus, apud vos vivat is qui si plus donare posset, credite mihi plus obtulisset».

En agradecimiento, el cabildo le entregó la suma de ciento doce mil quinientos maravedises a tenor de la siguiente declaración: «En Toledo, doze días del mes de setiembre de mill y quinientos y sesenta y un años, [...] don Gómez Tello Girón, gobernador y general administrador en la sancta iglesia arçobispado de Toledo, declara [...] que por quanto Francisco Guerrero, maestro de capilla de la iglesia mayor de Sevilla avía presentado dos cuerpos de libros puntados de canto de órgano a los SS. de la dicha sancta iglesia de Toledo, que su señoría le advertía que por el trabajo y costa que tenían los dichos dos cuerpos de libros era justo de la gratificar y dar de los maravedís que la obra de la dicha sancta iglesia tenía de renta ciento y doze mill quinientos maravedís».<sup>60</sup>

Por una carta autógrafa de Guerrero al deán de la mencionada catedral de Toledo, fechada en Sevilla el 8 de marzo de 1592, tenemos conocimiento de otra ofrenda de dos libros en pergamino conteniendo misas compuestas por él. El texto de la carta es como sigue: «Aviéndome exercitado muchos años en el arte de la música y sacado a luz algunos trabajos della (deseando como padres pa hijos, su buen estado) ocurrió a mi memoria la grandeza de V.S. y la magestad de la sancta yglesia y así viendo que no les puedo dexar mayor bien de q'estén ocupados en su servicio e acordado de embiar a V.S. con un discípulo mío (por no estar yo en disposición para caminar) esos dos libros de missas en la mejor forma y más durable q'e e podido para q'en su suprema capilla puedan ser exercitados».

«Suplico a V.S. los reciba, con la voluntad que se los ofrezco y perdone mis faltas, supliendo con su grandeza mi atrevimiento y mi pequeño servicio. Guarde nuestro Señor el felice estado de V.S. muchos años. De Sevilla, 8 de marzo de 1592. Francisco Guerrero» (Toledo, Archivo Capitular, Ms. B. 11).

El discípulo aludido en la carta bien pudo ser Francisco Sánchez, compañero de viaje a Jerusalén.

El contenido del escrito parece referirse a los manuscritos 11 y 26 del archivo capitular. El primero, de un centenar de folios elegantemente escrito, con iniciales iluminadas, consta de seis misas a cuatro voces: *Puer qui natus es nobis*, *Iste Sanctus*, *Dormendo un giorno*, *Inter vestibulum*, *Simile est regnum caelorum* y *De beata Virgine*. El segundo, firmado por el copista sevillano I. Pérez Caldero, el 29 de noviembre de 1591, de ochenta folios con bellas ini-

60. ROBERT STEVENSON, *Spanish Cathedral Music*, 228, nota 81.

ciales adornadas, abarca cuatro misas a cinco voces: *Ecce sacerdos magnus*, *Sancta et immaculata*, *De la batalla de Escoutez* y *Congratulamini*.

El Ms. B. 5 contiene también misas y motetes de Guerrero de lectura difícil por el pésimo estado de conservación.

Como correspondía a la competencia de su cargo y prebenda, Guerrero nutrió sobremedida de su propia música y de la de otros excelentes polifonistas a la capilla musical hispalense. Sin embargo, antes de tomar a su cargo el magisterio, dicha iglesia poseía ya una importante colección de manuscritos musicales. He aquí algunos datos sobre este particular:

- 23 de septiembre de 1504: «compra de unos libros de canto de órgano en el almoneda que era de Alonso Dalva para el servicio de la santa iglesia» (A.C. 1503-1504, f. 100<sup>v</sup>).
- 8 de noviembre de 1510: «el libro que tiene Francisco de Peñalosa o Alonso, de canto de órgano, que el arcediano lo faga trasladar e dé mandamiento dello, de lo que montare» (A.C. 1505-1524, f. 325<sup>v</sup>).
- 9 de agosto de 1535: «vean los libros de canto del coro, así de llano como de órgano, e provean e entiendan a cuyo cargo han de estar los dichos libros» (A.C. 1534-1536, f. 104).
- 11 de abril de 1538: «vean lo que pide Pedro Hernández, maestro de capilla desta santa yglesia y vean las obras que tiene por encuadernar e sy es necesario haze un libro o más, e que de lo que les pareciere hagan relación en cabildo» (A.C. 1538-1539, f. 30).
- 10 de octubre de 1547: «Sebastián Miçon y Alonso Mudarra provean lo que conviene en los libros que faltan» (A.C. 1546-1547, f. 118<sup>v</sup>).

Iniciado ya en el cargo de maestro, Guerrero fue testigo de un importante acuerdo capitular, tomado en 7 de octubre de 1553, por el cual se encomendaba a Rodrigo de Ceballos la escritura de varios manuscritos de canto de órgano para el uso de la capilla. El texto que lo transmite es interesante por demás, pues amplía los datos biográficos del insigne compositor: «Este dicho día, los dichos señores deán y cabildo, ayuntados en la sacristía nueva, sobre tarde, entendiendo en otros negocios, presidiendo el señor deán, don Diego de Carmona, y teniendo relación que los libros desta santa yglesia de canto de órgano son muy antiguos y las obras dellos muy antiguas, y no aquellas que se cantan en las yglesias de todo el reyno, cometieron a los señores el doctor don Martín Gasco, maestre escuela de la dicha santa yglesia, y personas hábiles de la çibdad en la música de canto de órgano y comuniquen con ellos del orden que se a de tener para hazer dos o tres libros de canto de órgano de punto de la mejor misa que agora ay para que esta santa yglesia sea mejor servida, y mandáronlo cometer el trabajo y hordenança desto a Rodrigo de Çavallos, músico que al presente se halla en esta çibdad, desocupado y ábil para hazello al qual los dichos señores comisarios mandaron dar lo que fuese justo para su sustentación mientras durare el tiempo de la dicha obra, en la qual desde luego entienda sin se ocupar en otra cosa alguna, con tanto que antes que se punte cosa alguna se comuniquen con los señores comisarios y con los maestros desta sancta yglesia que son Pedro Hernández [y] Guerrero, y mandaron a los señores contadores que libren en el mayordomo de la fábrica desta sancta yglesia lo que fuere nescesario para ello así en lo que toca al dicho Çavallos

como en lo que costare el puntar de las hobras y lo que así deviere sea comisión de los dichos señores diputados» (A.C. 1553-1554, f. 74).

El afán, pues, del cabildo de poner al día el repertorio musical de la capilla para mejor servicio del culto y en parangón con el resto de las otras catedrales, les llevó a encomendar dicha labor a Rodrigo de Cevallos, músico que se hallaba en Sevilla, considerado muy hábil y sin ocupación. El objeto del contrato era *puntar* dos o tres libros de canto polifónico, por cuyo trabajo recibiría estipendio para sustentarse dignamente, más el costo del material empleado. La selección de la música, se recalca, será competencia de los maestros Fernández y Guerrero.

Si por tal acotación sabemos que Ceballos el año 1553 estaba en Sevilla, por otras fuentes tenemos conocimiento de haber concurrido en 1554 a las oposiciones de maestro de capilla en la iglesia de Málaga, vacante por renuncia de Guerrero. También, que como no lograra su intento, volvióse a Sevilla donde permaneció hasta junio de 1556, en que fue recibido por el cabildo de Córdoba «para mostrar cantar» con el sueldo de quince mil maravedises y diecisiete fanegas de trigo con algo más. En Sevilla hizo sus grados sacerdotales y recibió las órdenes mayores a fines de 1566, a tenor del siguiente acuerdo del cabildo cordobés: «14 de octubre de 1556. Iten este día el señor don Antonio del Corral, thesorero, propuso en cabildo y dixo que Rodrigo Cavallos, maestro y cantor quel por que él quería yrse a ordenar de epístola y los demás órdenes a Sevilla» pedía el título de posesión del beneficio que disfrutaba Martín Ximenes, petición que le fue concedida el día siguiente, así como un permiso de quince días para «yr y venir de Sevilla».<sup>61</sup>

De Córdoba, el día 1.º de octubre de 1561 pasó a la Capilla Real de Granada.

Rodrigo Ceballos en Sevilla, fue más que un simple copista. Entre los códices que se le confió puntar durante los años 1553-1556, no considero desacertado atribuirle la copia del Ms. 1 que se conserva en el archivo capitular. Llego a esta conclusión después de un detenido examen y estudio del contenido. Los autores representados en tal autógrafo con el número respectivo de obras son: Francisco Guerrero (8), Josquin (6), Rodrigo Ceballos (5), Morales (4), Pedro Fernández (3), Iachet (2), Pedro Escobar (1) y Gombert (1). Posiblemente también el Ms. 2, por la semejanza que guarda con el anterior, y con la fundada sospecha de que pertenezcan a Ceballos algunas de las composiciones que nos han llegado sin nombre por haber sido guillotínados en exceso los márgenes superiores del códice.

Por otro acuerdo de 23 de mayo de 1554, sabemos que Guerrero hizo entrega al cabildo de un libro de canto de órgano (A.C. 1553-1554, f. 149). Libros de coro fueron repuestos y corregidos en virtud de un mandato del arcediano don Rodrigo Ximenes, 4 de junio de 1554 (*Ibidem*, f. 156). Sigue, en 2 de diciembre de 1558, una petición «que dio Pedro Fernández, maestro de capilla, para que se hagan y apunten ciertas misas breves para quando la procesión va fuera» (A.C. 1558-1559, f. 80<sup>v</sup>). De «un cierto libro de canto para las cheremías que se traxo a cabildo» con el fin de ser adquirido, nos dio noticia el secretario del cabildo, el 15 de mayo de 1560 (A.C. 1560-1561, f. 43). Llegamos a 16 de abril de 1572, en que el mayordomo de la fábrica atiende el pago de un libro de misas del maestro Guerrero, necesario para el servicio de los ministriles (A.C. 1571-1573, f. 82<sup>v</sup>).

Otras referencias que hallamos anotadas son: una de 18 de agosto de 1578, la cual

61. RAFAEL MITJANA, *Don Fernando de las Infantas*, 119.

alude a unos libros que se recibieron de Roma, y otra de 12 de septiembre de 1580, que manda comprar un libro para los ministriles por encargo de Guerrero. Sigue una tercera de 23 de febrero de 1584 por la cual se pide «al señor mayordomo de la fábrica haga poner los libros de canto de Guerrero en la librería de la iglesia alta con sus cadenillas» (A.C. Libro 32, f. 130). Por último, el ya mencionado encargo a Francisco Peraza de poner algunos motetes de diversas festividades en el órgano (A.C. Libro 33, f. 46<sup>v</sup>).

Digno de mención es el Ms. 3, en pergamino, conservado en el archivo capitular, el cual en el folio 68<sup>v</sup> (último) lleva la leyenda: «Francisco Guerrero faciebat, anno Domini 1580». Contiene la parte vulgarmente llamada *Turba* de una colección de *Passiones* a cuatro y a cinco voces, según los Evangelistas Mateo, Marco, Lucas y Juan.

Una solicitud sobre la conveniencia de aumentar el repertorio de música para el uso de la capilla fue aprobada el 26 de febrero de 1587 en la que el chantre Pimentel y el maestrescuela Francisco Enríquez recibieron el cargo de mandar «escribir y apuntar en pergamino los motetes que el maestro Guerrero dice en su memoria» (A.C. Libro 33, f. 95). Y para terminar, otra decisión del cabildo bastante significativa, de 20 de enero de 1601, que manda copiar en pergamino las obras de Morales, cuando había transcurrido casi medio siglo de su muerte.

Omitimos intencionadamente las referencias que figuran de los libros corales de canto llano, los cuales fueron objeto de particular atención y cuidado; preciosos códices en pergamino, bellamente adornados, que están a la pública contemplación. Únicamente se podría hacer notar la disposición que ordena el acta de 7 de enero de 1575, según la cual «mandaron se rece en el choro desta santa yglesia el nuevo Reçado romano, según y como en él se contiene, no añadiendo ny quitando cosa alguna sino como en él se contiene, y que los señores diputados consulten los letrados de la dicha santa yglesia cerca de las fiestas dictadas que ay, y consulten la Sede Apostólica para ello» (A.C. 1573-1575, f. 205). Dicho texto es otra prueba de las muchas que se pueden aducir para probar el confucionismo que reinó en el campo de la seudorestauración musical gregoriana, a raíz de las normas emanadas por el Concilio de Trento sobre la Reforma de los libros litúrgicos. A pesar de haber ordenado dicho Concilio sólo la corrección de los textos, se llegó a presionar al pontífice Papa Gregorio XIII para que la extendiera incluso a las melodías.

Los amanuenses en un principio eran remunerados según la calidad de su trabajo y la labor realizada; luego aparecen con estipendio fijo por mensualidades, siempre inferior al de los cantores.

Eran distinguidos con el título de *puntador de coro*; su misión era puntar las obras de los compositores nacionales y extranjeros, seleccionadas por el maestro de capilla. Entre otros copistas conocemos los nombres de Andreas Cabrera, escritor del Ms. B. 4 de Toledo, ofrecido por Guerrero en 1561 a aquella iglesia, y el de Isidoro Pérez Caldero, el cual puntó el libro de misas que en 1592 el propio Guerrero regaló también a la mencionada sede primada, y Andrés de Camacho, escritor del M. 4 de Sevilla.

Sin embargo, el amanuense que más tiempo estuvo a las órdenes del maestro hispanense, fue Antón de Coria, a tenor de cuanto se anota en el auto capitular de 15 de febrero de 1599, que dice: «En este día siendo llamados para ello jubilaron a Antón Coria puntador del coro y mandaron que no le quiten nada de su salario atento a su vejez i a lo mucho que a servido a la iglesia». Y a continuación, añade: «En este dicho día mandaron que al apuntador

que el cabildo nombrase de nuevo para el coro no le den salario más que veinte mil maravedises y dos cahizes de trigo». Finalmente: «En este dicho día siendo llamados para ello nombraron a Valerio de Milla clérigo por puntador del coro por el tiempo de la voluntad del cabildo» (A.C. 1599 1602, f. 8).

La catedral de Sevilla, que poseería la totalidad de las obras impresas de Guerrero y muchas de Morales, Victoria y otros contemporáneos españoles y extranjeros, hoy sigue desprovista de ellas. También se echan de menos los numerosos manuscritos de cuya existencia y uso en otro tiempo se tiene noticia. Los inventarios que en el presente están a disposición del lector responden a épocas más recientes y de poco sirven para recomponer la riqueza del pasado. Los códigos polifónicos de consulta facultativa son los mismos que vio Higinio Anglés y describió en el artículo *La música conservada en la Biblioteca Colombina y en la Catedral de Sevilla*, publicado en «Anuario Musical», v. II (1947), 30-34. Con referencia al Ms. 1 descrito por Anglés, cabe advertir que entre las piezas 21-22 (f. 82<sup>v</sup>-84) se omite el motete *Tota pulchra es*, a 4 voces, de Francisco Guerrero. Y en el Ms. 4, considerado como del siglo XVI, pasó desapercibida la siguiente acotación: «Concinnavit, exaravitque Andreas a Camacho. Cura et diligentia Dni. Don Petri Aranda et Torres, canonici dignissimi huius Almae Ecclesiae Hispalensis, accuratissimique praesidis sacro sancti sacelli beatissimae et immaculatae Deiparae semper virginis Mariae (nomine de la Antigua) Anno D[omi]ni MDCXXXVII».

Sobre el lamentable particular de la pérdida de tantas obras musicales, Baltasar Saldoni, en el artículo *El seise de la catedral de Sevilla*, «Variedades», sección 3.<sup>a</sup>, IV, 383, escribe: «Es de suponer que durante largo tiempo en que estuvo vacante el magisterio de capilla se entregaría el archivo de música a manos infieles y codiciosas. En la feria que de muy antiguo se celebra en Sevilla todos los jueves en el barrio del mismo nombre se vendieron las partituras que el archivo contenía. ¡Lástima grande para la memoria de sus ilustres compositores, para el culto y para el arte!»

Por su parte, mucho más explícito y documentado, nuestro amigo Sr. José Enrique Ayarra Jarne, organista titular de la Iglesia Metropolitana y conservador del archivo musical hispalense, en su denso opúsculo *La música en la catedral de Sevilla*, Caja de Ahorros Provincial de San Fernando, Sevilla, 1976 [pp. 21-22], añade: «Desde un principio, se pretendió mantener reunidos y ordenados todos los papeles de música que los copistas iban apuntando. Se encargaba de este menester el sochantre. Pero la tarea no era fácil. Eran tantas las partituras andantes y tantos los que las utilizaban que pronto se encontraron repartidas por diferentes dependencias. Había libros de canto de órgano en el coro, donde en 1526 manda el cabildo al Sr. Arcediano de Écija *que faga poner a los postigos del choro cajones donde se puedan poner los libros de canto*. Los había también *en una capilla junto al Sagrario* adonde habían sido llevados *de la Diputación que es oy de negocios*. Había también libros *tocante a la música de menestriales* en lugar aparte, cerrado con llave, a cargo del menestrel más antiguo. Más tarde, en 1612, se tratará nuevamente de *componer los papeles... de manera que con facilidad se hallen y sepan donde están los que se buscaren, y aya razón de todos en particular* [...]; pero volverán a desordenarse una vez más. Esta será una de las causas que expliquen el deplorable *éxodo* de tantas y tantas partituras, catalogadas en los inventarios de antaño y hoy desaparecidas de la Catedral».

Con todo, y a pesar de tales afirmaciones, cabe abrigar la esperanza de que a no tardar

el infatigable celo del señor Ayarra nos deparará la agradable sorpresa de exhumar un buen número de obras extraviadas.

El primer intento realizado en colaboración con el señor canónigo archivero don Pedro Rubio Merino, ha sido premiado con el hallazgo de un valioso autógrafo de Guerrero titulado *Colloquios*, cuyo estudio ha sido publicado en la revista *Bellas Artes* 73, n.º 27, pp. 27-29. Según la descripción del señor Ayarra, dicho ejemplar consta de 15 folios de papel de 41 x 29 cm. Es fuente única aunque incompleta de las cuatro composiciones siguientes: *In te Domine speravi* a 8 v., en las cuatro voces del coro segundo; *Benedictio et claritas et sapientia* a 8 v., en las cuatro voces del coro segundo; *O clemens o pia* a 12 v., en las cinco voces del coro primero, y *Christe eleison* (letanía mariana) a 12 v., en las cuatro voces del coro primero. Los cinco motetes restantes, también incompletos: *Ave María*, *Ego flos campi*, *O altitudo divitiarum* y *Laudate Dominum de caelis* a 8 v., con *Duo seraphim* a 12 v., fueron publicados en las ediciones de Venecia 1570, 1589 y 1597. Vale la pena no desistir en la búsqueda del otro cuaderno gemelo el cual completaría el resto de las obras mencionadas, máxime por tratarse de un autógrafo musical que reúne piezas desconocidas. En verdad, como certeramente observa el autor del mencionado artículo, se repiten las iniciales *F. G.* al final de la mayoría de las obras, con rasgos idénticos a la conocida firma de Guerrero. Tales caracteres *F. G.* se hallan consignados también, en cuatro hojas de papel manuscritas, pegadas en la parte *Altus* del cuadernillo de motetes editado en Venecia 1597, propiedad del Instituto Español de Musicología, como rúbrica a las siguientes composiciones autógrafas: *Recuerde el alma*, con la segunda parte *Nuestras vidas son los ríos*; *Quan bienaventurado aquel* y *Versa est in luctum*. Asimismo, figuran de índole idéntica las iniciales *F. G.* en los manuscritos 205 (ff. 10-12) y 206 (ff. 14<sup>v</sup> 16) de la Capilla Sixtina, los cuales, en las voces correspondientes al coro primero y coro segundo respectivamente, recoge trece *miserere* de varios autores, escritos en años diversos y en folios de formato irregular compaginados hacia la segunda mitad del siglo XVII. La composición de nuestro autor aparece entre los *miserere* de Fabricio Dentice y Palestrina. Según opinión de Giuseppe Bainsi se trataría de una ofrenda que Guerrero hizo a la Capilla Pontificia en una de sus visitas a Roma.<sup>62</sup>

### Últimos años

Próximo a cumplir Guerrero los sesenta años de edad, 11 de mayo de 1587, se deliberó en capítulo sobre la manera de elegir un maestro substituto sin obligarse a concederle el derecho de sucesión, que la bula pontificia había otorgado a Guerrero. La propuesta de tal nombramiento partió del propio maestro, el 24 de septiembre de 1586, al solicitar el relevo del magisterio de la capilla y de los seises. Tal decisión suscitó un largo debate en el cabildo, el cual terminó con la resolución de mantener todavía a Guerrero en su cargo de maestro y con la sugerencia de recabar el servicio de Sebastián Vivanco, racionero de Segovia, para el cuidado e instrucción de los muchachos cantores. A tal efecto se ofrecía a Vivanco la media ración que dejaba libre Guerrero, más doscientos ducados y cincuenta fanegas de trigo «por el tiempo que el dicho maestro Guerrero biviere y fuere la voluntad del cabildo» (A.C. Libro 33<sup>b</sup>, f. 165).

62. GIUSEPPE BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Roma 1828, 578. JOSEPHUS M. LLORENS, *Capellae Sixtinae Codices musici notis instructi sive manu scripti sive praelo excussi*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1960, 218-220.

Vivanco acudió ciertamente a Sevilla como sustituto de Guerrero, pero ante la inestabilidad en dicho cargo, por seguir vigente la cláusula «sin futura sucesión», Vivanco prefirió asegurarse el magisterio de Ávila abandonando amigablemente la sede hispalense, de la cual recibió cien ducados en concepto de ayuda por sus dispendios y viaje, 17 de marzo de 1588 (A.C. 1588-1589, f. 10).

Un acontecimiento memorable que causó singular expectación a los muchos ciudadanos congregados en Sevilla, en el cual tomó parte muy activa Francisco Guerrero pocos años antes de su muerte y que merece ser referido, nos lo ha dejado escrito con toda clase de pormenores el historiador abad Sánchez Gordillo.

Se trata del traslado de los restos mortales de don Gonzalo de Mena, arzobispo que fue de Sevilla, desde la catedral en la que tuvo su primera sepultura hasta la cripta labrada en la Cartuja de Santa María de las Cuevas. Tal monasterio era, en aquel entonces, atendido por el Cabildo los días conmemorativos y solemnidades religiosas. El Abad Gordillo en su famosa Historia Eclesiástica dedicó todo un capítulo a narrar los sucesos de Sevilla; esta obra manuscrita que Francisco Ariño cuidó de su impresión, alude a don Gonzalo de Mena y a la fundación de la Cartuja de las Cuevas, y a continuación describe la pomposa traslación de los restos mortales del mencionado arzobispo protector. Era el mes de marzo de 1594. Don Gonzalo había fallecido el 20 de abril de 1401. Además de otras importantes informaciones que no son de nuestro interés, el mencionado Abad narra: «Fue la mayor grandeza que se pudo imaginar [...] y aunque el día fue tormentoso de truenos y agua se celebró la procesión del tránsito con mucha pompa; para ello se combidaron todas las religiones». «La procesión se encaminó con muy lindo concierto y orden por la calle de Gradas a la de Génova y Plaza de San Francisco. Se cantaron una antifona *Sacerdos et pontifex* con el verso y la oración». Sigue la narración de todo el resto del recorrido, frecuentemente interrumpido con cantos, antifonas, versos y oraciones, como *Non est inventus*, *Serve bone et fidelis*, *Ecce sacerdos magnus* y otras, tal como resume el historiador «en la procesión se cantaban psalmos y himnos de pontífices y motetes mui graves, ordenados por el maestro Francisco Guerrero, singular persona y grave músico, natural de Sevilla, que nació en ella, el día de San Francisco, a 4 de octubre de 1528, y maestro de capilla de la Sta. Iglesia Cathedral que en esta ocasión quiso hazer muestra de su afición y ingenio».

Otras celebraciones que, además de las cotidianas y habituales, cabe recordar son la fiesta de Corpus del año 1556 con sus «danças, representaciones y castillos (A.C. 1556-1557, f. 64); otro tanto y en la misma festividad en la parroquial del Sagrario, el 14 de junio de 1563 (A.C. 1562-1563, f. 181); representación del Auto de la Fe, noviembre de 1573, en la plaza de San Francisco (A.C. 1573-1575, ff. 22<sup>v</sup>, 26); los octavarios del Corpus con idénticos ritos que el de la Concepción, 18 de agosto de 1578 (A.C. 1578-1579, f. 56); el día de San Jorge de 1580 en el Castillo, donde acudió toda la música (A.C. 1580-1581, f. 19); las habituales veladas de Navidad, en particular la celebrada el año 1556; actuación que repitieron unos días después en el convento llamado de la Madre de Dios con motivo de tomar el velo la hermana del racionero Pedro Vanegas (A.C. 1556-1557, ff 119, 122).

Una disposición capitular en fecha de 22 de septiembre de 1589, autoriza al maestro a ocupar un aposento llamado *de las secretas*, sito en la misma catedral (A.C. 1588-1589, f. 65) que ya no abandonaría en vida. Para garantizar el orden en el coro, el maestro gozaba de im-

portantes atribuciones. En más de una ocasión, los cantores fueron advertidos de la obediencia debida a los maestros Pedro Fernández y Francisco Guerrero. Una de tales decisiones tomadas por el cabildo en dicho sentido, dice;

«Lunes, 30 de julio de 1565.

En este dicho día los dichos señores mandaron que todos los cantores obedezcan a los maestros de capilla en todo aquello que tocara al culto divino y los dichos maestros los puedan penar y multar quando los erraren para cantar en el facistol y no vinieren ora sea en el choro o en otra qualquier parte de la iglesia y en las salves y missas de nuestra señora en el antigua y assimesmo quando no se quisieren juntar a los Responsorios como antiguamente se hazía y quando no callaren y estuvieren en el facistol con la modestia y decencia que conviene y si se escusaren de dezir el verso que les encomendaren, salvo estando notoriamente yndispuestos, y assimesmo quando no se sentaren por orden y sus antiguedades en el choro. Yten mandaron que los dichos maestros puedan penar a los dichos cantores quando llamados por ellos no se juntaren para los villançicos de las navidades y entre año para proveer lo que fuere necesario para el choro y que las vezes que el cabildo mandare que los dichos cantores vayan a alguna fiesta quando fuere caso que se ayan de partir estando en el choro vayan los que el maestro señalare sin réplica alguna, las quales dichas multas o penas que los dichos maestros assí ovieren hecho no puedan ser bueltas por ningún señor Presidente salvo por el cabildo. Yten mandaron que si al tiempo que algún cantor veintenero o capellán estuviere en el choro fuere nescessario salir a proveer alguna cosa de música que el maestro diga al apuntador a lo que va para que no pierda la hora todo lo qual se mandó conforme a la petición que los maestros de capilla dieron este día la qual está en mi poder y assí mesmo mandaron que los dichos maestros guarden el orden antiguo acerca del tañer a las salves» (A.C. 1565-1566, f. 157).

Anteriormente, en 16 de agosto de 1538, se había insistido en ello con términos similares valorando la autoridad del maestro (A.C. 1538-1539, f. 49<sup>v</sup>).

Otra incumbencia constante en el curso de todo el siglo era la de enseñar canto de órgano. Años antes de que Guerrero fuese nombrado maestro, el 15 de octubre de 1533, «mandaron sus señorías quel maestro de capilla dé cada día dos leçiones de canto de órgano en la capilla de la Granada a todos los que aprendieren canto de órgano y que vengán ally todos los cantores a proveer lo que han de cantar en el coro y sepan que por lo que erraren en el cantar que les penarán fasta dos vezes y a la tercera lo despedirán» (A.C. 1531-1533, f. 279).

Guerrero cumplió con tal deber aunque contara con la ayuda de Antón de Armijo, el cual murió en julio de 1578. No deja de ser sintomática la reiteración hecha en 13 de junio de 1580, en estos términos: «que aya una lección de contrapunto cada día; que la lea el maestro Guerrero y que el señor deán mulcte al que no quisiere venir a oylla de los cantores» (A.C. 1580-1581, f. 54).

### *Sombras en la vida y magisterio de Guerrero*

El defecto originado de su manera de ser propensa a trascordarse excesivamente de la realidad de la vida con sus compromisos y deberes, que tan frecuentemente puso en peligro a su siempre austera economía, se descubre a través de los autos capitulares. Algunas de tales

anotaciones nos cercioran de ciertos préstamos concedidos a cuenta de su salario «a desfaltar prorrata dentro de un año». En efecto, en 18 de agosto de 1563, recibe en préstamo cien ducados (A.C. 1562-1563, f. 209); otro por idéntico valor en 6 de julio de 1565 (A.C. 1564-1566, f. 153<sup>v</sup>), más un tercero en 14 de julio de 1568 (A.C. 1567-1569, f. 179). Sigue, en 3 de marzo de 1571, con setenta mil maravedises (A.C. 1570-1571, f. 109), y treinta ducados en 23 de abril de 1572 «para vestir a los muchachos seises» (A.C. 1571-1573, f. 84<sup>r</sup>), más «el dinero requerido para vestir a los seys niños cantorricos de hopas, sobrepellices y bonetes» (A.C. 1562-1563, f. 18<sup>v</sup>).

La ilusión de ver publicadas sus obras fue otra causa de grandes dispendios que no siempre logró sufragar a tiempo debido. Basta recordar los doscientos ducados concedidos con cargo a su ración, durante la época que permaneció en Roma, año 1580, para atender la impresión de su música (A.C. 1582-1585, f. 5), y de la entrega de «cien ducados de ayuda de costa» el 11 de enero de 1599 (A.C. 1599-1602, f. 2).

Por el revuelo levantado entre los capitulares y por la contrariedad que por ello debió de sufrir la buena fama de Guerrero no se puede silenciar el fulminante auto de prisión de que fue víctima nuestro ya anciano maestro. Sucedió en agosto de 1591. El motivo no era otro que la deuda contraída a raíz de la edición del *Liber Vesperarum* impreso en Roma en 1584, dedicado a los capitulares de Sevilla. Sin embargo, tan grave contrariedad puso en evidencia la confianza y el extraordinario afecto que en tal ocasión le dispensó el cabildo entero. El canónigo Pedro de Santander, en nombre del cabildo, cuidó de efectuar el pago en dos plazos de la cantidad adeudada, la cual sumaba doscientos ducados y ciento cinco mil maravedises. Con tan generosa aportación quedó en libertad el bueno e ingenuo maestro. He aquí los textos de los autos capitulares en cuestión:

«En este dicho día [21 de agosto de 1591] cometieron al canónigo Pedro de Santander se informe lo que es la deuda del maestro Guerrero que deve de Roma por la qual está preso y mandaron llamar para ver lo que en ella se hará y se trayga Relación de lo que le quedava en tiempo de Farfan al maestro Guerrero, demás de la media Ración».

«En este dicho día [26 de agosto de 1591], siendo llamados para ver lo que se haría acerca de la deuda de Roma del maestro Guerrero por la cual está preso y votándose público salió por la mayor parte que la fábrica desta sancta yglesia pague por el maestro Guerrero por Remuneración de servicios los doçientos ducados por los quales está preso, los quales los contadores manden librar al canónigo Pedro de Santander para que los pague por el dicho maestro Guerrero».

«En este dicho día [28 de agosto de 1591] cometieron al doctor Juan Hurtado y a Pedro de Santander, canónigos, y al doctor Olalla, Racionero, que lo que el cabildo tiene mandado pagar por el maestro Guerrero tomen çesión de acciones para que la fábrica lo cobre de principal y fiadores y esto se haga antes que el dinero se pague».

«Lunes, 2 de septiembre de 1591.

«Después de lo qual, votándose público, salió por la mayor parte que la fábrica pague los ciento y sinco mill maravedises porque está preso el maestro Guerrero por remuneración de servicios cediendo el que las cobrare las acciones en la dicha fábrica para que se haga pagada de la dicha deuda y que el dicho maestro Guerrero ceda también a la dicha fábrica las dichas acciones y declararon que los doçientos y ocho ducados que en lunes veinte seis de agosto

de el dicho año el cabildo mandó que la fábrica pagase por el dicho maestro Guerrero y estas ciento y cinco mill maravedises ser todo una misma cosa y cometieron al doctor Juan Hurtado y a Pedro de Santander, canónigos, y al doctor Bartolomé Olalla, Racionero, que hagan todo lo que pudieren en favor de la dicha fábrica (A.C. 1590-1591, ff. 69<sup>v</sup>-75<sup>v</sup>).

A tales cantidades concedidas o prestadas se pueden añadir los periódicos aumentos de salario: veinte mil maravedises anuales en 17 de diciembre de 1565 (A.C. 1564-1566, f. 191); cincuenta ducados en 29 de enero de 1578 (A.C. 1578-1579, f. 10<sup>v</sup>); doscientos ducados en 9 de febrero de 1594 (A.C. 1594-1596, f. 5); cien ducados «de ayuda de costa» el 11 de enero de 1599 (A.C. 1599-1602, f. 2), junto con otras ayudas para mejor atender las necesidades de los niños cantores. Por otra parte, la entrega de sus libros impresos no quedaron tampoco sin remuneración como se anota en los autos de 16 de abril de 1572, de 5 de noviembre de 1584, de 26 de febrero de 1587 y de 1.º de febrero de 1588.

De las tensiones entre nuestro maestro de capilla y el cabildo, tan frecuentes en todas las iglesias, sólo tenemos noticia del altercado habido entre él y el arcediano de la catedral don Rodrigo Ximénez, con la consiguiente intervención de los representantes Cristóbal de Padilla y Pedro Vélez de Guevara. El auto de 3 de enero de 1567 alude a ello sin manifestar la causa o motivos que pudieron ocasionarlo. Con todo, es presumible suponer que fuese a raíz de alguna actuación de la Capilla fuera de la catedral sin el consentimiento de los señores canónigos y en contradicción del maestro Pedro Fernández. Así parece deducirse del contexto que precede, expresado en estos términos: «En este dicho día [15 de febrero de 1567], mandaron que de oy en adelante los cantores de esta santa yglesia no acepten fiesta alguna sino con consentimiento del maestro Pedro Hernández» (A.C. 1567-1569, f. 17<sup>v</sup>). El castigo impuesto a tenor de la información recabada de los autos consistió en prohibir a Guerrero y a todos los cantores ocupar el lugar habitual en el coro y sentarse en las bancas que usan los beneficiados durante la predicación. Sin embargo, tres días después se reconciliaron todos, cabildo y cantores, les fue condonada la multa de trescientos ducados y permitido tomar asiento en sus respectivas sillas y en las propias de los beneficiados. Guerrero, como maestro responsable, fue severamente amonestado por los canónigos Padilla y Carrillo y castigado con la retención de honorarios por tres días. Pero con el perdón concedido tras la reconciliación con el cabildo, también quedó el maestro indultado de toda culpa y castigo.<sup>63</sup>

En anteriores fechas se había ya severamente prohibido toda intervención de la Capilla o de algunos de sus cantores, ministriles y cantorricos en otras iglesias sin el consentimiento

63. En este dicho día Viernes 3 de enero de 1567 los dichos señores cometieron a los señores don Christóval de Padilla deán y don Pedro Vélez de Guevara prior que se ynformen de lo que passó al señor don Rodrigo Ximénez arcediano de Sevilla con el maestro Guerrero y si hallaren culpado al dicho maestre les encargan que lo castiguen muy bien y para ello les cometieron sus vezes.

En este dicho día Sábado 15 de febrero de 1567 los dichos señores mandaron que el maestro Francisco Guerrero ni otro cantor alguno se sienta en silla ninguna de todo el choro ni en las bancas do se sientan los señores beneficiados a los sermones.

En este dicho día Martes 18 de febrero de 1567 los dichos señores mandaron quel maestro Francisco Guerrero venga a servir la yglesia como solía y le alcançaron el destierro en que estava sentenciado y le remitieron la pena de los trescientos que le era puesta por la dicha sentencia y que no se le buelvan las faltas que estos días a hecho de su cantoría y cometieron a los señores don Christóval de Padilla deán y Luis Carrillo de Castilla canónigos que le den una reprehensión.

En este dicho día Lunes 5 de enero de 1568 los dichos señores mandaron que se le buelva al maestro Francisco Guerrero las faltas que hizo de su cantoría el año pasado de sesenta y siete del tiempo questubo ausente y desterrado de la yglesia con que debe bestir a los niños cantorricos ropas y sobrepellices y lo que más uvieren menester.

capitular por mayoría de votos, excluyendo el permiso personal de sus componentes. Valga el «aucto jurado hecho por los canónigos» en 10 de junio de 1562, el cual reza así:

«Este dicho día [10 de junio de 1562] siendo los dichos señores llamados [...] para lo infraescrito y considerando como muchas vezes aconteçe en esta santa yglesia dezirse las horas y divinos officios sin aquella solemnidad y música que para tal día está dotada y señalada y esto por se llevar la dicha música fuera desta santa yglesia a otras fiestas e yglesias particulares en gran daño y detrimento della y murmuración y se anda lo del pueblo y quanto servicio a Dios Nuestro Señor y decoro desta santa yglesia sería lo susodicho se remediase ordenaron y mandaron que de aquí adelante para siempre jamás no se pueda ni deva dar licencia a los dichos cantores y ministriles o alguno dellos aunque sea cantorçico para que ningún domingo o día de primera o segunda dignidad o otro qualquier día que por costumbre o institución desta santa yglesia mientras en ella son obligados a estar y Residir a otra ninguna yglesia o fiesta y si algún señor beneficiado o otra persona de qualquier stado o condición que sea los dichos cantores y ministriles o alguno dellos para qualquiera cosa o lugar pidiere luego que lo tal sea demandado el señor presidente mande al mayordomo del comunal o el dicho mayordomo del comunal o el secretario en su ausencia sin ser para ello Requerido se levantaron y tomaron las habas y se vote como gracia y una haba negra lo contradiga y así contradicho no se pueda ni deva más tratar ni hablar en ello» (A.C. 1562-1563, f. 57<sup>v</sup>).

Nueva urgencia con mención al orden anterior y con términos más severos fue acordada el 10 de junio de 1563 (*Ibidem*, f. 183<sup>v</sup>).

Se llegó a tal prohibición después de excesivos abusos de parte de algunos prebendados. Como más próximos al decreto, se señalan la presencia de cantores y ministriles en la fiesta patronal del convento de San Leandro, marzo de 1562, y en el monasterio de Santa Isabel en junio, además de las frecuentes asistencias de los niños cantorçicos a otras iglesias (A.C. 1562-1563, ff. 29, 53<sup>r</sup>).

### *Enfermedad, muerte y sepultura*

Al regreso de su viaje a Jerusalén siguieron unos años apacibles para Guerrero, sin novedades particulares en el magisterio, salvo las referidas vacantes que con extremada frecuencia se producían en la regencia de los niños cantores.

Algo pendiente le quedaría a Guerrero en Roma, cuando el 14 de mayo de 1599 obtuvo licencia para ir a aquella capital y poder permanecer en ella un año entero, sin pérdida de los frutos de la ración y sueldo (A.C. 1599-1602, f. 18<sup>v</sup>). Pero su destino era otro: pensar en el viaje de la eternidad. Acaeció, entonces, en la ciudad de Sevilla una horrorosa epidemia que causó numerosos estragos. En septiembre persistía aún aquella virulencia, que contagió al maestro y a muchos de los capitulares. Debido a ello, empezó a preocupar seriamente la vida del insigne compositor, y ante el temor de la muerte, que se preveía inminente, le fueron administrados el Viático y la Unción de los enfermos. El cabildo, por su parte, a 3 de noviembre, dispuso que se le dispensara ayuda y, en caso de muerte, se le tributaran los honores y sufragios propios de un prebendado de la iglesia. Fatalmente el desenlace no se hizo esperar; cinco días después, lunes 8 de noviembre de 1599, en su aposento de las secretas entregaba su alma al Señor, el que había servido con tanta fidelidad y generosa dedicación al esplendor del culto

litúrgico en la iglesia hispalense. Como privilegio «se dieron quince golpes con la campana mayor». Después siguieron las exequias con novenario y sepultura en la capilla privilegiada de Nuestra Señora de la Antigua, además de una misa de sufragio, el sábado siguiente, con cargo a cada uno de los cantores, en atención a los muchos servicios prestados a aquella iglesia (A.C. 1599-1602, f. 34<sup>r</sup>).

La capilla de Nuestra Señora de la Antigua fue fundada por el cardenal Hurtado de Mendoza en el siglo XVI. Está cerrada por dos preciosas rejas renacentistas y la preside la famosa imagen de la Virgen de la Antigua, fresco del siglo XIV. Esta capilla goza de altar privilegiado, y fue escenario de solemnes celebraciones marianas, en especial de la misa y canto de la *Salve* todos los sábados del año a cargo de los seises. En las paredes laterales se encuentran el cenotafio del cardenal fundador y el sepulcro del donante del retablo, cardenal Luis Salcedo. El pavimento de todo el recinto está enlosado de lápidas que cierran los sepulcros de los prebendados que allí reposan.

La tumba de Francisco Guerrero queda en la parte lateral derecha del ingreso, debajo del sarcófago del cardenal Luis de Salcedo y junto al sepulcro del canónigo Andrés de Salcedo, lindando con las tumbas de don Miguel Carrillo, parte superior, y de don Bartolomé de Segura en la parte inferior. Más hacia el centro de dicha Capilla yacen los restos mortales del que fue su compañero entrañable y excelente organista, maestro Francisco Peraza, con lápida mortuoria puesta en 1598 por su hermano Jerónimo, organista no menos famoso.

La inscripción que en el presente figura en la losa sepulcral de Guerrero, reza:

«A qui iazet Fran<sup>co</sup> Guerrero maestro  
de Capilla i Racionero Desta S<sup>ta</sup> Ig<sup>a</sup>  
que falleció Aviendo Bisitado la S<sup>ta</sup>  
Civdad i Cassa S<sup>ta</sup> de Jerusalem i Belem  
i Benerar su S<sup>ta</sup> Ig. i D mas tierras S<sup>tas</sup>.  
Sirbio en esta S. Ig. 44 años i fallecio a los  
84 de su edad. Ruegē

A Dios por Él».

Se desconoce la persona que redactaría el texto y cuidaría de cincelar el epitafio; tal vez la misma que costearía la colocación de la lápida. Comparada esta inscripción con las restantes de los otros sepulcros, resulta ser la menos cuidada tanto en su grafía como en su redacción. En ella se echan de menos las fechas del nacimiento y de la muerte de Guerrero y la de la colocación de la lápida. En cambio, sorprende la referencia a los cuarenta y cuatro años de servicio prestado a la iglesia hispalense, y más todavía la de la edad de ochenta y cuatro años.

No creo verosímil que tal inscripción fuese redactada por el Cabildo, en los términos con que Pacheco afirma, el cual, a su vez, excusó copiarla *por haber referido ya —dice— lo que contiene*. Pacheco coincide en la noticia de los cuarenta y cuatro años de maestro en Sevilla, pero difiere en los años de edad, pues para el biógrafo serían setenta y dos en lugar de ochenta y cuatro que escribe la lápida.

Concorde con los datos de Pacheco está, sin embargo, el texto de la inscripción recogida por el canónigo Juan de Loaysa en su obra manuscrita *Del Libro de Epitafios de la Iglesia*

*Catedral de Sevilla*, reproducida en varios manuscritos de siglos incluso muy posteriores. Un ejemplar lo tenemos en *Memorias sepulcrales de esta Sta. Iglesia Patriarcal de Sevilla en epítafios, capillas y entierros* (siglo xviii), f. 13<sup>v</sup>, n.º 28, conservado como el anterior en la Biblioteca Colombina. El texto que es el mismo que ha sido reproducido por biógrafos como Simón de la Rosa, Elústiza y Pedrell, dice:

Aquí yace Fran<sup>co</sup> Guerrero Maestro de Capilla  
y Racionero de esta Santa Yglesia que fallecio  
haviendo visitado la santa Ciudad y Casa santa  
de Jerusalem, y Belem y Betania, Samaria y  
Galilea y demás de la Tierra Santa.  
Sirvió a esta Santa Yglesia 44 años y  
fallecio a los 72 de su hedad en el de 1599  
a los 8 de Nov.<sup>ro</sup> lunes.  
Rueguen a Dios por él.

Añade a ello Loaysa: «Dice el Abad Gordillo en el Ms.l de la Cartuja, que Guerrero nació en Sevilla el año de 1528, a 4 de octubre, día de San Francisco, y viene muy bien la hedad».

Como se desprende son serias las variantes que se observan en ambos textos lapidarios. Deficiente el primero y en contradicción con los datos recabados de la mencionada autobiografía de Guerrero, y, a mi modo de ver, sobreabundante el segundo, transcrito por Loaysa, a manera de diario, si se tiene en consideración el detalle de los lugares visitados y la fijación del día de la semana (*lunes*). Con todo, la lápida del canónigo, a pesar de diferenciarse de la que hoy cubre el sepulcro, es más concorde con los hechos conocidos. Queda, no obstante, abierta la duda que ofrece una lápida de un mismo sepulcro con dos versiones.

Apenas transcurrido el mes de la defunción el cabildo «mandó poner los edictos para proveer maestro de capilla para fin de febrero» (A.C. Libro 39<sup>a</sup>, f. 36<sup>v</sup>). Edictos que fueron prorrogados hasta el mes de junio de 1600 (*Ibidem*, f. 46<sup>v</sup>). En agosto, se dispuso cuánto convenía preparar para la celebración de oposiciones, y a 22 de septiembre de 1600 «nombraron a Ambrosio Cotes por maestro de capilla [...] con cargo de los seises i por el tiempo y voluntad del cabildo». (*Ibidem*, f. 53). Cumplidos los requisitos de costumbre en la toma de posesión, Ambrosio Cotes ejerció dicho cargo con plenitud de derechos y obligaciones hasta la fecha de su muerte acaecida el 8 de septiembre de 1603.

### *Concepto humano y artístico de Guerrero*

Todos los biógrafos de Guerrero ponderan tanto sus singulares dotes artísticas como sus preclaras virtudes cristianas. Precisan, asimismo, que vivió para el arte y para el apostolado de su bondad. Francisco Pacheco, el pintor culto, ilustró el retrato del maestro con una breve semblanza de la cual transcribo los párrafos siguientes: «Guerrero fue hombre de gran entendimiento, de escogida voz de contralto, afable y sufrido con los músicos, de grave y venerable aspecto, de linda plática y discurso; y sobre todo de mucha caridad con los pobres (de que hizo extraordinarias demostraciones, que por no alargarme dexo), dándoles sus vestidos y çapatos hasta quedarse descalço».

«La estimación y aprecio que todo el mundo y la nobleza de esta ciudad hizo de este insigne varón, particularmente don Rodrigo de Castro, se vio en que le forçaba a que comiese a su mesa, porque sabía que gastaba en limosnas los frutos de su prebenda, lo cual no pudo conseguir por ser la iglesia habitación perpetua del maestro y cerrarse temprano. Y para esto se limó parte de una reja, que hoy se ve, por acomodar la cena que le traían todas las noches de casa del arzobispo».

«Su piedad y devoción con la Tierra Santa fue tal, que propuso volver segunda vez, pero quiso Dios premiarle antes, a los 72 años de edad y 44 de maestro en Sevilla, con una muerte muy digna de envidiar, año 1599, siendo sus últimas palabras las del Salmo 121 *in domum Domini ibimus*».

«Fue el más único de su tiempo en el arte de la música y escribió della tanto que considerados los años que vivió y las obras que compuso, se hallan muchos pliegos para cada día y esto en las de mano. Su música es de excelente sonido y agradable trabazón. Compuso muchas misas, magníficats y psalmos, y entre ellos *In exitu Israel de Aegipto*, de quien los que mejor sienten, juzgan que estaba entonces arrebatado en alta contemplación».

«Éstampó muchos motetes que por su propiedad y sonido se estimarán eternamente, pues sólo el *Ave virgo sanctissima* 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».

Citando a Zarlino, añade: «Hizo memoria dél el famoso Gioseffo Zarlino, maestro de capilla de Venecia, que no es la menor de sus grandezas que el ombre más eminente que sea conocido hasta oi, en la música i otras artes, estimase tanto a nuestro valiente Español».

El mismo autor extiende sus elogios a Guerrero cuando, al trazar el retrato de Francisco Peraza, organista de la catedral hispalense, escribe: «[...] en la oposición, el maestro de capilla Francisco Guerrero dava a los opositores cosas muy dificultosas de música en que apenas se ajustavan, y que llegando a Francisco Peraça, hazía tantas diferencias sobre lo que Guerrero había pedido que procedía en infinito, con admiración de los circunstantes».

Juan Vázquez, conocedor sólo de la primera producción musical de Guerrero, residía también en Sevilla cuando en 1560 editó su libro *Recopilación de Sonetos y Villancicos*.<sup>64</sup> En la carta dedicatoria de dicha obra a don Gonzalo de Moscoso, Vázquez el autor, después de haberse referido a los caracteres propios y distintivos de la música religiosa y de la música profana, presenta a Morales y a Guerrero como los compositores más insignes del momento en España. He aquí parte del texto: «Los músicos de nuestro tiempo ponen en los templos (como en su lugar propio) la música grave y triste, para que a más nos provoque a devoción y levante el espíritu a la contemplación de su criador, componiendo della lo que en los divinos oficios y alabanzas se canta, dejando para las canciones alegres (que sirven de recrear los ánimos afligidos) la más alegre y ligera compostura, vistiendo el espíritu de la letra del cuerpo y música que más le conviene. En lo cual, nuestra España tanto se a de pocos años acá ilustrado criando poco tiempo á un Cristóbal de Morales, luz de la música; y agora, en el nuestro, algunos excelentes hombres en ella; uno de los cuales nuestra Sevilla tiene y goza, que es *Francisco Guerrero, que tanto lo secreto de la música a penetrado y los afectos de la letra en ella tan al bivo mostrado*».

64. Juan Vázquez. *Recopilación de Sonetos y Villancicos* por HIGINIO ANGLÉS, MME IV, Barcelona 1946.

De similar contenido son las palabras del licenciado Cristóbal Mosquera de Figueroa en el prólogo a las *Villanescas* «[...] entre los españoles con justo título se señala Francisco Guerrero, el cual con copiosos escritos y llenos de artificio, del canto figurado o de órgano, ha dado ornamento a nuestra España, por que son tan celebradas sus obras de los que las profesan, que pretenden juntar algunas cosas compuestas por diversos autores, no piensan que han llegado a la perfección de la curiosidad si no tienen cosas suyas entre ellas, celebrándolas con tanto aplauso como se deve a su ingenio, el cual fue de los primeros que en nuestra nación dieron en concordar con la música el ritmo y el espíritu de la poesía».

Y para explicar el retraso con qué apareció aquella publicación de obras escritas en la mocedad del maestro, el licenciado alude al intento del compositor «de emplear su ingenio en ejercicio tan loable y digno premio celestial como fue haber compuesto los libros que vemos estampados, y que por toda la Iglesia universal se cantan en los divinos oficios, así en honra de la Virgen santísima, a quien dedicó un volumen, como de su Hijo sacrosanto, a quien consagró otro de motetes en honra suya, y de sus santos, dejando aparte los libros que ofreció a sus Vicarios Apostólicos Pío V y Gregorio XIII».<sup>65</sup>

El erudito bergamasco Pedro Cerone en su tan discutido *Melopeo* (Nápoles, 1613, v. I, p. 89), al referirse a los compositores más modernos considera dignos de ser imitados con seguridad y sin peligro, entre otros a Orlando de Lassus, Vincenzo Ruffo y Tomás Luis de Victoria; de Guerrero, en particular, especifica: «tener compuesto una música llana, grave y muy devota y lo que mucho importa es que es muy chorista». De modo similar se expresaron Giuseppe Zarlino, Vincenzo Galilei, Giovanni B. Martini y otros.

Cristóbal Suárez de Figueroa, en su mencionada obra *Plaza universal*, trata «de los músicos así cantores como tañedores», y en particular de los «pifferi». En la enumeración de maestros modernos (Discurso XL) hace especial hincapié en Francisco Guerrero.

Notas anejas escritas por el comentarista anónimo al ejemplar *Facultad orgánica*, perteneciente a la Real Biblioteca da Ajuda (Lisboa), afirman cuanto sigue: «Neste liuro faltão algunas obras accidentais que são muito necessárias, nelle irei acrescentando as que me parecer mais necessárias [...] Nos orgãos naturais de doze palmos ou de seis ou de tres de ordinario vão pro. delasolre, e vem quinto tom algumas vezes pelo mesmo signo, como hé *O nobis datus* de Guerreiro [...] Por elami nos orgãos desta sorte uã tonos seguintes, uẽ quarto natural, uẽ terceiro, uẽ sétimo, e uã algunas vezes Oitauo e tambẽ uã pº, como se pode ver na misa *Inter vestitulum* de Guerreiro».<sup>66</sup>

Andrés Lorente en su tratado *El por qué de la Música* (Alcalá de Henares, 1672), además de afirmar que Guerrero «con su enseñanza y buena doctrina autoriza el volumen», recomienda a los alumnos el arte de componer en todos sus aspectos, propio del maestro andaluz junto con Rogier, Lobo, Palestrina y otros. He aquí el texto: «También fuera bueno, el que en las composiciones de a quatro (y de a más voces) se entre algunas veces con dos intentos o pasos las dos voces, imitando al uno y las otras dos veces al otro, para esto, y para ver composiciones de a cinco y de a seis voces, hechas con todo acierto; y para saber cómo se ha de acentuar la letra, se podrá ver los libros de Phelipe Rogier, Alphonso, Palestrina, Guerrero, Morales y otros muchos autores».

65. MIGUEL QUEROL, *Canciones y Villanescas*, I, 10.

66. SANTIAGO KASTNER, *Libro de Tientos*, II, 12.

También Francisco Valls en su manuscrito *Mapa Armónico* se sirvió de la doctrina de Guerrero en defensa de la consonancia del intervalo de cuarta.

Bartolomé Cairasco de Figueroa, autor de la obra en verso titulada *Templo militante, flos sanctorum y triumphos de sus virtudes* (Lisboa, 1613-1615), incluye un poema en el que la música humana sube al cielo a cantar las glorias de San León. De los versos que describen el cortejo de los acompañantes, interesan los siguientes:

«Y del tiempo moderno  
Aquel Hispano terno  
De Morales, Guerrero y de Victoria  
Que parece en su buelo  
Que aprendieron música en el Cielo.» (I, 494.)

Lope de Vega, en *El infanzón de Illescas*, libro rarísimo según Menéndez Pelayo, menciona a Guerrero en los versos laudatorios dedicados a Vicente Espinel. Y en el Canto IV del poema *La Casa de la Memoria*, de Vicente Espinel, se lee:

«Fue Francisco Guerrero, en cuya suma  
De artificio y gallardo contrapunto  
Con los despojos de la eterna pluma,  
Y el general supuesto todo junto,  
No se sabe que en cuanto al tiempo suma  
Ningún otro llegase al mismo punto,  
Que si en la ciencia es más que todo diestro,  
Es tan gran cantor como maestro.»

(*Diversas rimas*, Madrid, Luis Sánchez, 1591.)

También pueden traerse los versos de Jerónimo González de Villanueva, inspirados en otros del poeta lusitano no menos ilustre, Jacome Barbosa, en homenaje a nuestro polifonista:

«Con que ajustada voz a la memoria  
podré cantar de aquel varón que alcanza  
d'el olvido y d'el tiempo igual victoria.

\* \* \*

O gran Pacheco, ó diestra poderosa,  
por quien oi, al honor d'el Betis claro  
cede Aganipe su corriente oncosa.

Tu en perfil breve, con ingenio raro  
libre al docto Guerrero nos ofreces  
d'el secreto rigor d'el tiempo avaro.

Tú, en su segunda vida desvaneces  
la oscura niebla de la muerte, cuando  
con nueva luz su rostro resplandeces.

Luis de Góngora le cita en las rimas del *Romance* 35:

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

(*Obras completas*, M. Aguilar, editor, Madrid, 1943, p. 77.)

Del resto de comentaristas del siglo pasado que se expresaron acerca de la obra musical de Guerrero podemos limitarnos al juicio crítico dado por Albert Soubies: «Guerrero est une des plus belles et des plus attrayantes figures de ce temps qui, artistiquement fut pour prendre l'expression de Racine fertile en miracles. La foi rayonne en celui que jamais peut-être il n'y eut une âme plus saine, plus sereine, moins accessible aux troubles que peut susciter le spectacle de la vie mondaine du siècle». <sup>67</sup> Y además en las palabras de Gilbert Chase: «Pocos hombres como Francisco Guerrero pudieron cantar con más puro sentimiento las plegarias del Señor. Esta serenidad de corazón se refleja en su música, acaso demasiado inocente para nuestro paladar, pero aun dentro de estas limitaciones muestra una admirable alianza de la habilidad con la expresión». <sup>68</sup>

Barreda, más expansivo, escribe: «Uno se siente sorprendido ante tanta elegancia, simple en la forma, dada a tan penetrantes melodías. Guerrero endulzó, sin perder su viril austeridad, la altiva rudeza de Morales, y, dentro de los caracteres de la escuela andaluza, impregnó sus cantos de una unción apacible y sonriente». <sup>69</sup>

Finalmente, de nuestro siglo los escritos ponderativos de Felipe Pedrell, Rafael Mitjana, Higinio Anglés y Robert Stevenson, de fácil consulta, ponen colofón a este capítulo.

### *Concepto de la música en Guerrero*

Guerrero siguió la práctica común de los grandes polifonistas de encabezar cada una de las ediciones impresas de sus obras con su respectiva carta dedicatoria. Es sobradamente conocida la importancia que en general ha significado para el estudio de la historia de la música y para el conocimiento de la estética musical coetánea, el rico, denso, aunque a veces prolijo contenido de tales escritos. En efecto, merced a ellos se han podido colmar importantes lagunas histórico biográficas, y conocer las inspiradas metas que para el arte musical religioso propugnaron nuestros más calificados contrapuntistas.

Sobre este particular, por lo que a las epístolas firmadas por el maestro hispalense se refiere, cabe señalar que de su estudio se deducen conceptos tan nobles y valiosos que merecen ser estimados como principios básicos de composición religiosa. Así, en la colección de *magnificat* dedicada a Felipe II, el autor enaltece los efectos espirituales de la música y condena el criterio de quienes se sirven de ella para fomentar vicios y torpezas. Y por ir dirigida al Rey, que hizo de la música una función de estado, le suplica «su auxilio y regia potestad»,

67. *Histoire de la Musique dans les différents pays d'Europe, Espagne*, 35.

68. GILBERT CHASE, *La Música de España*, vertida al castellano por JAIME PAHISA, Buenos Aires 1943, 87-88.

69. ERNESTO MARIO BARREDA, *La Música española de los siglos XIII al XVIII*, Buenos Aires 1942, 138.

convencido de que «la salvación de los Estados depende de las buenas costumbres practicadas». Y como resulta «imposible que sean morigerados los ciudadanos que se acostumbran a los cantos lascivos y voluptuosos», nuestro compositor promete «aplicar todo su arte y conocimientos en poner en música asuntos honestos y grandemente útiles a los hombres con la mira de prestar así excelente servicio al Rey y a sus Estados».

Del agrado del Papa San Pío V fueron los conceptos expresados en el libro de motetes que Guerrero le dedicó. Son una reiteración de la estética anteriormente propugnada, una insistencia sobre el valor expansivo de la música y una censura de aquella línea pastoral surgida del confusiónismo propio de toda época postconciliar por la que se pretendía reducir o desterrar la polifonía de la iglesia. En su defensa nuestro artista apela al «consentimiento del género humano y al dictamen de varones de escogida doctrina y excelente ingenio» además de tomar la actitud benéfica de «escribir nuevas composiciones dignas del templo».

Más explícita e incisiva es todavía la dedicatoria a los padres de la iglesia hispalense. En ella, el autor se manifiesta contrario al desatinado criterio de aquellos que con la música sólo intentan halagar los oídos y excitar afectos desordenados, y aboga para que la autoridad eclesiástica salvaguarde la dignidad de los actos religiosos con la práctica de un género de música severo y grave, afín al espíritu que informa el canto gregoriano, y exento de «inflexiones lascivas y vociferaciones sin sentido». A continuación, el maestro y sacerdote ejemplar manifiesta sinceramente el objetivo apostólico de su arte: «En verdad, según mi antigua costumbre y propósito, nada tuve jamás en mayor estima y aprecio, como no tanto halagar con el canto los oídos de las personas piadosas, cuanto excitar sus piadosos ánimos a la digna contemplación de los misterios sagrados».

Particularmente devoto de Jesucristo y de la Virgen María, les ofrece sendas obras acompañadas de fervorosa dedicatoria. A Jesucristo, como si presintiese acercarse al término de su vida, entrega sus composiciones «sin esperar dádivas precederas ni riquezas fugaces que solieron conceder los reyes mortales», sino «esto solamente que los cantos que frecuentemente cantó él en tus templos, pueda repetirlos en unión de los coros seráficos». Y a la Virgen María le compone un rosario de piadosas alabanzas por su poder intercesor según la doctrina enseñada por el Tridentino. Censura a los detractores del culto mariano en el intento de abolir del templo los cantos y preces con que la liturgia siempre la ha honrado. Y se confía a ella para que le encomiende a su hijo Jesús y le admita en su compañía. Por el obsequio de tan mística veneración y por el copioso número de composiciones entonadas a Nuestra Señora, Guerrero ha obtenido merecidamente el título de cantor de María.

Consecuente con los principios éticos y normas de composición religiosa señalados, Guerrero evita todo sistema atrevido por artificioso, y profundiza en la austera simplicidad que campea en la configuración artística de todas sus obras, en la elección y glosado de los temas, en la armonización de las partes y en la peculiar perspectiva de su estilo. Como el resto de sus connacionales, Guerrero fue más sensible al arte severo y emotivo de nuestros pintores artistas y místicos escritores que a la galantería de los madrigalistas italianos, hasta el punto de evitar completamente, llegado a su madurez artística, todo contagio con el mundano estilo de la lírica cortesana.

## ETAPAS Y FECHAS IMPORTANTES EN LA VIDA Y EN EL ARTE DE FRANCISCO GUERRERO

1528. Nace en Sevilla el 4 de octubre de 1582, hijo de Gonzalo Sánchez Guerrero y de Leonor de Burgos.
1542. Cantor en la catedral de Sevilla.
- 1545-1546. Presumible estancia en Toledo como discípulo de Cristóbal de Morales, maestro de capilla de aquella catedral primada.
- 1546-1549. Maestro de capilla en la Catedral de Jaén.
1549. Nuevamente en la catedral de Sevilla como cantor contraltino.
1551. Declina la invitación a concurrir a la plaza de maestro de capilla de Málaga por pretenderla su maestro Cristóbal de Morales.
1554. El 2 de abril, libre el magisterio de Málaga, gana las oposiciones y es nombrado maestro de capilla de aquella catedral. El 19 del mismo mes de abril renuncia a dicha plaza.
1554. Vicemaestro de capilla y encargado de los seises en Sevilla con personales privilegios expresados en la bula de Julio III, *Pastoralis officii* del 1.º de junio.
1555. Aparece el primer libro de Motetes titulado *Sacrae Cantiones* impreso en Sevilla.
1561. Visita Toledo y entrega dos códices de composiciones suyas, uno de pergamino y otro de papel.
1563. Aparece el libro de *Magnificat* impreso en Lovaina con dedicatoria a Felipe II.
1566. Aparece el primer libro de Misas impreso en París. Obtiene licencia para viajar a Lisboa con objeto de entregar al rey Sebastián de Portugal el mencionado Libro de Misas.
1567. Preside las oposiciones a maestro de capilla en la catedral de Córdoba.
1570. Visita oficial de Felipe II a la ciudad de Sevilla. Celebraciones en la catedral. Aparece otro libro de Motetes impreso en Venecia.

1574. A raíz de la muerte de Fernández de Castilleja, ocupa plenamente el magisterio con ración entera.
1581. Viaje a Roma.
1582. Se le prorroga su estancia en Roma. Aparece el libro segundo de Misas impreso en Roma, ejemplar que ofrece y presenta en audiencia privada a Gregorio XIII. Regresa a España.
1584. Edita *el Liber Vesperarum* en Roma.
1588. Viaja a Madrid y embarca en Cartagena rumbo a Génova. Sigue después hacia Venecia para visitar Tierra Santa.
1589. Regresa a Italia; breve estancia en Venecia; viaje a España. Aparece un libro de Motetes editado en Venecia. También *Canciones y Villanescas espirituales* con dedicatoria al cardenal arzobispo de Sevilla don Rodrigo de Castro, impreso en Venecia. Regresa a Sevilla.
1590. Edición primera del libro *El viaje de Jerusalem que hizo Francisco Guerrero*, Valencia, Juan Navarro, del cual existen varias ediciones.
1591. Auto de prisión por deudas contraídas a causa de la impresión de sus obras.
1592. Ofrece dos libros en pergamino al Cabildo de Toledo con el contenido de seis y cuatro misas respectivamente.
1594. Solemne traslación de los restos mortales de don Gonzalo de Mena a la Cartuja de Ntra. Sra. de la Cueva.
1597. Aparición del libro de Motetes editado en Venecia.
1599. El día 8 de noviembre muere afectado de epidemia. Exequias y sepultura en la capilla de Ntra. Sra. de la Antigua.

## EDICIONES IMPRESAS DE GUERRERO

Sorprende el número y belleza de las ediciones impresas de las obras de Guerrero en una época en que la imprenta, tan espléndida en todos los sectores de la cultura humanística y eclesiástica, fue tan poco generosa en estampar las composiciones de nuestros más insignes polifonistas.

En su patria, Guerrero únicamente pudo editar sus *Sacrae Cantiones*, Sevilla 1555. Para el resto de sus libros tuvo que recurrir a tipografías de Italia, Francia y Bélgica, caso insólito en un maestro que residió siempre en España, contar con libros de sus obras lujosamente impresos en el extranjero.

Aparte las ediciones de motetes que más adelante se detallan, cuenta Guerrero con una colección de *magnificat* editada en Lovaina por Pierre Phalèse, 1563, y después en Venecia, 1583, por Alessandro Gardano. Sigue el *Liber primus missarum* por la tipografía Nicolás du Chemin, París, 1566, y otro *Missarum liber secundus* editado en Roma por Francesco Zanetti, 1582; más un *Liber Vesperarum* por Alessandro Gardano, Roma, 1584. De estas publicaciones se darán toda clase de pormenores en el volumen respectivo de las *Opera Omnia*.

De las composiciones en castellano impresas, se conoce: *Canciones y Villanescas espirituales* editadas en Venecia, 1589, por Iago Vincentio.

F. J. Fétis, por su parte, en el volumen cuarto de su *Biographie universelle des Musiciens*, añade otras ediciones, de la existencia de las cuales no se tiene noticia cierta. Informado al parecer por Fortunato Santini, Fétis hace mención de un impreso de Guerrero titulado *Psalmorum quatuor vocum liber primus, accedit missa defunctorum quatuor vocum. Romae, apud Antonium Bladum 1559*. Y prestando fe a Adrien de la Fage, cita primero *Il secondo libro di Messe, Romae, Busa, 1584*, y luego el *Libro di motti a quattro, cinque, sei e otto voci, Venezia, 1588*.

Pedrell, en la obra mencionada, p. XL, tuvo en cuenta la referencia de tales ediciones, a las que añadió «*Passionis (D. N. Iesu Christi) secundum Matthaeum et Joannem more hispano: Franciscus Guerrero almae ecclesiae hispalensis magistro, Romae, apud Alexandrum Gardanum 1585*, impreso que, según escribe, no consiguió ver ni tener noticia de poseedor alguno. También en el lugar respectivo y a su debido tiempo se hará la correspondiente crítica de tales ediciones dudosas.

Los personajes que merecieron el homenaje de ser distinguidos por Guerrero como protectores de sus obras impresas fueron: Luis Cristóbal, Ponce de León (1555), Felipe II (1563), Sebastián Rey de Portugal (1566), Papa Pío V (1570), Santísima virgen María (1582),

Papa Gregorio XIII y Cabildo de Sevilla (1584), Nuestro Señor Jesucristo y Cardenal Rodrigo de Castro (1589).

Las obras de Guerrero, salvo pocas excepciones, no fueron reeditadas después de su muerte, pero tanto las impresas como numerosas manuscritas se conservan todavía en varios archivos capitulares y bibliotecas nacionales y extranjeras, como Toledo, Málaga, Sevilla, Granada, Valladolid, Zaragoza, Córdoba, Ávila, Tarazona, Escorial, Huesca, Segovia, Plasencia, Valencia, Pamplona, Murcia, Cartagena, Cádiz, Guadix, Baeza, Santiago de Compostela, Biblioteca de Catalunya e Instituto Español de Musicología, en Barcelona, Biblioteca Medinaceli, en Madrid, Abadía de Santo Domingo de Silos, Guadalupe, Coimbra, Viena, Bolonia, Einsiedeln, Biblioteca Santini en Münster, Cappella Sistina y Cappella Giulia en el Vaticano, Conservatorio di Musica «Santa Cecilia» y Biblioteca Casanatense en Roma, Bibliothèque Royale en Bruselas y otras.

En las primeras remesas de libros que España exportó a América figura una expedición del año 1605 de dieciséis cajas, cada una de las cuales contenía «un libro de canto de Guerrero con las vísperas de todo el año».<sup>70</sup> La música de los compositores españoles era interpretada en aquellas colonias; música que en parte se conserva en varios archivos de las Iglesias y catedrales de Iberoamérica. De Guerrero, en particular, se hallan obras en la Catedral Metropolitana de México, en el Museo del Virreinato Tepotzotlán y en las catedrales de Puebla, Guatemala, Quito y Bogotá.

### *Ediciones de los motetes de Guerrero*

Las ediciones conservadas de motetes de Francisco Guerrero por orden cronológico son:

1. *Sacrarum Cantionum quae vulgo moteta nuncupantur, quatuor vocum Francisci Guerrero*. Colofón: Excudebat Hispali Martinus Montesdoca, anno Domini MDLV.

*Francisci Guerrero Hispalensis Sacrae Cantiones, vulgo moteta nuncupata quinque vocum*. Colofón: Excudebat Hispali Martinus Montesdoca, anno Domini MDLV

*Superius*, en un mismo volumen [4], 36 f.=S.

F. [2], Summa.

F. [2<sup>v</sup>], Carta dedicatoria:

«Illustrissimo ac praestantissimo Principi, D. Ludovico Christoforo Pontio a Legione, Duci Arcuensi, Marchioni Zaharae, Comiti de Casares et Marchenae Domino etc. Franciscus Guerrero, S.D. — Cum superioribus diebus (illustrissime princeps) quosdam divinis laudibus accommodatos cantus typis excussos in vulgare statuissem, tu unus ex iis qui huiusmodi delictis se oblectarent, occurristi, cui non immerito vigilias meas dedicarem. Vel ob id maxime, quod ab omnibus probatum iri, non dubitabam, quod tibi placuisse putaretur. Et (ut intelligo) gentile tibi est, residuas a seriis rebus horas musicis impendere. Nam ut caeteros tuae familiae praeclaros viros praeteream, pater tuus unicum nostri seculi ornamentum, quantum se a primis annis in omnibus quae generosum principem decent, exercuerit, supervacaneum est commemorare. Nam praeter armorum bellicarumque rerum meditationes, eo in humanioribus studiis promovit, ut historias etiam latine stilo minime improbandos scribere aggressus fuerit. Musicis etiam con-

70. GILBERT CHASE, o. c., 278.

centibus adeo delectabatur, ut non tantum alios scite et suaviter canentes frequenter audiret, sed et ipse apte et modulate caneret. Legerat enim summos heroas compluresque alios excellentis ingenii viros musicae arti plurimum tribuisse. Achillemque ipsum ad caedes hominum natum musices suavitate demulsum iram et motus animi sedasse, atque emergentes curas discussisse. Nec alio allevamento Alexandrum Macedonem recreatum fuisse, quoties de monarchia ingenti meditationum mole urgeretur. Liberet mihi in tui patris laudibus diutius immorari, nisi hanc praecipuam esse ducerem, quod te talemque ad magnas res obeundas idoneum, ac plane sui similem genuerit. Scio te (humanissime dux) earum artium studiis, quem sui appetentes humanissimos faciunt, teneri, arcesso ad id doctissimo ac erudiendae iuventutis peritissimo magistro Alfonso Methymneo. Qua propter nolim is haberi, qui te ab honesto pariter ac necessario instituto iniecta musices illecebra, avocare cupiam: alterum enim studium alteri non obstat. Legimus Terpandrum poetam lyricum a Lacedemoniis, cum civili seditione laborarent, publico consilio accersitum, animos vulgi ac tumultos lyrae ac poeseos dulcedine sedavisse. Accipe igitur, dux illustrissime, hosce musicorum concentuum libellos, quibus succissivis horis animi egritudines excutias, quique tibi Christoforum Morales, in quem maxima tua extant beneficia, in mentem reducant. Vale».

F. [4], epigramas :

«Typographus artem musicam laudat»

«Prisorum perhibent antiqua volumina vatum,  
 septem arteis Musas composuisse novem.  
 Quae placuere suis venerandae autoribus omnes,  
 attamen his merito gratior una fuit:  
 Unde sui haeredem statuerunt nominis. Haec est  
 omnibus in terris Musica amabilior,  
 Grataque excelso magis, ac magis inclyta Olimpo,  
 coelicolisque sacris deliciosa comes.  
 Assiduas etenim praedulci carmine laudes  
 concinit immenso turba beata patri.  
 Dulcis amica hominum demulcet leniter aures,  
 solitudinibus saucia corda levat.  
 Corpore letiferos pellit dulcedine morbos,  
 Praebet et ambrosias mentibus una dapes.  
 Inde sit, ut quoties modulamina spiritus audit  
 dulcia, continuo raptus ad astra volet.  
 Scimus et in numero, mensura et pondere certo  
 artificem summum cuncta creasse Deum:  
 Musicae enim coeli mira ratione moventur:  
 florida quod tellus continet, aer, aqua».

Epigrama de Francisco Infante en alabanza del autor:

«Occultae harmoniae nullus respectus habendus,  
 sis licet Orpheus, maximus aut Thamyras.  
 Sunt qui iam pridem modulis cecinere canoris,  
 in terris quorum gloria magna fuit.  
 Quosque sibi eximios cantor celebravit Apollo  
 dignatus numeris condecorare suis.  
 At noster quanto venit hic celebrandus honore,  
 hos omnes tandem qui silvis se facit.

## Epigrama de Fernando de San Pedro:

«Discere si cupies, quantum demulceat aures  
 Musica, quamque animos exhilarare queat:  
 Si te sollicitum forsán nigra bilis aduret,  
 Guerreri caveas hoc caruisse libro.  
 Hic quantum possit vocum concordia discors  
 Edocet, hic morbi dulce levamen erit.  
 Quo caruisse libens si mavis, aut homo non es,  
 Aut gaudes curis insenuisse tuis.

F. [3<sup>v</sup>], Index quatuor vocum

Número	Texto	Folio
I	Pater noster	II
II	O crux benedicta	III
III	Dulcissima María	III
IIII	Ave Maria	V
V	Quasi cedrus	VI
VI	Que est ista	VII
VII	Ecce ascendimus	VIII
VIII	Gloriose confessor Domini	IX
IX	In illo tempore	IX
X	Virgo prudentissima	X
XI	Gabriel archangelus	XI
XII	Salve regina	XII
XIII	Regina celi	XIII
XIIII	Dedisti domine	XIIII

## Index quinque vocum

Número	Texto	Folio
I	Dixit dominus Petro	II
II	Ambulans Iesus	III
III	Trahe me post te	III
IIII	In illo tempore cum sublevasset Iesus	V
V	Dum complerentur dies Penthecostes	VI
VI	Et post dies sex assumpsit Iesus	VII
VII	Hoc enim bonum est	VIII
VIII	Simile est regnum coelorum	IX
IX	Ductus est Iesus	X
X	Beatus es et bene tibi erit	XI
XI	Veni domine	XII
XII	Inter vestibulum	XIII
XIII	Conceptio tua	XIIII
XIIII	In passione positus Iesus	XV
XV	Peccantem me cotidie	XVI
XVI	Beatus Achatius	XVII
XVII	O gloriosa Dei genitrix	XVIII
XVIII	Pater noster (cum octo vocibus)	XIX

Las partes restantes, *cuadernos apaisados*, de la misma edición del *Superius*, son:

<i>Altus</i>	<i>Basis</i>
[4], 36 f.=S	[4], 36 f.=S
<i>Tenor</i>	<i>Quinta pars</i>
[4], 36 f.=S	[4], 18 f.=S

Todavía se desconocen las relaciones que debieron mediar entre el Duque de Arcos y el compositor Guerrero en orden a la estampación del referido impreso. Asunto de difícil averiguación ante el hecho de haber sido consumido por la humedad el archivo de los Duques que se conservaba en el Ayuntamiento de Marchena (véase Anuario Musical, VIII, 1953, 20). Sin embargo, Cristóbal de Morales, aludido en la carta dedicatoria con la mención siguiente: «Te hagan recordar a Cristóbal de Morales, que tan grandes beneficios ha recibido de ti», pudo ser un eficiente intermediario. En efecto, el cantor pontificio desempeñó la plaza de maestro de capilla del Duque de Arcos en Marchena y Sevilla desde septiembre de 1549 hasta febrero de 1551, con anteriores contactos (*Ibid.* 29-33). Dicha Casa ducal se distinguió por la fastuosidad con que celebraba sus fiestas además de la protección prestada al cultivo de las artes. Nuestro compositor pudo ser uno de los favorecidos por el príncipe don Luis Cristóbal Ponce de León al concederle la necesaria ayuda para la edición de tan importante obra de la bibliografía musical del siglo XVI.

2. Motteta Francisci Guerreri in Hispalensi Ecclesia musicorum praefecti que partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis concinuntur vocibus. Superius. Venetiis apud Filios Antonii Gardani, 1570.

1 f. p., [1], 67 p.; 24 cm = V<sub>1</sub>  
 Escudo pontificio de Pío V en el frontispicio.  
 Marca del editor en el verso del frontispicio.  
 F. 1<sup>v</sup> p., Carta dedicatoria:

«Beatissimo P. ac Clementissimo Domino, D.N. Pio Quinto Pont. Opt. Max. Franciscus Guerrerus Hispalensis, post sacrorum pedum oscula faelicitatem. — Qui musicen ad res sacras accommodarunt, recte illi quidem divinae huius facultatis naturam intellexisse videntur, ut enim ad sedandas tum corporis, tum animi affectiones nullum levamentum iucundius, ita ad sacratiorem quandam mentis purgationem, et conciliandam cum superius societatem nihil efficacius est, quo magis impietatis damnandi sunt, profligatissimae quidam mentis homines, qui cum rei divinae silentium, et quasi iustitium quoddam sempiternum indicere velint, non aliter id efficere se posse sperant, nisi musicen e templis auferant. Sed eos arguit humani generis consensus, cum nulla sit uspiam gentium adeo efferata barbaries, quam cum alicuius numinis opinio imbuerit, non ipsa protinus intelligat ad eius quales caeremonias modulationem adhibendam. At qui variis eorum erroribus multi egregia doctrina, et excellenti ingenio viri strenue restiterunt. Ego vero, quae meae partes sunt, horum in sacros cantus, nefariae maledicentiae his sacris modulis occinere tuis auspiciis decrevi Pater Sanctissime, quos si sanctitas tua probarit, ut certe sacro tuarum litterarum testimonio, quod summum in meis fortunis iudico, meas nugas olim esse aliquid putasti, famulum tuum Franciscum ad huius modi officiis piorum animos demerendos, et meliora in dies cudenda alacriorem reddes. Servet Christus incolumen quam diutissime beatitudinem tuam Pater pietissime quo et pietati et studiis melius in dies liceat sperari. Vale Hispali Nonis Novembris Anni Millesimi Quingentesimi Septuagesimi.

Tuae beatissimae Sanctitatis, humillimus, ac devotissimus famulus,

Franciscus Guerrerus»

Pág. [1], Index	Hic vir despiciens mundum	34
	Prudentes virgines	36
Quatuor vocibus	Quis vestrum habebit amicum	38
Sancta Maria		1
Canite tuba Syon		3
Simile est regnum celorum		5
Cum turba plurima		7
In illo tempore		9
Ecce nunc tempus		10
Ductus est Iesus		11
Clamabat autem mulier		13
In illo tempore		15
Accepit Iesus		16
Dicebat Iesus		17
O Domine Iesu Christe		19
Regina celi		20
Quasi stella matutina		21
Gloriose confessor Domini		22
Salve regina		24
Beatus es		26
Dedisti Domine		27
Iste Sanctus		29
O crux splendidior		30
Hoc est preceptum meum		31
Gaudent in celis		33
	Quinque vocibus	
	Ave virgo sanctissima	40
	Ambulans Iesus	41
	Et post dies sex	42
	Virgo divino nimium	44
	Recordare domine	46
	Elizabet Zacharie	48
	Cantate Domino	50
	Sex vocibus	
	Maria Magdalena	52
	Tota pulchra es Maria	53 [i. e. 54]
	O sacrum convivium	56
	Surge propera	57
	Usquequo domine	59
	O Doctor optime	60
	Octo vocibus	
	Pater noster	61
	Ave Maria	63 [i. e. 65]

Las partes restantes, de la misma edición del *Superius*, son:

*Altus*

1 f. p., [1], 67 p.; 24 cm.=V<sub>1</sub>

*Tenor*

1 f. p., [1], 67 p.; 24 cm.=V<sub>1</sub>

*Bassus*

1 f. p., [1], 67 p.; 24 cm.=V<sub>1</sub>

*Quinta et Sexta pars*

2 f. p., 40 p.; 24 cm.=V<sub>1</sub>

El cardenal Antonio Ghisleri al subir al solio pontificio en 1566 asumió el nombre de Pío V. Sucesor de Pío IV, se ocupó de la reforma de la Iglesia e hizo aplicar estrictamente los decretos del Concilio de Trento. Promulgó el Catecismo aprobado por el mencionado Concilio; se interesó por la reedición de las obras de Santo Tomás y mandó la revisión del breviario y del misal. Gobernó la Iglesia solamente durante seis años. Fue canonizado en 1712 por Clemente XI.

Apenas proclamado pontífice, Pío V escribió en fecha de 22 de junio de 1566 una carta de agradecimiento a nuestro maestro por el obsequio de un ejemplar de su *Liber primus Misarum* dedicado al rey Sebastián de Portugal. He aquí el texto completo:

«Dilecto filio Francisco Guerrero Magro. Capellae Ecclesiae Ispalen. Dilecte fili. Salut. etc. Libellum divinorum quorundam misteriorum musico caractere a te non minus industrie quam perpulchre descriptum quem nobis scilicet tanquam sacrorum Principi dedicasti, ad nosque misisti libenter vidimus, hilarique fronte et leto animo suscepimus. Is etsi per se gratus admodum nobis fuit, tamen quod eum auspiciis serenissimi Sebastiani Lusitaniae Regis, quem ut peculiarem nostrum et huius Sanctae Sedis filium nobis merito charissimum unice diligimus, ad nos deferri curasti, gratior etiam fuit atque jucundior. Ipsum in sacrario nostro vaticano

ad divinorum usum recondi iussimus, deque eo tibi gratias agimus, sic autem tibi persuasum esse volumus, nos laborem hunc tuum, et egregiam tui observantissimi erga nos animi significationem, quando sese dederit occasio, libentissime compensaturos.

Datum Romae apud Sanctum Petrum etc. die XXII junii 1566 a<sup>o</sup>p<sup>o</sup> (anno primo).

Cesare Gloriere.»<sup>71</sup>

En cumplimiento de cuanto se escribe, dicho ejemplar fue entregado por el Papa a la Capilla pontificia que todavía conserva con señales evidentes de haber sido muy usado. Era entonces maestro de capilla Egidio Valenti da Pesaro, obispo de Sutri.

En relación, pues, con Pío V y en asentimiento a las reformas por él introducidas en la práctica del canto y en los libros litúrgicos, Guerrero no dudó en dedicarle el referido libro de motetes, obsequio que a su vez fue correspondido con las siguientes letras comendaticias de Su Santidad:

«Dilecto Filio Gaspari De Zúñiga S.R.E. Prbro. Card. Hispalen. nuncupato.

Commendat Franciscum Guerrerium Cappellae Hispalen. Eccle. Magistrum Pius Papa quintus.

Dilecte fili noster. Salutem et Apostolicam benedictionem. Dilectum filium Franciscum Guerrerium, qui Ecclesiae tuae Hispalensis Cappellae Magister duos libros musicos rei divinae celebrandae quemadmodum a viris eius artis peritis accepimus, valde utiles a se compositos nuper in vulgus edidit, his litteris circumspectioni Tuae vehementer in Domino commendamus, non quod eum apud te, cui ipsius virtus, et labores notiores sunt quam Nobis commendatione egere arbitremur, sed ut hominem probum, et de tua Ecclesia benemeritum eo quod illi apud Nos datum est testimonio non fraudemus, praesertim cum illud tibi apud te non modo honorificum sed etiam utile futurum esse existimet, feceris igitur rem tuo erga bonos, industriosque viros studio dignam, si eius labores idonea occasione oblata aliquo tuae benignitatis beneficio remuneraberis, cuius subsidio fretus, et operam tuam posthac Ecclesiae tuae alacrius navare, et tenuitatem suam commodius sustentare possit. Quod idem Nobis quoque erit admodum gratum.

Datum Romae apud Sanctum Petrum sub Annulo Piscatoris die secunda Januarii Millesimo Quingentesimo septuagesimo primo. Pontificatus Nostri Anno Quinto.

J. Aldobrandinus.»<sup>72</sup>

**3.** Superius Motecta Francisci Guerreri in Hispalensi Ecclesia musicorum praefecti quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis concinuntur vocibus. Liber secundus. Venetiis, apud Iacobum Vincentium, 1589.

2 f. p. [84] p.; 22 cm. = V<sub>2</sub>

En el verso del frontispicio aparece Jesucristo en la Cruz rodeado de las Tres Marías.

En el f. 2<sup>r</sup>, p., dedicatoria:

«Christo Deo Optimo Maximo, Aeterni Patris Filio, Pontifici Maximo, sempiternae potestatis, mortis, infernique triumphatori invictissimo, Patritae divinitatis, et lucis, depulsa superstitionis umbra, apud genteis adsertori ob rem publicam proprio sanguine redemptam, sanctissimis legibus institutam, vividis ceremoniis, pulcherrimis purioris cultus magmentis ornatam, principi pacifico et humani generis servatori, ac

71. Vaticano, Archivo Secreto, arm. 42, t. 26, f. 88.

72. *Ibidem*, arm. 44, t. 15, f. 280<sup>r</sup>.

vindici pientissimo, Franciscus Guerrerus numini maiestatique, eius devotissimus famulus stas solennibusque sacris ad modulanda ex voto soteria lubens merito dedicavit.»

A continuación los versos siguientes :

«Accipe, Christe Deus, Rex Optime, Maxime regum,  
Quae Tibi Franciscus cantica rite dicat  
Quae dare mortales suerunt mortalia reges  
Munera, non optat, divitiasque breves:  
Hoc tantum, haecce tuis templis cantata frequenter  
Olli, seraphicis posse iterare choris.»

F. 2<sup>v</sup>, index (numeración por piezas).

#### Quatuor vocum

Per signum crucis	1	Virgines prudentes	9
Erunt signa in sole	2	Sancta et immaculata	10
Cum audisset Ioannes	3	Dum aurora	11
Beatus Ioannes	4	O Domine Iesu Christe	12
Ego vox clamantis	5	Exaltata est	13
Ibant Apostoli	9	Petre ego pro te rogavi	14
	[i. e. 6]	Alma redemptoris mater	15
Istorum est Regnum	7	Ave Regina coelorum	16
Similabo eum	8	Caro mea	17

#### Quinque vocibus

In conspectu angelorum	18	Gloria et honore	25
Hic est discipulus	19		[i. e. 24]
O virgo benedicta	20	Dum complerentur	26
Dum esset rex	21		[i. e. 25]
Quomodo cantabimus	23	Signasti Domine	23
	[i. e. 22]		[i. e. 26]
Trahe me post te	24	Magne Pater Augustine	22
	[i. e. 23]		[i. e. 27]

#### Sex vocibus

Beata Dei genitrix	28	Pie Pater Hieronyme	31
Hei mihi Domine	29	Gaude Barbara	32
Pastores loquebantur	30	Simile est regnum	33

#### Octo vocibus

Regina coeli	34	Salve regina a 4 v.	38
Ego flos campi	35	Duo Seraphim a 12 v.	[39]
Te Deum a 4 v.	36	Beatus es a 5 v.	[40]
Pange lingua a 4 v.	37		

Las partes restantes, de la misma edición del *Superius*, son :

*Altus*

2 f. p., [82] p.; 22 cm. = V<sub>2</sub>

*Tenor*

2 f. p., [86] p.; 22 cm. = V<sub>2</sub>

*Bassus*

2 f. p., [80] p.; 22 cm. = V<sub>2</sub>

*Quinta et sexta pars*

2 f. p., [50] p.; 22 cm. = V<sub>2</sub>

4. Cantus Motecta Francisci Guerreri in Hispalensi Ecclesia musicorum praefecti, quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis et duodenis concinuntur vocibus. Venetiis, apud Iacobum Vincentium, 1597.

2 f. p., 116 p.; 22 cm. = V<sub>3</sub>

Marca del editor en el centro del frontispicio.

Dedicatoria, versos y grabado como en la Edición de Venezia 1589. V<sub>2</sub>

F. 2<sup>v</sup> p., Index motectorum (numeración por piezas).

#### Quattuor vocibus

Per signum crucis	1	Ave Regina coelorum	19
Sancta Maria	2	Salve regina	20
Canite tuba in Sion	3	Erunt signa in sole	21
Ibant apostoli	4	Cum audisset Ioannes	22
Iste sanctus	5	Beatus Ioannes	23
Istorum est Regnum	6	Ego vox clamantis	24
Similabo eum	7	Simile est regnum coelorum	25
Virgines prudentes	8	Cum turba plurima	26
Exaltata est	9	In illo tempore	27
Petre ego pro te rogavi	10	Ecce nunc tempus	28
Dedisti Domine	11	Ductus est Iesus	29
Quasi stella matutina	12	Clamabat autem	30
Beatus es	13	In illo tempore	31
Gloriose confessor Domini	14	Acceptit Iesus	32
Sancta et immaculata	15	Dicebat Iesus	33
Dum aurora finem daret	16	O Domine Iesu Christe	34
Dulcissima Maria	17	Regina coeli	35
Alma Redemptoris mater	18	Caro mea	36

#### Quinque vocibus

Hoc est praeceptum meum	37	O virgo benedicta	50
Hic est discipulus	38	Gaudent in coelis	51
O crux splendidior	39	Hic vir despiciens mundum	52
Ave virgo sanctissima	40	Signasti Domine	53
Ambulans Iesus	41	Quomodo cantabimus	54
Trahe me post te	42	Gloria et honore	55
Prudentes virgines	43	Quis vestrum habebit amicum	56
In conspectu angelorum	44	Ascendens Christus in altum	57
Recordare Domine	45	Dum complerentur	58
Virgo divino nimium	46	Et post dies sex	59
Elizabeth Zachariae	47	Cantate Domino	60
Magne pater Augustine	48	Post dies octo	61
Dum esset rex	49	Beatus es	62

#### Sex vocibus

Tota pulchra es Maria	63	Simile est regnum coelorum	65
Hei mihi Domine	64	O sacrum convivium	66

#### Octo vocibus

Laudate Dominum de coelis	67	O altitudo divitiarum	68
---------------------------	----	-----------------------	----

## Duodecim vocibus

Duo seraphim	69	[Ave maris stella a 4 v.]	72
		[Veni creator a 4 v.]	73
Missa seculorum Amen a 4 v.	70	[Pange lingua a 4 v.]	74
[Te Deum a 4 v.]	71	[Magnificat primi toni]	75

Las restantes partes, de la misma edición del *Cantus*, son:

<i>Altus</i>	2 f. p., 116 p.; 22 cm.=V <sub>3</sub>	<i>Bassus</i>	2 f. p., 116 p.; 22 cm.=V <sub>3</sub>
<i>Tenor</i>	2 f. p., 116 p.; 22 cm.=V <sub>3</sub>	<i>Quintus</i>	2 f. p., 50; 22 cm.=V <sub>3</sub>

## MOTETES DE FRANCISCO GUERRERO EN OTRAS EDICIONES

1. Liber primus missarum Francisco Guerrero hispalensi odeiphonasco authore. Parisiis, ex typographia Nicolai du Chemin, 1566.=P

Motetes: *Ave virgo sanctissima* a 5 v.  
*Usquequo Domine* a 6 v.  
*Pater noster* a 8 v.

2. Missarum liber secundus Francisci Guerrerii in alma Ecclesia Hispalensi portionarii, et cantorum praefecti. Romae, ex typographia Dominici Basae, 1582.=R<sub>1</sub>

Motete: *Hei mihi Domine* a 6 v.

3. Liber vesperarum Francisco Guerrero Hispalensis Ecclesiae magistro auctore. Romae, ex officina Dominici Basae, 1584.=R<sub>2</sub>

Motetes: *Salve regina* a 4 v.  
*Regina caeli* a 4 v.  
*Regina caeli* a 8 v.  
*Alma Redemptoris mater* a 4 v.  
*Ave regina coelorum* a 4 v.

4. Thomae Ludovici a Victoria abulensis motecta festorum totius anni cum Communi sanctorum, quae partim senis, partim quinis, partim quaternis, alia octonis vocibus concinuntur. Romae, ex typographia Dominici Basae, 1585.=R<sub>3</sub>

Motetes: *Pastores loquebantur* a 6 v.  
*Beata Dei genitrix* a 6 v.

5. Sacrarum symphoniarum continuatio. Diversorum excellentissimorum auctorum, quaternis, V, VI, VII, VIII, X, et XII vocibus, tam vivis quam instrumentalibus accomodata. Nürnberg, P. Kauffmann, 1600.=N

Motetes: *O Domine Iesu Christe* a 4 v.  
*Iban apostoli gaudentes* a 4 v.  
*Gaudent in caelis animae sanctorum* a 5 v.

6. Sacrae symphoniae diversorum excellentissimorum auctorum, quaternis, V, VI, VII,

VIII, X, XI et XVI vocibus, tam vivis quam instrumentalibus accomodatae hoc quidem forma nunquam editae, studio et opera Casparis Hasleri. Nürnberg, P. Kauffmann, 1613.

Motete: *O Domine Iesu Christe* a 4 v.

### MÚSICA RELIGIOSA DE GUERRERO EN LIBROS DE TABLATURA

1. Libro de música para vihuela intitulado Orphenica lyra en el qual se contienen muchas obras. Compuesto por Miguel de Fuenllana, Sevilla, Martín de Montesdoça, 1554. = S.

- f. 3, *Suscepit Israel* a 2 v.
- f. 3<sup>v</sup>, *Fecit potentiam* a 2 v.
- f. 94<sup>v</sup>, *Pange lingua* a 3 v.
- f. 95, *Pange lingua* a 4 v.
- f. 95<sup>v</sup>, *Sacris solemniis* a 3 v.
- f. 96<sup>v</sup>, *Pater noster* a 4 v.
- f. 108<sup>v</sup> Fabordones en los ocho modos.

2. Libro de música en cifras para vihuela intitulado el Parnaso en el qual se hallará toda diversidad de música, así motetes, sonetos, villanescas, en lengua castellana y otras cosas, como fantasías del autor, hecho por Esteban Daça, vezino de la muy insigne villa de Valladolid. Impreso por Diego de Córdoba, 1576. V.

Motete: *Ave Maria* a 4 v. = S

### MOTETES IMPRESOS DE FRANCISCO GUERRERO

Texto	Voces	Fuentes
1. Accepit Iesus.	4	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
2. Alma redemptoris mater	4	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub> , R <sub>2</sub>
3. Ambulans Iesus	5	S, V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
4. Ascendens Christus in altum	5	V <sub>3</sub>
5. Ave Maria gratia plena	4	S, V <sub>a</sub>
6. Ave Maria gratia plena	8	V <sub>1</sub>
7. Ave regina caelorum	4	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub> , R <sub>2</sub>
8. Ave virgo sanctissima	5	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub> , P
9. Beata Dei genitrix	6	V <sub>2</sub> , R <sub>3</sub>
10. Beatus Achatius oravit,	5	S
11. Beatus es et bene tibi erit	4	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
12. Beatus es et bene tibi erit	5	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub> , S
13. Beatus Ioannes locutus est	4	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
14. Canite tuba Syon	4	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
15. Cantate Domino	5	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
16. Caro mea vere est cibus	4	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
17. Clamabat autem mulier	4	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
18. Conceptio tua	5	S
19. Cum audisset Ioannes	4	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
20. Cum turba plurima	4	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
21. Dedisti Domine habitaculum	4	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
22. Dedisti Domine habitaculum	4	S

Texto	Voces	Fuentes
23. Dicebat Iesus turbis	4	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
24. Dixit Dominus Petro	5	S
25. Ductus est Iesus	4	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
26. Ductus est Iesus	5	S
27. Dulcissima Maria	4	S, V <sub>3</sub>
28. Dum aurora finem daret	4	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
29. Dum complerentur dies Penthecostes	5	S, V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
30. Dum esset rex	5	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
31. Duo Seraphim	12	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
32. Ecce ascendimus Hierosolimam	4	S
33. Ecce nunc tempus	4	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
34. Ego flos campi	8	V <sub>2</sub>
35. Ego vox clamantis	4	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
36. Elisabeth Zachariae	5	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
37. Erunt signa in sole	4	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
38. Et post dies sex assumpsit Iesus	5	S, V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
39. Exaltata est	4	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
40. Gabriel archangelus	4	S
41. Gaude Barbara	6	V <sub>2</sub>
42. Gaudent in coelis	5	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub> , N
43. Gloria et honore coronasti eum	5	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
44. Glorioso confessor Domini (con variantes en el texto)	4	S
45. Hei mihi domine	6	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
46. Hic est discipulus ille	5	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
47. Hic vir despiciens mundum	5	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
48. Hoc enim bonum est	5	S
49. Hoc est praeceptum meum	5	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
50. Ibant Apostoli gaudentes	4	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub> , N
51. In conspectu angelorum	5	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
52. In illo tempore assumpsit Iesus duodecim discipulos	4	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
53. In illo tempore cum sublevasset Iesus	5	S
54. In illo tempore erat Dominus Iesus	4	S
55. In illo tempore erat Dominus Iesus	4	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
56. In passione positus Iesus	5	S
57. Inter vestibulum	5	S
58. Iste sanctus pro lege	4	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
59. Istorum est enim	4	V <sub>3</sub> , V <sub>2</sub>
60. Laudate Dominum de coelis	8	V <sub>3</sub>
61. Magne pater Augustine	5	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
62. Maria Magdalena	6	V <sub>1</sub>
63. O altitudo divitiarum	8	V <sub>3</sub>
64. O crux benedicta	4	S
65. O crux splendidior	5	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
66. O doctor optime	6	V <sub>1</sub>
67. O Domine Iesu Chrīste	4	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub> , N
68. O Domine Iesu Chrīste	4	V <sub>2</sub>
69. O gloriosa Dei Genitrix	5	S
70. O sacrum convivium	6	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
71. O virgo benedicta	5	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>

Texto	Voces	Fuentes
72. Pastores loquebantur	6	V <sub>2</sub> , R <sub>3</sub>
73. Pater noster qui est in coelis	4	S, S <sub>2</sub>
74. Pater noster qui est in coelis	8	S, V <sub>1</sub> , P
75. Peccantem me quotidie	5	S
76. Per signum crucis	4	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
77. Petre, ego pro te rogavi	4	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
78. Pie pater Hieronyme	6	V <sub>2</sub>
79. Post dies octo venit Iesus	5	V <sub>3</sub>
80. Prudentes virgines	5	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
81. Quasi cedrus exaltata sum	4	S
82. Quasi stella matutina	4	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
83. Quae est ista formosa	4	S
84. Quis vestrum habebit amicum	5	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
85. Quomodo cantabimus canticum Domini	5	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
86. Recordare Domine	5	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
87. Regina caeli	4	S, V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub> , R <sub>2</sub>
88. Regina caeli	8	V <sub>2</sub> , R <sub>2</sub>
89. Salve regina	4	S
90. Salve regina	4	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub> , R <sub>2</sub>
91. Sancta et immaculata virginitas	4	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
92. Sancta Maria succurre miseris	4	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
93. Signasti Domine servum tuum	5	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
94. Similabo eum viro sapienti	4	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
95. Simile est regnum caelorum	4	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
96. Simile est regnum caelorum	5	S
97. Simile est regnum caelorum	6	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
98. Surge propera	6	V <sub>1</sub>
99. Tota pulchra es Maria	6	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
100. Trahe me post te	5	S, V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
101. Usquequo Domine oblivisceris me	6	V <sub>1</sub> , P
102. Veni Domine	5	S
103. Virgines prudentes	4	V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>
104. Virgo divino nimium	5	V <sub>1</sub> , V <sub>3</sub>
105. Virgo prudentissima	4	S

Solamente los motetes impresos de Francisco Guerrero alcanzan la cifra de 105, distribuidos en las ediciones de las que se ha hecho mención. En ellos no siempre se los asigna a una festividad particular, como tampoco a una función litúrgica concreta. Sin embargo, en su mayor número responden al uso cultural de las celebraciones *de tempore*, a las fiestas cristológicas, marianas y del santoral. Los textos fueron meticulosamente elegidos y meditados por el maestro, obtenidos en parte de la Sagrada Escritura, libros litúrgicos, breviario y misal romano, y en parte de los libros eclesiásticos y de devoción popular. Hecho sintomático en Guerrero, más que en el resto de los polifonistas españoles, fue el haberse servido varias veces de un mismo texto como resulta en los motetes siguientes:

*Ave Maria* en doble versión, 4 y 8 voces.

*Beatus es et bene tibi erit* en doble versión, 4 y 5 voces.

*Dedisti Domine habitaculum* en dos versiones a 4 voces.

*Ductus es Iesus* en doble versión, 4 y 5 voces.

*In illo tempore erat Dominus Iesus* en doble versión a 4 voces.

*Pater noster* en doble versión, 4 y 8 voces.

*Regina caeli* en doble versión, 4 y 8 voces.

*Salve regina* en doble versión a 4 voces.

*O Domine Iesu Christe* en dos versiones a 4 voces.

*Simile est regnum caelorum* en triple versión, 4, 5 y 6 voces.

Querer deducir de ello intencionadas motivaciones de parte del autor, posiblemente nos llevaría a fantásticas deducciones, puesto que el frecuente uso de los mismos textos, pudo simplemente suscitar en el maestro la conveniencia de repetirlos con música diferente para mayor variedad de repertorio. De los 105 motetes impresos mencionados, 33 figuran en edición única, 58 en doble, 12 en triple y 2 en cuádruple.

Resulta todavía prematuro ofrecer un estudio analítico suficientemente explícito de los motetes de Guerrero. Habrá que esperar la publicación completa de ellos; con todo, se pueden anticipar algunos aspectos genéricos, resultado de una primera y parcial confrontación.

Pedro Cerone, en el libro XII, capítulo XII de su *El Melopeo y Maestro*, escribe: «Pues queriendo el compositor hazer un motete, es menester tener en cuenta que las bozes vayan cantando con gravedad y magestad, particularmente la parte baxa: guardando con las partes tal orden, desde el principio hasta el fin. Aunque vemos que en estos tiempos no es observada esta orden en particular de los de mi nación: porque de tal manera ponen las partes ligeras y disminuydas que parecen madrigales y a vezes chasonetas, y sírvense de la mínima sincopada en lugar de la semibreve sincopada, la cual no conviene a la gravedad del motete, ni a su magestad, mas se sírven de la pausa de la semimínima y de la corchea también; y no una vez sola, sino que van continuando hasta el fin; lo qual no se halla aver sido observado de los buenos compositores eclesiásticos y ecelentes músicos, Josquin, Phinot, Adriano, Morales, Prenestino, Guerrero, Victoria, etc.».

Con razón Guerrero ha sido estimado por Cerone como *componedor* digno de ser imitado en los puntos que señala el mencionado teórico.

En el mismo tratado se incluyen algunas normas que explican la manera de obtener «la gravedad en los motetes»; asimismo el autor exige que «la invención del motete ha de ser nueva» y aconseja que «conviene acabarle en la cuerda final de aquel tono que está compuesto. Verdad es, que si está dividido en dos partes, la primera puede acabar con final suspensa; es a saver en la posesión adonde acaba la diapente de aquel tono; de modo pero que la segunda parte acabe siempre con la propia cláusula final del tono. Y noten que si el motete es dividido en tres, en quatro o en más partes, conviene hazer infaliblemente que la primera y postrera parte acaben en la verdadera cuerda final, y las demás partes quedarán a la voluntad del componedor».

El material temático que usa el maestro es preferentemente de invención personal aunque no falten intromisiones del repertorio gregoriano en varias de sus composiciones; elementos, sin embargo, que nuestro compositor asimila y transforma en canto polifónico. La técnica de la parodia no tiene aplicación en la forma motete, aunque sí resulta frecuente el uso de determinados giros melódicos comunes entre los polifonistas del siglo. La melodía en Guerrero

prevalece sobre la armonía, la cual, sin embargo, en algunos pasos, resulta muy interesante, y tiene su fundamento en la imitación contrapuntística con todos aquellos recursos propios de la melodía moderna: relaciones estructurales, células temáticas y valores expresivos. Cada una de las partes se realiza en un canto perfecto. No siempre es posible reconocer la melodía preeminente del conjunto de las partes de la pieza por ser todas ellas esenciales, melodiosas y expresivas. Asimismo, Guerrero prescinde de esquemas formales prefijados y aboga siempre por la continuidad de la línea conducente en el plano sonoro-expresivo.

El tema inicial y la melodía gregoriana actúan en función de principio generador para luego perderse en la autonomía del libre pensamiento artístico sin más influjo en el desarrollo del compás. El discurso melódico procede generalmente por grados conjuntos, mientras los intervalos disjuntos guardan preferentemente la tercera, cuarta y quinta; la octava menos frecuente y la sexta en casos raros.

El ritmo aparece regulado por los acentos tónico-expresivos, simultáneamente ordenados hacia una cantilación medida. La flexibilidad del uso del ritmo ternario en combinación con el binario podría corresponder, como observa Ann Livermore, a los principios explicados por San Agustín en su tratado *De Musica*. Lógico por demás, el influjo del canto gregoriano en la textura modal. Así, 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 los motetes fácilmente se entrevé el paso de los modos medievales a los modernos. En efecto, en su avanzada edad el compositor no dudó en cortar las ligaduras para mejor distribución del texto, y en enriquecer las composiciones de muchos signos accidentales, según la tendencia madrigalística.

El fundamento de la composición en Guerrero consiste en la imitación libre y en el uso de la forma canónica en muchos de los casos. Tal vez, a raíz del frecuente empleo de la fuga en todos los grados en los motetes de la edición primera nacieron los versos de Luis Góngora en las rimas del *Romance 35*. Como lo habría aprendido de su maestro Morales, 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. Otras coincidencias intencionadas entre maestro y discípulo pueden ser: el predominio absorbente de la imitación en menoscabo del contrapunto libre y homoritmia; presencia del *ostinato* procedente del canto llano; rareza en la colocación de una pausa para todas las partes en el mismo compás y en el uso de valores largos; finalmente, el pluritematismo unívoco con tantos temas cuantos sean los miembros de frase que integran el texto literario. De otra suerte, el uso de la imitación libre ofrecía numerosas posibilidades de desarrollo musical que las múltiples repeticiones del tema ponía en manos del compositor, además de convertirse en la forma más idónea de la música *a cappella*.

Conforme con el principio agustiniano de que «La música debe depender del texto», Guerrero descubre su secreto expresivo al intensificar el contenido de aquellas frases o palabras de significación más intencionada. Propósito mayormente evidenciado en las colecciones de cantos humanos convertidos a lo divino. Como Santa Teresa y demás místicos, nuestros polifonistas fueron asiduos lectores de las obras de San Agustín. Con preferencia el tratado *De Musica* y el libro VI del mismo. En él hallaron rico caudal de conceptos que sin duda influirían sobremanera en la técnica y estética de su arte. La búsqueda de la unidad formal a través de la integración de las partes hacia una simultaneidad, de acuerdo con San Agustín,

es evidente. Basta prestar atención a los esquemas que acompañan a cada uno de los motetes del presente libro para tener en cuenta la afirmación del santo sabio: «Nada puede ser proporcionado o rítmico sin una regularidad, con pares o miembros equivalentes en mutua correspondencia. Todo aquello que vaya suelto debe situarse en un lugar central, de modo que la regularidad debe mantenerse en los intervalos que se extienden a partir, antes o después de esa parte central aislada, a fin de que sean exactos».

Ante la diversidad de motetes impresos y la desmesurada repetición de los mismos en las ediciones señaladas, he considerado conveniente presentarlos ordenados en forma cíclica según su temática. En este sentido se transcriben primero los de tema mariano; seguirán los cristológicos y de tempore para terminar con los del santoral.

SEMITONÍA DE LOS MOTETES CONTENIDOS EN ESTE VOLUMEN

<i>Ave Maria</i> I, sol, 4 v.			<i>Dulcissima Maria</i> II, sol, 4 v.			<i>Quae est ista</i> III, la, 4 v.		
Semitonía			Semitonía			Semitonía		
Compás	Original	Añadida	Compás	Original	Añadida	Compás	Original	Añadida
7 <sub>2,3</sub>	mi ♭		8 <sub>3</sub>		mi ♭	2 <sub>3</sub>	si ♭	
8 <sub>3</sub>		mi ♭	17 <sub>4</sub>		fa #	9 <sub>2,3</sub>	si ♭	
9 <sub>1</sub>		mi ♭	18 <sub>1</sub>		mi ♭	11 <sub>3</sub>		si ♭
15 <sub>3</sub>		mi ♭	18 <sub>4</sub>		fa #	11 <sub>4</sub>		do (#)
16 <sub>3</sub>		mi ♭	19 <sub>1</sub>	fa #		13 <sub>1</sub>		si (♭)
20 <sub>1</sub>		mi ♭	19 <sub>4</sub>	fa ♯		14 <sub>3</sub>		si (♭)
22 <sub>3</sub>		mi (♭)	25 <sub>2</sub>		si (♯)	14 <sub>4</sub>		do (#)
24 <sub>2</sub>		mi (♭)	29 <sub>4</sub>		si (♯)	16 <sub>2</sub>		do #
25 <sub>2</sub>	mi ♭		30 <sub>2</sub>		si (♯)	56 <sub>4</sub>	si ♭	
27 <sub>3</sub>		mi ♭	34 <sub>1-2</sub>	mi ♭		62 <sub>4</sub>		do #
28 <sub>2,3</sub>		mi ♭	38 <sub>1-2</sub>	mi ♭		63 <sub>1-4</sub>	fa #	
29 <sub>2</sub>		mi (♭)	44 <sub>3</sub>	mi ♭		67 <sub>3</sub>	si ♭	
29 <sub>4</sub>		mi ♭	45 <sub>2</sub>		fa #	68 <sub>1</sub>		si ♭
30 <sub>2</sub>		fa #	46 <sub>4</sub>		mi ♭	71 <sub>2</sub>		do #
30 <sub>4</sub>	mi ♭		47 <sub>2</sub>		mi ♯	72 <sub>3</sub>	si ♭	
31 <sub>1-4</sub>		mi ♭	49 <sub>1</sub>	do #		73 <sub>1-3</sub>		si ♭
34 <sub>3</sub>		mi ♭	49 <sub>4</sub>	do ♯		74 <sub>3</sub>	si ♭	
36 <sub>3</sub>		mi ♭	58 <sub>2</sub>		mi ♭	76 <sub>2</sub>		si ♭
37 <sub>1</sub>		mi ♭	59 <sub>2</sub>		si ♯	77 <sub>1</sub>		si ♭
40 <sub>1</sub>		mi ♭	62 <sub>3</sub>	mi ♭		79 <sub>4</sub>		si ♭
47 <sub>1</sub>		mi (♭)	63 <sub>1</sub>	mi ♭		80 <sub>1,2</sub>		si ♭
47 <sub>4</sub>		fa #	63 <sub>2</sub>		mi ♭	81 <sub>2</sub>		sol (#)
48 <sub>1-4</sub>		fa #	63 <sub>4</sub>		fa #	84 <sub>1</sub>	si ♭	
52 <sub>2</sub>		do #	68 <sub>2</sub>		mi ♭	84 <sub>3</sub>		si (♯)
57 <sub>2-4</sub>		fa #	83 <sub>3</sub>	mi ♭		87 <sub>3</sub>	si ♭	
59 <sub>1</sub>		mi (♭)	84 <sub>1</sub>	mi ♭		88 <sub>2,4</sub>		si ♭
67 <sub>1</sub>		mi (♭)	86 <sub>4</sub>	mi ♭		99 <sub>1</sub>	si ♭	
67 <sub>2</sub>		mi ♭	87 <sub>1</sub>	mi ♭		124 <sub>4</sub>		do #
67 <sub>4</sub>		fa #	88 <sub>2</sub>	mi ♭		125 <sub>2</sub>		do #
69 <sub>1</sub>		mi (♭)	90 <sub>4</sub>	mi ♭		126 <sub>1</sub>	do #	
72 <sub>3</sub>		mi ♭	91 <sub>1</sub>		mi ♭			
73 <sub>3</sub>	mi ♭		91 <sub>4</sub>		mi (♭)			
74 <sub>4</sub>		fa #	92 <sub>2</sub>	mi ♭				
77 <sub>2</sub>		si ♯	92 <sub>4</sub>	mi ♭				
77 <sub>3-4</sub>	si ♯		94 <sub>1</sub>	mi ♭				
			95 <sub>4</sub>		fa #			

<i>Quasi cedrus</i>			Compás	Original	Añadida	Compás	Original	Añadida
IV, sol, 4 v.			128 <sub>4</sub>		mi ♭	12 <sub>4</sub>		mi (♭)
Semitonía			130 <sub>1</sub>		mi ♭	13 <sub>2</sub>	mi ♭	
Compás	Original	Añadida	130 <sub>3</sub>		mi ♮	15 <sub>3</sub>	fa #	
			131 <sub>2</sub>		mi ♭	16 <sub>2</sub>		fa (#)
6 <sub>3</sub>	mi ♭		133 <sub>3</sub>	mi ♭		16 <sub>3</sub>	mi ♭	
8 <sub>1</sub>	mi ♭		140 <sub>2</sub>		mi ♭	17 <sub>1</sub>	mi ♭	
9 <sub>2</sub>		mi ♭	141 <sub>4</sub>		fa #	18 <sub>1</sub>		mi ♭
10 <sub>1</sub>	mi ♭		142 <sub>1</sub>	si ♮		20 <sub>4</sub>		do (#)
11 <sub>3</sub>		mi ♭				22 <sub>3</sub>		mi ♭
12 <sub>3</sub>	mi ♭					23 <sub>2</sub>		mi ♭
13 <sub>4</sub>		mi (♭)				23 <sub>4</sub>		fa #
14 <sub>1</sub>		mi (♭)	<i>Gabriel archangelus</i>			24 <sub>1</sub>	fa #	
14 <sub>3</sub>		mi ♭	V, sol, 4 v.			30 <sub>3</sub>	mi ♭	
15 <sub>1</sub>		fa #	Semitonía			31 <sub>1</sub>	mi ♭	
17 <sub>2</sub>		mi ♭	Compás	Original	Añadida	31 <sub>4</sub>		mi ♭
18 <sub>3,4</sub>		mi ♭				33 <sub>4</sub>		mi ♭
19 <sub>2</sub>		mi (♭)				34 <sub>1,3</sub>	fa #	
19 <sub>4</sub>		fa #	17 <sub>1</sub>		mi ♭	35 <sub>2</sub>		fa #
26 <sub>4</sub>		fa (#)	18 <sub>3</sub>		mi ♭	37 <sub>4</sub>		mi ♭
27 <sub>3</sub>		mi (♭)	19 <sub>1</sub>		mi ♭	38 <sub>3</sub>		mi ♭
30 <sub>1</sub>	mi ♭		24 <sub>1</sub>		mi ♭	41 <sub>2</sub>		mi ♭
31 <sub>3</sub>	fa #		24 <sub>3</sub>	mi ♭		42 <sub>4</sub>	mi ♭	
33 <sub>1</sub>	mi ♭		29 <sub>1</sub>	mi ♭		43 <sub>2</sub>	fa #	
40 <sub>2</sub>		mi ♭	31 <sub>1</sub>		mi ♭	43 <sub>3</sub>	mi ♭	
40 <sub>4</sub>		mi (♭)	33 <sub>1</sub>	mi ♭	mi ♭	44 <sub>2</sub>	fa #	
41 <sub>4</sub>		fa (#)	35 <sub>1</sub>		mi ♭	45 <sub>2</sub>		fa #
42 <sub>1</sub>		fa (#)	44 <sub>3</sub>		fa #	46 <sub>1</sub>		fa #
42 <sub>4</sub>		fa (#)	58 <sub>4</sub>		fa (#)	46 <sub>3</sub>	mi ♭	
44 <sub>4</sub>		mi ♭	59 <sub>1,3</sub>	mi ♭		47 <sub>1</sub>		mi ♭
45 <sub>4</sub>		mi ♭	60 <sub>1</sub>	mi ♭		47 <sub>4</sub>	fa #	
46 <sub>4</sub>		mi ♭	61 <sub>2</sub>		si ♮	48 <sub>1</sub>	mi ♭	
48 <sub>1,4</sub>		mi (♭)	61 <sub>3</sub>	si ♮		48 <sub>2</sub>	fa #	
49 <sub>2</sub>		fa (#)	69 <sub>3</sub>		do (#)	52 <sub>3</sub>	do #	
51 <sub>1</sub>	mi ♭		74 <sub>1,3</sub>	mi ♭		53 <sub>2</sub>	do #	
51 <sub>4</sub>		fa (#)	75 <sub>3</sub>	mi ♭		54 <sub>2</sub>		do #
52 <sub>1</sub>		fa (#)	76 <sub>1</sub>	mi ♭		55 <sub>2</sub>	fa #	
56 <sub>4</sub>		fa (#)	77 <sub>3</sub>		mi ♭	56 <sub>2</sub>		fa #
59 <sub>2</sub>		do (#)	85 <sub>4</sub>		mi (♭)	57 <sub>4</sub>	mi ♭	
66 <sub>2</sub>		mi (♭)	86 <sub>3</sub>	mi ♭		58 <sub>2</sub>	mi ♭	
68 <sub>2</sub>		mi ♭	87 <sub>1</sub>		mi ♭	58 <sub>4</sub>		fa #
72 <sub>2</sub>		mi (♭)	88 <sub>1</sub>	mi ♭		59 <sub>4</sub>	mi ♭	
74 <sub>3</sub>	mi ♭		89 <sub>3</sub>	mi ♭		60 <sub>2</sub>		mi ♭
77 <sub>4</sub>		mi (♭)	90 <sub>1</sub>	mi ♭		61 <sub>1</sub>		mi ♭
79 <sub>1</sub>	mi ♭		92 <sub>4</sub>		fa (#)	62 <sub>4</sub>		mi ♭
80 <sub>3</sub>	mi ♭		100 <sub>3</sub>		mi (♭)	63 <sub>4</sub>		mi ♭
82 <sub>1</sub>	mi ♭		104 <sub>3</sub>		mi (♭)	64 <sub>4</sub>		mi ♭
84 <sub>1</sub>		mi ♭	105 <sub>2</sub>		si ♮	67 <sub>1</sub>	mi ♭	
86 <sub>1</sub>	fa #		105 <sub>3</sub>	si ♮		68 <sub>2</sub>		mi ♭
91 <sub>2</sub>		mi ♭				69 <sub>2</sub>		mi ♭
95 <sub>4</sub>		mi ♭				72 <sub>4</sub>		do #
96 <sub>3</sub>		mi ♭				73 <sub>1</sub>	fa #	
98 <sub>3</sub>		mi (♭)	<i>Exaltata est</i>			73 <sub>4</sub>		fa ♮
99 <sub>2</sub>		fa (#)	VI, sol, 4 v.			74 <sub>2</sub>		mi (♭)
100 <sub>3</sub>		mi (♭)	Semitonía			75 <sub>2</sub>		do #
101 <sub>2</sub>		fa #	Compás	Original	Añadida	77 <sub>2</sub>		fa #
102 <sub>4</sub>		fa #				77 <sub>3</sub>	si ♮	
104 <sub>3</sub>		mi ♭	6 <sub>2</sub>		fa (#)			
106 <sub>3,4</sub>		mi (♭)	9 <sub>4</sub>		fa (#)			
127 <sub>3</sub>	mi ♭		10 <sub>4</sub>	si ♮				
128 <sub>3</sub>		mi ♭						

<i>Sancta et immaculata</i>			Compás	Original	Añadida	Compás	Original	Añadida
VII, sol, 4 v.			9 <sub>1</sub>	do #		32 <sub>2</sub>	si ♯	
Semitonía			11 <sub>3</sub>		mi (♭)	34 <sub>3</sub>	mi ♭	
Compás	Original	Añadida	12 <sub>4</sub>		mi (♭)	35 <sub>1</sub>	mi ♭	
6 <sub>2</sub>		do #	13 <sub>3</sub>		mi (♭)	42 <sub>2</sub>	do #	
6 <sub>3</sub>		do ♯	14 <sub>4</sub>		mi (♭)	44 <sub>4</sub>		si ♯
15 <sub>2</sub>		do (#)	17 <sub>1,4</sub>		mi (♭)	45 <sub>2</sub>	fa #	
15 <sub>3</sub>		fa (#)	18 <sub>2</sub>		mi (♭)	45 <sub>4</sub>		si (♯)
16 <sub>3,4</sub>		mi (♭)	18 <sub>4</sub>		fa #	48 <sub>4</sub>	mi ♭	
17 <sub>2</sub>		fa #	19 <sub>3</sub>	fa #		69 <sub>1</sub>	do #	
19 <sub>2</sub>	fa #		20 <sub>4</sub>		mi (♭)	72 <sub>4</sub>	si ♯	
23 <sub>2</sub>	mi ♭		22 <sub>2</sub>	do #		80 <sub>1</sub>	si ♯	
23 <sub>3</sub>	fa #		24 <sub>3</sub>	do #		81 <sub>1</sub>		si ♯
23 <sub>4</sub>	mi ♭		26 <sub>1</sub>	fa #		81 <sub>4</sub>		si ♯
24 <sub>1</sub>	fa #		26 <sub>4</sub>		fa ♯	82 <sub>1</sub>		si ♯
25 <sub>4</sub>	fa #		27 <sub>3</sub>	mi ♭		82 <sub>2</sub>	fa #	
27 <sub>4</sub>		do #	28 <sub>2</sub>		mi ♭	83 <sub>1</sub>		si ♯
29 <sub>4</sub>		fa (#)	29 <sub>3</sub>	mi ♭		83 <sub>2</sub>		si (♭)
33 <sub>4</sub>		mi ♭	29 <sub>4</sub>		mi ♭	84 <sub>4</sub>	mi ♭	
34 <sub>4</sub>		mi ♭	30 <sub>1</sub>	mi ♭		85 <sub>2</sub>		mi ♭
35 <sub>2,4</sub>		fa #	32 <sub>2</sub>		mi ♭			
36 <sub>4</sub>		mi ♭	33 <sub>3,4</sub>	mi ♭				
38 <sub>2</sub>	mi ♭		34 <sub>1,3</sub>		mi ♭			
38 <sub>4</sub>		fa #	34 <sub>2</sub>	mi ♭				
39 <sub>4</sub>	mi ♭		35 <sub>2</sub>		mi ♭			
42 <sub>4</sub>	mi ♭		37 <sub>2</sub>		mi ♭			
44 <sub>2</sub>	mi ♭		38 <sub>4</sub>	mi ♭				
44 <sub>4</sub>		fa #	40 <sub>2</sub>	mi ♭				
51 <sub>4</sub>		fa #	41 <sub>2</sub>	mi ♭				
58 <sub>2</sub>		do #	42 <sub>2</sub>	mi ♭				
58 <sub>3</sub>	fa #		43 <sub>4</sub>	si ♯				
59 <sub>3</sub>	fa #		44 <sub>1</sub>	si ♯				
60 <sub>3</sub>	do #		45 <sub>1</sub>	mi ♭				
61 <sub>3</sub>	do #		46 <sub>1</sub>	mi ♭				
65 <sub>4</sub>		do #	49 <sub>2</sub>		mi ♭			
66 <sub>2</sub>		fa #	50 <sub>1</sub>	mi ♭				
67 <sub>4</sub>	fa #		52 <sub>2</sub>	do #				
69 <sub>4</sub>	do #		55 <sub>4</sub>		mi ♭			
76 <sub>4</sub>		do #	56 <sub>4</sub>	fa #				
77 <sub>2</sub>		fa #	59 <sub>4</sub>	mi ♭				
78 <sub>4</sub>	mi ♭		60 <sub>4</sub>		mi ♭			
80 <sub>2</sub>	mi ♭		63 <sub>2</sub>	mi ♭				
80 <sub>4</sub>		fa #	69 <sub>2</sub>	fa #				
81 <sub>4</sub>	mi ♭		72 <sub>2</sub>		do #			
84 <sub>4</sub>	mi ♭		77 <sub>2</sub>		fa #			
86 <sub>2</sub>	mi ♭		84 <sub>2</sub>		do #			
86 <sub>4</sub>		fa #	86 <sub>2</sub>	si ♯				
			92 <sub>4</sub>		fa #			
			93 <sub>1</sub>		mi (♭)			
			93 <sub>2</sub>	si ♯				
			94 <sub>4</sub>		do (#)			
			95 <sub>4</sub>		fa #			

*Sancta Maria*

VIII, sol, 4 v.

Semitonía		
Compás	Original	Añadida
2 <sub>1</sub>	fa #	
3 <sub>3</sub>	do #	
6 <sub>1</sub>		mi (♭)
7 <sub>3</sub>	fa #	

*Alma redemptoris mater*

IX, fa, 4 v.

Semitonía		
Compás	Original	Añadida
12 <sub>2</sub>		si ♯
22 <sub>1</sub>	si ♯	

*Ave, regina caelorum*

X, fa, 4 v.

Semitonía		
Compás	Original	Añadida
5 <sub>4</sub>		si ♯
10 <sub>4</sub>	si ♯	
22 <sub>2</sub>	do #	
25 <sub>2</sub>		do (#)
26 <sub>4</sub>	fa #	
29 <sub>1</sub>	mi ♭	
32 <sub>2,3</sub>	mi ♭	
34 <sub>4</sub>	si ♯	
35 <sub>1</sub>	si ♯	
36 <sub>3</sub>		mi ♭
38 <sub>4</sub>	fa #	
46 <sub>1</sub>	si ♯	
59 <sub>4</sub>		fa (#)
61 <sub>4</sub>	do #	
62 <sub>1</sub>	do #	
67 <sub>3</sub>		si (♯)

*Regina caeli*

XI, re, 4 v.

Semitonía		
Compás	Original	Añadida
4 <sub>2</sub>		si ♭
5 <sub>1</sub>		si (♭)
5 <sub>4</sub>		do #
7 <sub>2</sub>	sol #	
9 <sub>1,3</sub>		si ♭
12 <sub>3</sub>	si ♭, do #	

						<i>Salve Regina</i> XIII, sol, 4 v.		
Compás	Original	Añadida	Compás	Original	Añadida	Semitonía		
						Compás	Original	Añadida
13 <sub>1</sub>		si ♭	52 <sub>1,2</sub>	mi ♭				
18 <sub>1</sub>	do #		53 <sub>1</sub>	mi ♭				
21 <sub>4</sub>		si (♭)	56 <sub>4</sub>		do #			
27 <sub>4</sub>		do #	60 <sub>2</sub>		do #			
28 <sub>4</sub>	do #		61 <sub>4</sub>		do #			
30 <sub>2</sub>		do (#)	65 <sub>1</sub>	mi ♭		3 <sub>3</sub>		mi ♭
30 <sub>4</sub>	fa #		66 <sub>3</sub>	mi ♭		4 <sub>3</sub>		mi ♭
31 <sub>4</sub>	do #		67 <sub>1</sub>		mi ♭	5 <sub>2</sub>	fa #	
32 <sub>4</sub>		si ♭	69 <sub>3</sub>		mi ♭	6 <sub>2</sub>	do #	
33 <sub>2</sub>	do #		70 <sub>1</sub>	mi ♭		8 <sub>1,4</sub>		mi (♭)
34 <sub>2</sub>		si ♭	71 <sub>3</sub>		mi (♭)	9 <sub>1</sub>		mi ♭
34 <sub>4</sub>	do #		81 <sub>3</sub>		mi (♭)	9 <sub>4</sub>	mi ♭	
35 <sub>4</sub>		si ♭	86 <sub>1</sub>	mi ♭		10 <sub>1</sub>	fa #	
36 <sub>2</sub>	do #		86 <sub>4</sub>		fa #	12 <sub>3</sub>		mi ♭
37 <sub>2</sub>	sol #		101 <sub>4</sub>		do #	14 <sub>1</sub>	mi ♭	
39 <sub>1</sub>	do #		103 <sub>4</sub>		do #	15 <sub>4</sub>		fa (#)
40 <sub>4</sub>	do #		106 <sub>2</sub>		do #	17 <sub>2</sub>		mi ♭
41 <sub>3</sub>	do #		108 <sub>2</sub>		do #	18 <sub>1,3</sub>		mi ♭
42 <sub>3</sub>	sol #		111 <sub>1</sub>		fa #	22 <sub>2</sub>	fa #	
46 <sub>3</sub>	sol #		112 <sub>1</sub>	mi ♭		22 <sub>4</sub>		fa ♯
48 <sub>1</sub>		si ♭	113 <sub>1</sub>	mi ♭		23 <sub>1</sub>		mi ♭
48 <sub>3</sub>	si ♭		114 <sub>1,3</sub>		mi ♭	23 <sub>4</sub>		fa #
49 <sub>1</sub>		si ♭	123 <sub>2</sub>		si (♯)	26 <sub>1,3</sub>	mi ♭	
50 <sub>3</sub>	si ♭, sol #		123 <sub>4</sub>	mi ♭		27 <sub>4</sub>		fa #
51 <sub>2</sub>	do #		126 <sub>1</sub>	mi ♭		30 <sub>1</sub>	do #	
52 <sub>1</sub>		si ♭	127 <sub>2</sub>		fa #	30 <sub>4</sub>		fa #
53 <sub>1,2</sub>		si ♭	127 <sub>3</sub>	mi ♭		31 <sub>1</sub>	fa #	
54 <sub>3</sub>		si (♭)	128 <sub>1</sub>	mi ♭		33 <sub>4</sub>		do #
56 <sub>3</sub>	fa #		129 <sub>3</sub>		mi ♭	39 <sub>2</sub>		do #
57 <sub>4</sub>	do #		130 <sub>1</sub>		mi ♭	39 <sub>2</sub>		si ♯
59 <sub>1</sub>	si ♭		130 <sub>3</sub>	mi ♭		40 <sub>1</sub>	fa #	
60 <sub>1</sub>		fa (#)	131 <sub>1</sub>	si ♯		47 <sub>3</sub>	mi ♭	
60 <sub>4</sub>	fa #		138 <sub>3</sub>		si (♯)	50 <sub>1</sub>		mi ♭
64 <sub>2,3</sub>		si ♭	144 <sub>2</sub>		mi (♭)	59 <sub>4</sub>		fa #
64 <sub>4</sub>	si ♭		144 <sub>4</sub>		si ♯	63 <sub>3</sub>		mi ♭
65 <sub>1</sub>	si ♭		145 <sub>1,3</sub>		mi (♭)	72 <sub>4</sub>	si ♯	
65 <sub>4</sub>	do #		146 <sub>1</sub>		mi (♭)	82 <sub>4</sub>		si ♯
			147 <sub>1</sub>		mi (♭)	86 <sub>4</sub>		fa #
			148 <sub>1,2</sub>		mi (♭)	96 <sub>4</sub>	do #	
			149 <sub>4</sub>		fa #	98 <sub>1,4</sub>	mi ♭	
						99 <sub>3</sub>		fa #
			152 <sub>4</sub>	do #		99 <sub>4</sub>	fa #	
			155 <sub>1</sub>		mi ♭	100 <sub>1,4</sub>	mi ♭	
			159 <sub>1</sub>	mi ♭		101 <sub>3</sub>	fa #	
			160 <sub>4</sub>		mi (♭)	105 <sub>4</sub>		do #
			161 <sub>4</sub>		mi ♯	106 <sub>1</sub>	fa #	
			162 <sub>2</sub>		fa #	110 <sub>3</sub>	mi ♭	
			169 <sub>4</sub>		do #	112 <sub>2</sub>	si ♯	
			172 <sub>2</sub>		do #	112 <sub>3</sub>	mi ♭	
			173 <sub>2</sub>		do #	120 <sub>4</sub>		fa #
			174 <sub>2</sub>		do #	121 <sub>1,2</sub>	mi ♭	
			174 <sub>4</sub>		do ♯	122 <sub>3</sub>	si ♯	
			176 <sub>2-4</sub>		do #	122 <sub>2</sub>		si ♯
			176 <sub>2</sub>		si ♯			
			183 <sub>2,3</sub>	mi ♭				
			184 <sub>2-4</sub>		fa #			
<i>Salve regina</i> XII, sol, 4 v.								
Semitonía								
Compás	Original	Añadida						
10 <sub>4</sub>		do #						
15 <sub>3</sub>		mi ♭						
15 <sub>4</sub>		fa #						
17 <sub>4</sub>	do #							
26 <sub>4</sub>		mi ♭						
27 <sub>2</sub>	fa #							
31 <sub>4</sub>		fa #						
32 <sub>4</sub>		fa (#)						
38 <sub>2</sub>		fa (#)						
39 <sub>4</sub>		do #						
46 <sub>1</sub>		mi (♭)						
50 <sub>2</sub>		fa #						

*Ave virgo*  
XIV, sol, 5 v.

*O gloriosa Dei Genitrix*  
XV, fa, 5 v.

*O virgo benedicta*  
XVII, sol, 5 v.

Semitonía			Semitonía			Semitonía		
Compás	Original	Añadida	Compás	Original	Añadida	Compás	Original	Añadida
2 <sub>2</sub>		fa (#)	5 <sub>2</sub>		si (♮)	3 <sub>4</sub>	fa #	
4 <sub>2</sub>		mi (♭)	29 <sub>2</sub>		si ♮	4 <sub>3</sub>	mi ♭	
4 <sub>4</sub>		fa (#)	35 <sub>4</sub>		si (♮)	5 <sub>2</sub>	fa #	
5 <sub>2</sub>	mi ♭		39 <sub>4</sub>	mi ♭		6 <sub>1</sub>	mi ♭	
5 <sub>4</sub>	fa #		53 <sub>4</sub>	mi ♭		6 <sub>4</sub>		fa #
7 <sub>1</sub>		fa (#)	92 <sub>2</sub>		mi ♭	8 <sub>4</sub>	mi ♭	
7 <sub>4</sub>		fa #	92 <sub>4</sub>		fa #	9 <sub>1</sub>	mi ♭	
9 <sub>4</sub>		fa #	108 <sub>2</sub>		si ♮	9 <sub>4</sub>		fa #
11 <sub>4</sub>		fa (#)	113 <sub>4</sub>		si (♮)	11 <sub>2</sub>	do #	
13 <sub>4</sub>	fa #					11 <sub>4</sub>		fa #
15 <sub>2</sub>		do (#)				14 <sub>4</sub>		do #
15 <sub>3</sub>	fa #					18 <sub>1</sub>	mi ♭	
16 <sub>3</sub>		fa #				20 <sub>2</sub>		fa (#)
17 <sub>3</sub>	fa #					20 <sub>3</sub>		mi ♭
18 <sub>1</sub>	si ♮					22 <sub>2</sub>		mi (♭)
19 <sub>4</sub>		fa #				23 <sub>3</sub>	mi ♭	
20 <sub>1</sub>	si ♮					24 <sub>1</sub>	mi ♭	
20 <sub>3</sub>	mi ♭					26 <sub>4</sub>	fa #	
21 <sub>4</sub>		fa #				32 <sub>1</sub>	si ♮	
22 <sub>3</sub>	mi ♭					32 <sub>2</sub>	mi ♭	
23 <sub>1</sub>	fa #					32 <sub>4</sub>	si ♮	
24 <sub>3</sub>	do #					33 <sub>2</sub>	fa #	
25 <sub>1</sub>	fa #					36 <sub>2</sub>		do (#)
27 <sub>1</sub>	fa #					47 <sub>4</sub>		do #
28 <sub>2</sub>	fa #					55 <sub>4</sub>		do #
29 <sub>2</sub>		fa #				68 <sub>1,3</sub>	mi ♭	
30 <sub>2</sub>	fa #					69 <sub>3,4</sub>	mi ♭	
31 <sub>2</sub>	fa #					70 <sub>4</sub>		mi ♭
32 <sub>3</sub>	do #					71 <sub>2,3</sub>		si ♮
33 <sub>1</sub>	fa #					71 <sub>3</sub>	si ♮	
34 <sub>3</sub>	do #					74 <sub>3</sub>	fa #	
36 <sub>2</sub>	do #					76 <sub>2</sub>	do #	
37 <sub>3</sub>	si ♮					76 <sub>3</sub>	fa #	
39 <sub>1,3</sub>	mi ♭					77 <sub>3</sub>	fa #	
40 <sub>1,3</sub>		mi ♭				79 <sub>4</sub>	si ♮	
47 <sub>3</sub>	mi ♭					82 <sub>2</sub>		fa #
48 <sub>2</sub>	mi ♭					84 <sub>4</sub>	do #	
48 <sub>1</sub>	mi ♭	mi ♭				86 <sub>4</sub>	do #	
49 <sub>3</sub>	mi ♭					88 <sub>4</sub>	si ♮	
50 <sub>1</sub>	mi ♭					89 <sub>1</sub>	mi ♭	
52 <sub>1</sub>		mi ♭				92 <sub>1</sub>	mi ♭	
52 <sub>3</sub>		mi (♮)				97 <sub>4</sub>	do #	
61 <sub>2</sub>	mi ♭					106 <sub>3</sub>	mi ♭	
61 <sub>4</sub>		fa #				107 <sub>1</sub>	mi ♭	
63 <sub>3</sub>		mi ♭				108 <sub>1</sub>	mi ♭	
63 <sub>4</sub>		fa #				110 <sub>1</sub>		mi ♭
68 <sub>1</sub>						111 <sub>1</sub>	mi ♭	
69 <sub>4</sub>		do #				115 <sub>3</sub>		mi (♭)
71 <sub>4</sub>		do #				120 <sub>4</sub>	do #	
72 <sub>1</sub>	fa #					123 <sub>4</sub>	do #	
73 <sub>1</sub>	fa #					127 <sub>4</sub>	fa #	
						129 <sub>2</sub>	mi ♭	
						129 <sub>4</sub>		fa #
						130 <sub>1</sub>	si ♮	
						130 <sub>2</sub>		mi ♭
						130 <sub>4</sub>		si ♮
						131 <sub>1</sub>		mi ♭
						131 <sub>3</sub>	si ♮	

*Trahe me post te*

XVI, la, 5 v.

Semitonía

Compás	Original	Añadida
9 <sub>2</sub>		sol #
9 <sub>2</sub>		fa #
13 <sub>4</sub>		sol (#)
16 <sub>4</sub>	do #	
21 <sub>2</sub>		sol #
24 <sub>4</sub>		sol #
26 <sub>1</sub>	sol #	
31 <sub>2</sub>	do #	
32 <sub>4</sub>	sol #	
37 <sub>4</sub>		fa (#)
43 <sub>4</sub>		fa (#)
48 <sub>1</sub>		fa (#)
50 <sub>4</sub>	sol #	
52 <sub>2</sub>		sol #
52 <sub>2</sub>		fa #
52 <sub>3</sub>	sol #	
53 <sub>1</sub>		sol (#)
54 <sub>1</sub>	fa #	
59 <sub>4</sub>		sol (#)
60 <sub>3</sub>		sol #
62 <sub>1</sub>	sol #	
62 <sub>2</sub>	si ♮	
62 <sub>4</sub>		sol ♮
63 <sub>1</sub>		fa #
63 <sub>2</sub>	fa #	
63 <sub>4</sub>	si ♭	
65 <sub>2</sub>		sol #
65 <sub>2</sub>		fa #
65 <sub>3</sub>	sol #	
66 <sub>4</sub>		fa (#)
72 <sub>3,4</sub>		sol #
72 <sub>3</sub>		fa #
77 <sub>4</sub>		sol #
80 <sub>1</sub>	sol #	
81 <sub>4</sub>		fa (#)
85 <sub>2</sub>		sol #
87 <sub>2</sub>		do #
87 <sub>3,4</sub>	do #	

<i>Tota pulchra es Maria</i>			Compás	Original	Añadida	Compás	Original	Añadida
XVIII, sol, 6 v.			89 <sub>2</sub>		mi ♮	39 <sub>3</sub>	mi ♮	
Semitonía			90 <sub>2</sub>		si ♯	39 <sub>4</sub>	fa ♯	
Compás	Original	Añadida	92 <sub>3</sub>	mi ♮		40 <sub>1</sub>	mi ♮	
3 <sub>1</sub>	mi ♮		94 <sub>1</sub>		mi ♮	43 <sub>1,3</sub>	mi ♮	
6 <sub>2</sub>		fa (♯)	94 <sub>3</sub>		mi ♯	44 <sub>1,2</sub>		mi ♮
10 <sub>1</sub>	mi ♮		95 <sub>3</sub>	mi ♮		46 <sub>3</sub>	mi ♮	
10 <sub>2</sub>		mi ♮	97 <sub>1,4</sub>	mi ♮		47 <sub>1</sub>	mi ♮	
11 <sub>4</sub>		fa ♯	98 <sub>2</sub>		fa ♯	49 <sub>4</sub>	mi ♮	
12 <sub>1</sub>	si ♯		98 <sub>3</sub>	si ♯		50 <sub>2</sub>	fa ♯	
14 <sub>2</sub>	mi ♮		101 <sub>2</sub>		si (♯)	50 <sub>3</sub>		mi ♮
15 <sub>2</sub>	mi ♮		102 <sub>4</sub>		do ♯	51 <sub>1,4</sub>	mi ♮	
15 <sub>4</sub>		fa (♯)	108 <sub>2</sub>	do ♯		52 <sub>1,4</sub>		mi ♮
15 <sub>4</sub>		mi ♯	111 <sub>2</sub>		mi ♮	53 <sub>1</sub>		mi ♮
16 <sub>1</sub>	fa ♯		111 <sub>4</sub>		si ♯	57 <sub>4</sub>	do ♯	
17 <sub>4</sub>	mi ♮		113 <sub>4</sub>	si ♯		63 <sub>4</sub>		fa ♯
18 <sub>4</sub>	mi ♮		114 <sub>2</sub>		fa (♯)	64 <sub>1</sub>	si ♯	
19 <sub>1</sub>	fa ♯		114 <sub>4</sub>		si ♯	67 <sub>3</sub>	mi ♮	
20 <sub>1</sub>		fa ♯	117 <sub>4</sub>		fa ♯	69 <sub>1</sub>	mi ♮	
20 <sub>4</sub>		fa ♯	120 <sub>1,3</sub>	mi ♮		70 <sub>3</sub>	mi ♮	
21 <sub>2</sub>		si (♯)	121 <sub>2</sub>		si ♯	71 <sub>4</sub>	mi ♮	
21 <sub>4</sub>		fa ♯	121 <sub>3</sub>	si ♯		72 <sub>1</sub>	mi ♮	
22 <sub>1</sub>	si ♯		<i>Beata Dei genitrix</i>					
24 <sub>4</sub>		fa ♯	XIX, sol, 6 v.					
25 <sub>1</sub>	fa ♯		Semitonía					
27 <sub>2</sub>	fa ♯		Compás	Original	Añadida	Compás	Original	Añadida
29 <sub>1</sub>	mi ♮		2 <sub>1</sub>	fa ♯		84 <sub>4</sub>		fa ♯
32 <sub>4</sub>		do (♯)	4 <sub>1</sub>	mi ♮		85 <sub>1</sub>	si ♯	
35 <sub>4</sub>		do ♯	5 <sub>1</sub>	fa ♯		86 <sub>1</sub>	fa ♯	
43 <sub>4</sub>	mi ♮		7 <sub>1</sub>	do ♯		86 <sub>2</sub>	si ♯	
44 <sub>2</sub>	si ♯		11 <sub>1</sub>	do ♯		86 <sub>3</sub>		fa ♯
44 <sub>3</sub>	mi ♮		13 <sub>4</sub>		do ♯	87 <sub>1</sub>	fa ♯	
54 <sub>2</sub>		do ♯	15 <sub>4</sub>	fa ♯		87 <sub>3</sub>	si ♯	
56 <sub>4</sub>		fa ♯	16 <sub>1</sub>		fa ♯	88 <sub>3</sub>	fa ♯	
58 <sub>4</sub>		fa ♯	21 <sub>3</sub>		mi ♮	89 <sub>1</sub>	si ♯	
60 <sub>1</sub>	mi ♮		23 <sub>3</sub>	si ♯		89 <sub>3</sub>	do ♯	
61 <sub>2</sub>		si ♯	25 <sub>1</sub>	fa ♯		92 <sub>1</sub>	do ♯	
61 <sub>3</sub>	si ♯		25 <sub>3</sub>	do ♯		94 <sub>3</sub>	do ♯	
62 <sub>1-4</sub>	si ♯		26 <sub>4</sub>	fa ♯		96 <sub>1,2</sub>	mi ♮	
66 <sub>3</sub>	mi ♮		28 <sub>1</sub>	mi ♮		97 <sub>1</sub>	fa ♯	
68 <sub>1</sub>	mi ♮		28 <sub>4</sub>		fa ♯	98 <sub>2</sub>	si ♮	
70 <sub>3</sub>	mi ♮		29 <sub>1</sub>	fa ♯		106 <sub>1</sub>		mi ♮
71 <sub>2</sub>		fa ♯	29 <sub>3</sub>	si ♯		106 <sub>4</sub>	mi ♮	
71 <sub>3</sub>	fa ♯		30 <sub>1</sub>		si ♯	107 <sub>2</sub>		fa ♯
73 <sub>4</sub>		do ♯	31 <sub>2,3</sub>		si ♯	107 <sub>3</sub>		mi (♮)
75 <sub>3</sub>	fa ♯		32 <sub>2</sub>	si ♯		108 <sub>1,4</sub>	mi ♮	
76 <sub>1</sub>	si ♯		34 <sub>1</sub>		si ♯	109 <sub>1,4</sub>	mi ♮	
76 <sub>2</sub>		mi ♮	34 <sub>4</sub>		si ♮	110 <sub>1</sub>		mi ♮
77 <sub>3</sub>	si ♯		35 <sub>1</sub>		si ♯	114 <sub>4</sub>		do ♯
77 <sub>4</sub>		mi ♮	35 <sub>4</sub>	fa ♯		120 <sub>4</sub>		fa ♯
78 <sub>4</sub>	fa ♯		36 <sub>1</sub>	si ♯		121 <sub>1</sub>	si ♯	
79 <sub>3</sub>	fa ♯		36 <sub>3</sub>		si ♯	<i>Surge, prospera amica mea</i>		
80 <sub>3</sub>		mi ♮	37 <sub>2</sub>		fa ♯	XX, fa, 6 v.		
81 <sub>1</sub>	fa ♯		37 <sub>3</sub>		si ♯	Semitonía		
81 <sub>4</sub>		fa ♯	37 <sub>4</sub>	si ♯		Compás	Original	Añadida
82 <sub>1</sub>		mi ♮	38 <sub>2</sub>		si (♯)	8 <sub>2</sub>		si ♯
82 <sub>4</sub>		fa ♯				11 <sub>3</sub>	do ♯	
84 <sub>1</sub>	mi ♮							
85 <sub>1,3</sub>	mi ♮							
87 <sub>1</sub>		mi ♮						
88 <sub>1,3</sub>	mi ♮							

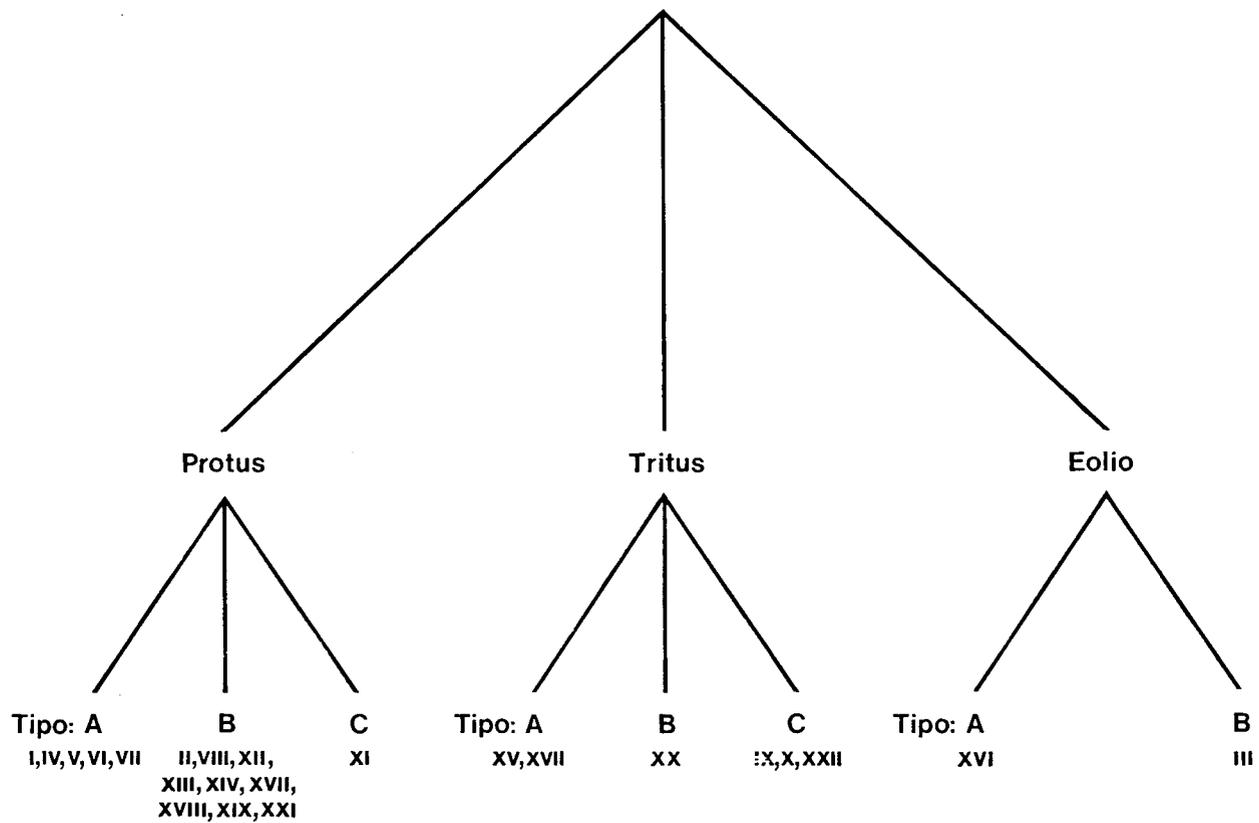
Compás	Original	Añadida	<i>Ave Maria</i>			Compás	Original	Añadida
23 <sub>2</sub>	mi $\flat$		XXI, sol, 8 v.			76 <sub>1,2,3</sub>	mi $\flat$	
24 <sub>1,2</sub>		mi $\flat$	Semitonía			76 <sub>3</sub>		si $\natural$
25 <sub>1</sub>		mi $\flat$	Compás	Original	Añadida	77 <sub>2</sub>	si $\natural$	
25 <sub>4</sub>	si $\natural$		5 <sub>1,3</sub>	mi $\flat$		77 <sub>3,4</sub>	mi $\flat$	
26 <sub>1</sub>	mi $\flat$		7 <sub>1,3</sub>	mi $\flat$		78 <sub>2</sub>	si $\natural$	
28 <sub>1</sub>	mi $\flat$		7 <sub>1</sub>		mi $\flat$	78 <sub>3</sub>	mi $\flat$	
29 <sub>3</sub>	mi $\natural$		10 <sub>1,3</sub>	mi $\flat$		79 <sub>1</sub>		fa $\sharp$
38 <sub>4</sub>		do $\sharp$	12 <sub>1,3</sub>	mi $\flat$		79 <sub>2</sub>		si $\natural$
41 <sub>2,3</sub>	do $\sharp$		15 <sub>1</sub>		mi $\flat$	79 <sub>3</sub>	si $\natural$	
42 <sub>2</sub>		do $\sharp$	15 <sub>2</sub>	mi $\flat$		79 <sub>4</sub>	si $\natural$	
42 <sub>2</sub>	si $\natural$		15 <sub>4</sub>		fa $\sharp$			
52 <sub>1</sub>	si $\natural$		16 <sub>1</sub>	fa $\sharp$				
53 <sub>4</sub>		si ( $\natural$ )	16 <sub>3</sub>		fa ( $\sharp$ )			
55 <sub>1</sub>	si $\natural$		17 <sub>1</sub>	mi $\flat$				
56 <sub>2</sub>		si $\natural$	17 <sub>4</sub>		fa $\sharp$			
58 <sub>1</sub>	do $\sharp$		20 <sub>4</sub>	do $\sharp$				
58 <sub>2</sub>	si $\natural$		24 <sub>2</sub>	mi $\flat$				
59 <sub>4</sub>		si $\natural$	24 <sub>4</sub>		fa $\sharp$			
62 <sub>4</sub>		si $\natural$	26 <sub>1</sub>	mi $\flat$		Compás	Original	Añadida
83 <sub>4</sub>		si $\natural$	27 <sub>1</sub>	mi $\flat$		4 <sub>1</sub>	mi $\flat$	
88 <sub>1</sub>	si $\flat$		27 <sub>4</sub>		fa $\sharp$	12 <sub>2</sub>	si $\natural$	
88 <sub>3</sub>	mi $\flat$		29 <sub>4</sub>		fa $\sharp$	15 <sub>3,4</sub>	mi $\flat$	
92 <sub>2</sub>		si $\natural$	31 <sub>3</sub>		mi $\flat$	20 <sub>2</sub>	si $\natural$	
93 <sub>4</sub>		si $\natural$	34 <sub>3</sub>	mi $\flat$		22 <sub>2</sub>	si $\natural$	
94 <sub>2,3</sub>		si $\natural$	35 <sub>1</sub>		fa ( $\sharp$ )	24 <sub>1</sub>		si $\natural$
95 <sub>1</sub>		si $\natural$	35 <sub>4</sub>	mi $\natural$		24 <sub>2</sub>	si $\natural$	
95 <sub>2</sub>	si $\natural$		38 <sub>4</sub>		fa $\sharp$	25 <sub>2</sub>		si $\natural$
96 <sub>2</sub>		si $\natural$	42 <sub>1</sub>	mi $\natural$		36 <sub>1</sub>	mi $\flat$	
96 <sub>3</sub>	si $\natural$		50 <sub>2</sub>		fa $\sharp$	37 <sub>3</sub>	mi $\flat$	
99 <sub>1</sub>	si $\natural$		50 <sub>3</sub>	fa $\sharp$		43 <sub>4</sub>		si $\natural$
99 <sub>4</sub>	mi $\natural$		50 <sub>4</sub>		fa $\sharp$	46 <sub>2</sub>	mi $\flat$	
100 <sub>3</sub>		si $\natural$	51 <sub>2</sub>		fa $\sharp$	46 <sub>4</sub>	fa $\sharp$	
101 <sub>1</sub>		si $\natural$	52 <sub>1,2</sub>	do $\sharp$		48 <sub>1</sub>	mi $\flat$	
103 <sub>2</sub>	si $\natural$		53 <sub>3</sub>	do $\sharp$		49 <sub>3</sub>	mi $\flat$	
115 <sub>3</sub>	mi $\flat$		54 <sub>2</sub>		do $\sharp$	51 <sub>1</sub>	mi $\flat$	
116 <sub>1</sub>	mi $\flat$		55 <sub>2</sub>	do $\sharp$		54 <sub>4</sub>	fa $\sharp$	
117 <sub>3</sub>		mi $\flat$	55 <sub>2</sub>		si $\natural$	55 <sub>2</sub>		si $\natural$
120 <sub>1</sub>	mi $\flat$		55 <sub>3</sub>	do $\sharp$		56 <sub>3</sub>	mi $\flat$	
121 <sub>1</sub>	mi $\flat$		56 <sub>2</sub>		do $\sharp$	57 <sub>4</sub>	mi $\flat$	
122 <sub>1</sub>	mi $\flat$		57 <sub>3</sub>	do $\sharp$		61 <sub>2</sub>	fa $\sharp$	
123 <sub>3</sub>	mi $\flat$		58 <sub>1</sub>		do $\sharp$	61 <sub>2</sub>	si $\natural$	
125 <sub>1,3</sub>		mi ( $\flat$ )	58 <sub>3</sub>	fa $\sharp$		72 <sub>4</sub>	si $\natural$	
126 <sub>1</sub>		si ( $\natural$ )	59 <sub>1</sub>	si $\natural$		75 <sub>1</sub>	mi $\flat$	
126 <sub>3</sub>		mi ( $\flat$ )	66 <sub>3</sub>	fa $\sharp$		79 <sub>1</sub>	mi $\flat$	
132 <sub>4</sub>	si $\natural$		69 <sub>4</sub>		fa $\sharp$	80 <sub>1,2</sub>	mi $\flat$	
133 <sub>1</sub>	mi $\natural$		72 <sub>4</sub>		fa $\sharp$	81 <sub>1</sub>	mi $\flat$	
			74 <sub>1</sub>	mi $\flat$		95 <sub>2</sub>	si $\natural$	
			74 <sub>4</sub>	si $\natural$		95 <sub>3,4</sub>	mi $\flat$	
			75 <sub>2</sub>		mi $\flat$	96 <sub>2</sub>	fa $\sharp$	
			75 <sub>4</sub>	si $\natural$		97 <sub>2</sub>	fa $\sharp$	
						97 <sub>4</sub>	si $\natural$	

*Regina Caeli*  
XXII, fa, 8 v.

Semitonía

Compás	Original	Añadida
4 <sub>1</sub>	mi $\flat$	
12 <sub>2</sub>	si $\natural$	
15 <sub>3,4</sub>	mi $\flat$	
20 <sub>2</sub>	si $\natural$	
22 <sub>2</sub>	si $\natural$	
24 <sub>1</sub>		si $\natural$
24 <sub>2</sub>	si $\natural$	
25 <sub>2</sub>		si $\natural$
36 <sub>1</sub>	mi $\flat$	
37 <sub>3</sub>	mi $\flat$	
43 <sub>4</sub>		si $\natural$
46 <sub>2</sub>	mi $\flat$	
46 <sub>4</sub>	fa $\sharp$	
48 <sub>1</sub>	mi $\flat$	
49 <sub>3</sub>	mi $\flat$	
51 <sub>1</sub>	mi $\flat$	
54 <sub>4</sub>	fa $\sharp$	
55 <sub>2</sub>		si $\natural$
56 <sub>3</sub>	mi $\flat$	
57 <sub>4</sub>	mi $\flat$	
61 <sub>2</sub>	fa $\sharp$	
61 <sub>2</sub>	si $\natural$	
72 <sub>4</sub>	si $\natural$	
75 <sub>1</sub>	mi $\flat$	
79 <sub>1</sub>	mi $\flat$	
80 <sub>1,2</sub>	mi $\flat$	
81 <sub>1</sub>	mi $\flat$	
95 <sub>2</sub>	si $\natural$	
95 <sub>3,4</sub>	mi $\flat$	
96 <sub>2</sub>	fa $\sharp$	
97 <sub>2</sub>	fa $\sharp$	
97 <sub>4</sub>	si $\natural$	

## MODALIDAD DE LOS MOTETES



Práctica seguida en orden a la colocación de notas accidentales

Semitonía en la línea, en la cláusula y en la cadencia

1. Se han recopilado los accidentales que figuran en las respectivas composiciones impresas. Semitonía original:



2. Los accidentales del impreso han permitido conocer la regla de la semitonía que se toma de base para su ampliación según la lógica que rige la estructura modal propia. Semitonía añadida, que considera muy conveniente el transcriptor:



3. Cuando no resulta precisa la fijación de los accidentales por no formar parte ni de la regla ni de la lógica de la estructura modal sólo se aconseja el uso de los accidentales en cuestión. Semitonía añadida y de uso *ad libitum*:



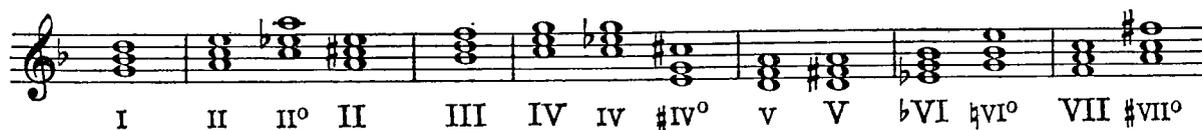
## ELEMENTOS TONALES DE LOS MOTETES

## PROTUS

- Tipo A:** I. *Ave Maria* VI. *Exaltata est*  
 IV. *Quasi cedrus* VII. *Sancta et immaculata*  
 V. *Gabriel archangelus*



Proyección de la tonalidad en la polifonía



- Tipo B:** I. *Dulcissima Maria* XVII. *O virgo benedicta*  
 VIII. *Sancta Maria* XVIII. *Tota pulchra es*  
 XII. *Salve regina* XIX. *Beata Dei genetrix*  
 XIII. *Salve regina* XXI. *Ave Maria*  
 XIV. *Ave, virgo sanctissima*



Proyección de la tonalidad en la polifonía



- Tipo C:** XI. *Regina caeli*



Proyección de la tonalidad en la polifonía

I I  $\flat$ II II II $^\circ$  II III  $\sharp$ III $^\circ$  IV IV  $\sharp$ IV $^\circ$  V V  $\flat$ VI  $\flat$ VI $^\circ$  VII  $\sharp$ VII $^\circ$

TRITUS

**Tipo A:** XV. *O gloriosa Dei genetrix*

Escala

Proyección de la tonalidad en la polifonía

I II II III IV  $\flat$ IV $^\circ$  V v VI VII $^\circ$

**Tipo B:** XX. *Surge propera*

Escala

Proyección de la tonalidad en la polifonía

I II II III III IV  $\flat$ IV $^\circ$  V v VI VII $^\circ$

**Tipo C:** IX. *Alma redemptoris mater* XXII. *Regina caeli*

X. *Ave regina caelorum*

Escala

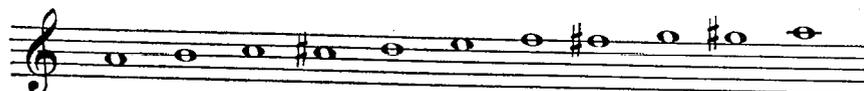
Proyección de la tonalidad en la polifonía

I  $\sharp$ I $^\circ$  II II III III IV  $\flat$ IV $^\circ$  V v VI VI VII $^\circ$

## EOLIO

**Tipo A:** XVI. *Trahe me post te*

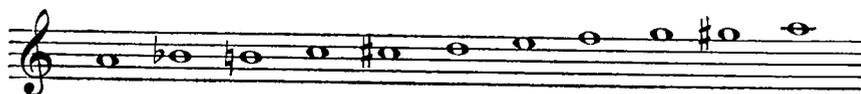
Escala



Proyección de la tonalidad en la polifonía

**Tipo B:** III. *Quae est ista*

Escala



Proyección de la tonalidad en la polifonía

**Advertencias al estudio estructural de los motetes**

1. El número de compases que abarca el texto de cada frase melódica indica la relación proporcional existente entre ellas, en orden a la fijación de su forma y estructura. No deben, pues, considerarse como resultado de un análisis obtenido por medio de cálculos.
2. Composición de las partes:
  - a) La clasificación modal y la división del texto definen la forma del motete. La estructura dependerá del orden de las frases musicales a tenor de la separación del texto.
  - b) Tales separaciones resultan de una vertebración intencionadamente planificada.
  - c) Las divisiones en partes primera, segunda o más, tomadas conjuntamente descubren una ostensible idea de la proporción existente.
3. Las cadencias
  - a) Cuando la cadencia afecta al texto y a todas las voces por igual se señala con el signo II = cadencia completa.
  - b) Cuando la cadencia se efectúa sólo en algunas de las voces y en parte del texto, se significa con I = cláusula.
  - c) Si permanece la cadencia en las voces, pero no en el texto que sigue entreverado, se se usa el signo # = cadencia entrelazada.
  - d) Se considera como cadencia oculta aquella en la cual a pesar de tener terminación propia, las voces aparecen entrelazadas. El signo usado para tal caso es Z.

## I. AVE MARIA

## FUENTES IMPRESAS

Sevilla, Martín Montedoca 1555=S.

Valladolid, Diego Fernández Córdova 1576=Va.

## FUENTE MANUSCRITA

Sevilla, Catedral. Ms. 1, f. 78

## T e x t o

Versión literaria idéntica a la que utilizó el mismo Guerrero en la antífona a ocho voces impresa en Venecia, año 1570. Las dos partes de que consta el texto: *Ave Maria* y *Sancta Maria* aparecen estrechamente unidas por la música. En la primera, a la salutación del arcángel Gabriel sigue la aclamación de santa Isabel. El texto completo de esta parte figura como ofertorio de la «Dominica IV adventus» posiblemente desde san Gregorio Magno; después fue utilizado como Tractus de la misa del mencionado arcángel y como antífona de vísperas en la festividad de la Anunciación de Nuestra Señora. El texto de la segunda parte, o invocación del pueblo fiel, se ha ido estructurando dentro de una rica variedad de conceptos incorporados a partir del siglo XIII, sin formar parte empero de la liturgia oficial. En la reforma del Breviario de 1568, Pío V fijó definitivamente el texto en los términos hoy en vigor. A pesar de tal determinación pontificia los polifonistas pudieron seguir tomando el texto de dichas versiones antiguas por tratarse de piezas de relleno en el culto litúrgico.

El texto del *Ave Maria* que se publica figura en obras de varios compositores españoles, como Morales, Fernando de las Infantas, Victoria en la de a 8 voces, y otros; también en composiciones de autor desconocido.

Sobre la existencia de un presunto Pedro Victoria artífice de las antífonas *Ave Maria* a ocho voces, y *Salve Regina* a seis, que aparecen en el Ms. 4 del Archivo de Tarazona\*, cabe decir que ambas composiciones pertenecen a Tomás Luis de Victoria, y que, en consecuencia debe atribuirse al copista la inexacta alteración del nombre.

\* Anuario Musical XVI (1961), p. 156.



División del texto:	Extensión compases	Dirección tonal en la polifonía	Cadencia	Proporción	
Ave Maria, gratia plena	1 — 15	sol → re	I	(15)	] 47
Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Jesus.	15 — 30	re → sol	II	(15)	
	30 — 48	do → re	II	(17)	
Sancta Maria,	48 — 52	re → re	II	(5)	] 10
regina caeli (omite <i>dulcis et pia</i> )	52 — 55	re → si ♯	I	(3)	
O Mater Dei	55 — 57	la → re	II	(2)	
ora pro nobis peccatoribus, ut cum electis, te videamus	57 — 68	re → sol	II	(10)	] 30
ut cum electis, te videamus.	68 — 77	sol → sol	II	(10)	

El tenor sigue en parte la cantilena de la antífona gregoriana.

## II. DULCISSIMA MARIA

## FUENTES IMPRESAS

Sevilla, Martín de Montedoca 1555=S

Venezia, Giacomo Vincenti 1597=V<sub>3</sub> (solamente la primera parte)

## FUENTES MANUSCRITAS

Sevilla, Catedral, Ms. XVI, f. 73

Granada, Capilla Real, Ms. 5, f. 222

Segovia, Catedral, Libros de Polifonía n.º 13, f. 27<sup>r</sup>Villagarcía de Campos, vol. I, f. 94<sup>v</sup>

Coimbra, Biblioteca de la Universidad, Ms. Mus. n.º 242 (Colección Polyphonia, n.º 17), f. 89, anónimo

## T e x t o

De carácter piadoso; en toda su extensión raramente utilizado por los polifonistas. Consta de dos partes, la primera es un centón de contexto bíblico, libre, aplicado a María, mientras la segunda canta fórmulas de impetración intercesora. Ambas aparecen separadas entre sí, también por la música. Algunas de las frases que las componen figuran en la liturgia de la Virgen María. El compositor Vivanco toma sólo el texto de la primera parte.



División del texto:	Extensión compases	Dirección tonal en la polifonía	Cadencia	Proporción	
<i>Prima pars</i>					
Dulcissima Maria, amore tuo languet quia suavis et benigna es.	1 — 19	sol → re	I	(18)	] 28
	19 — 28	re → re	Z	(10)	
Vultum tuum deprecabuntur, omnes divites plebis.	29 — 45	la → sol	I	(17)	] 36
Pulchra es virgo Maria, et macula non est in te.	45 — 64	sol → sol	II	(19)	
<i>Secunda pars</i>					
Audi nos, sanctissima, et intercede pro nobis ad Dominum					
Iesum Filium tuum Dominum nostrum.	65 — 96	sol → sol	II	(31)	] 31

## III. QUAE EST ISTA

FUENTE IMPRESA

Sevilla, Martín de Montedoca 1555=S

FUENTE MANUSCRITA

Coímbra, Biblioteca de la Universidad, Ms. Mus. n.º 242 (Colección Polyphonia, n.º 17), ff. 96-97, anónimo

## T e x t o

Florilegio lírico sacado del Libro de Salomón, fragmento del edilio del Esposo con la intervención del Coro adaptado al culto mariano. Consta de dos partes, separadas también por la música.



División del texto:	Extensión compases	Dirección tonal en la polifonía	Cadencia	Proporción
<i>Prima pars</i>				
Quae est ista tam formosa,	1 — 16	la → re	I	(16)
quae ascendit per desertum,	16 — 30	re → la	Z	(14)
quasi aurora consurgens;	28 — 40	la → re	I	(10+2)
pulchra ut luna, electa ut sol.	38 — 63	re → re	II	(25—2)
<i>Secunda pars</i>				
Surge propera amica mea, formosa mea	64 — 81	re → la	I	(18)
immaculata mea,	81 — 91	la → do	II	(10—1)
vulnerasti cor meum soror mea sponsa	91 — 98	do → la	II	(7)
vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum et in uno crine colli tui.	98 — 126	la → la	II	(29)

## IV. QUASI CEDRUS

## FUENTE IMPRESA

Sevilla, Martín de Montedoca 1555=S

## FUENTE MANUSCRITA

Coimbra, Biblioteca de la Universidad, Ms. Mus. n.º 242 (Colección Polyphonia, n.º 17), ff. 94<sup>v</sup>-96, anónimo

## T e x t o

Sacado del *Liber Ecclesiastici* 24, 17-20 en su primera parte y del *Canticum Canticorum*, 4, 7-8 en la segunda. De aplicación frecuente en el culto mariano. Adoptado por otros polifonistas. A la división literaria le corresponde la separación musical. La notable diferencia en la extensión del texto de ambas partes queda reflejada en la proporción de su medida musical. El fraseo del texto y de la música coinciden plenamente.



## División del texto:

*Prima pars*

	Extensión compases	Dirección tonal en la polifonía	Cadencia	Proporción	
Quasi cedrus exaltata sum in Libano,	1 — 15	re → re	II	(15)	43
et quasi cupressus in monte Sion,	15 — 27	re → sol	Z	(12)	
et quasi palma exaltata sum in Cades	27 — 36	sol → si ♭	II	(9)	
et quasi plantatio rosae in Jerico.	36 — 43	si ♭ → sol	I	(7)	
Quasi oliva speciosa in campis	43 — 52	sol → re	II	(10-1)	44
et quasi platanus exaltata sum juxta aquas.	52 — 60	re → re	♯	(9-1)	
In plateis, sicut cinamomum	60 — 71	re → fa	II	(11)	
et balsamum aromatizans	71 — 81	fa → sol	Z	(10)	
odorem dedi.	81 — 86	sol → re	II	(6)	

*Secunda pars*

Tota pulchra es amica mea	87 — 95	re → sol	I	(8)	19	56
et macula non est in te.	95 — 105	sol → la	II	(11)		
O amica mea	105 — 112	re → re	I	(7)	17	
veni de Libano,	112 — 122	re → re	Z	(10)		
veni sponsa mea	122 — 127	re → re	I	(5)	20	
veni coronaberis.	127 — 142	mi ♭ → sol	II	(15)		

## V. GABRIEL ARCHANGELUS

FUENTE IMPRESA  
Sevilla, Martín de Montedoca 1555=S

## T e x t o

En su primera parte pertenece a la liturgia de la festividad del arcángel Gabriel: antífona *ad magnificat*. El texto es casi idéntico a la antífona de mañines del domingo primero de Adviento contenido en los Antifonarios de Imea y de Verona, ambos del siglo XI. La segunda parte tiene carácter impetratorio y es de devoción particular. La separación de ambas partes está convenientemente señalada a la vez por la música. En su versión completa no figura en obras polifónicas del siglo.

El texto de la segunda parte alude con preferencia al poder intercesor del arcángel San Gabriel. El *Cantus I* cuida de entonar la melodía de la antífona gregoriana propia de la salutación angélica.



División del texto:	Extensión compases	Dirección tonal en la polifonía	Cadencia	Proporción	
<i>Prima pars</i>					
Gabriel archangelus	1 — 13	sol → sol	Z	(13)	] 62
Loqutus est ad Virginem, dicens:	13 — 27	sol → sol	Z	(15-1)	
Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum	25 — 45	si ♮ → sol		(19-1)	
benedicta tu	45 — 62	sol → sol		(17)	
in mulieribus.					
<i>Secunda pars</i>					
Gabriel archangele	63 — 70	sol → re	♯	(8)	] 44
veni in adiutorio populo Dei	70 — 85	re → sol	I	(16-1)	
qui semper assistis in conspectu Domini.	85 — 106	sol → sol		(21)	



## VII. SANCTA ET INMACULATA

## FUENTES IMPRESAS

Venezia, Giacomo Vincenti 1589 = V<sub>2</sub>Venezia, Giacomo Vincenti 1597 = V<sub>3</sub>

## FUENTE MANUSCRITA

Segovia, Catedral, vol. 13, f. 24<sup>v</sup>

## T e x t o

El texto completo en sus dos partes pertenece al responsorio primero y verso del *Comune Festorum B.M.V.* idéntico al responsorio sexto de maitines de Navidad. Ha sido adoptado por muchos polifonistas; entre otros, Fernando Esteban, Morales, Giamberti, Gombert, Palestrina y Giovanni Maria Nanini. Ambas partes tienen idéntica conclusión.

Transcrito en notación moderna: SAMUEL RUBIO, *Antología polifónica sacra*, Madrid, 1956, II, 205-212.



División del texto:

Extensión compases	Dirección tonal en la polifonía	Cadencia	Proporción
-----------------------	------------------------------------	----------	------------

*Prima pars*

Sancta et immaculata virginitas,	1 — 17	sol → sol	· II	(17)	} 24	} 45
quibus te laudibus efferant nescio:	18 — 24	sol → re	II	(7)		
quia quem caeli capere non poterant,	25 — 35	sol → re	I	(11)	} 22	
tuo gremio contulisti.	35 — 45	re → sol	II	(11-1)		

*Secunda pars*

Benedicta tu in mulieribus	46 — 58	sol → re	♯	(13)	} 22	} 42
et benedictus fructus ventris tui	58 — 67	sol → sol	♯	(9)		
quia quem caeli capere non poterant,	67 — 77	sol → re	I	(11)	} 21	
tuo gremio contulisti.	77 — 87	re → sol	II	(11-1)		

## VIII. SANCTA MARIA SUCCURRE MISERIS

## FUENTES IMPRESAS

Venezia, Antonio Gardano 1570 = V

Venezia, Giacomo Vincenti 1597 = V<sub>3</sub>

## FUENTES MANUSCRITAS

Granada, Capilla Real, n.º 45

Segovia, Catedral, vol. 13, f. 3<sup>r</sup>Montserrat, Archivo musical, legajo 193, ff. 26<sup>v</sup>-27

Bogotá, Catedral Archivo Musical, Ms. en Giovanni Francesco Anerio.

## T e x t o

Procede de la antifona *ad magnificat* del oficio correspondiente a *Commune Festorum B.M.V.* Por su adaptación al culto celebrativo en honor de la Virgen María, ha sido uno de los textos preferidos por los compositores de las diferentes escuelas de los siglos XVI-XVII, tales como Appenzeller, Crivelli, Festa, Gargano, Lhéritier, Palestrina, Domenico del Pane, Peñalosa y Verdelot. Consta de dos partes con idéntica terminación conclusiva.

En el archivo musical de la abadía de Montserrat, legajo 193, ff. 18-26, figura una «misa a 4 sobre el motete Santa María de Guerrero» del compositor Manuel Guerra, fechada en 1675. A continuación el autor acompaña la transcripción del mencionado motete (ff. 26-27).

Sirvió de parodia a Duarte Lobo para la misa del mismo nombre editada en Amberes el año 1621.



División del texto:	Extensión compases	Dirección tonal en la polifonía	Cadencia	Proporción
<i>Prima pars</i>				
Sancta Maria, succurre miseris	1 — 19	sol → sol		(19)
iuva pusillanimes, refove flebiles	19 — 30	sol → si b		(12-1)
ora pro populo, interveni pro clero	31 — 44	si b → sol	Z	(13)
intercede pro devoto femineo sexu.	44 — 57	sol → sol		(14)
<i>Secunda pars</i>				
Sentiant omnes peccatores	58 — 74	sol → re	Z	(15)
tuum iuvamen	74 — 78	re → re		(5)
quicumque celebrant,	78 — 84	re → sol	I	(7)
tuam commemorationem.	83 — 96	sol → sol		(12)

## IX. ALMA REDEMPTORIS MATER

## FUENTES IMPRESAS

Venezia, Giacomo Vincenti 1589 = V<sub>2</sub>Venezia, Giacomo Vincenti 1597 = V<sub>3</sub>Liber Vesperarum, Roma, 1584 = R<sub>2</sub>

## FUENTES MANUSCRITAS

Segovia, Catedral, vol. 13, f. 28<sup>v</sup>Plasencia, Catedral, Ms. 2, ff. 7<sup>r</sup>-9

## T e x t o

Antífona del siglo XII la cual enaltece la maternidad de la Virgen. Se encuentra como antífona para el canto de *Sexta* de la Asunción de María. La autoría atribuida a Hermann Contractus no está suficientemente cimentada. Incorporada al oficio divino como antífona mariana final, se canta durante el Adviento hasta la fiesta de la Purificación de la B.V.M. Por su frecuente uso abundan las composiciones polifónicas que llevan este texto. Hecho más raro que significativo es no encontrarla entre las obras de Morales.

El *tenor* entona la melodía de la antífona en su versión simple. En la edición de 1597 escasean los accidentales, y el texto aparece aplicado con algunas variantes.



División del texto:

División del texto:	Extensión compases	Dirección tonal en la polifonía	Cadencia	Proporción	
Alma Redemptoris mater quae pervia caeli					
porta manes	1 — 19	fa → fa		(19)	] 32
et stella maris succurre cadenti:	19 — 32	fa → do	♯	(14-1)	
surgere qui curat populo:	32 — 39	do → fa		(6)	] 19
Tu quae genuisti, natura mirante,	39 — 49	fa → fa		(11)	
tuum sanctum genitorem:	49 — 58	si ♭ → fa		(8)	] 31
virgo prius ac posterius,	58 — 73	fa → do		(15)	
Gabrielis ab ore	73 — 78	do → fa		(5)	] 31
Sumens illud, ave peccatorum miserere.	78 — 89	fa → fa		(12)	

## X. AVE REGINA CAELORUM

## FUENTES IMPRESAS

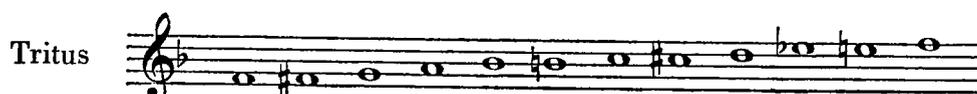
Venezia, Giacomo Vincenti 1589 = V<sub>2</sub>Venezia, Giacomo Vincenti 1597 = V<sub>3</sub>Liber Vesperarum, Roma 1584 = R<sub>2</sub>

## FUENTE MANUSCRITA

Valencia, Colegio del Patriarca, Ms. Motetes de diversos autores, por  
D. Diego Vigue, p. 3Plasencia, Catedral, Ms. 2, ff. 9<sup>v</sup>-11

## T e x t o

Antífona mariana del siglo XII. Originariamente esta composición rimada formaba parte como antífona de *Nona* propia de la Asunción de Ntra. Señora. En el siglo XIII tuvo muchas imitaciones. Erróneamente se ha atribuido a San Bernardo. Por su frecuente uso abundan las composiciones polifónicas de dicha antífona.



División del texto:	Extensión compases	Dirección tonal		Proporción
		en la polifonía	Cadencia	
Ave regina caelorum	1 — 14	fa → fa	⌘	(14)
Ave domina angelorum	14 — 24	fa → re	I	(10)
salve radix, salve porta	24 — 33	re → re	II	(9)
ex qua mundo lux est orta.	33 — 42	si b → re	⌘	(9)
Gaude, gloriosa, super omnes speciosa:	43 — 52	si b → fa	I	(10)
vale, valde decora	53 — 62	fa → la	II	(10)
et pro nobis semper Christum exora.	62 — 75	re → fa	II	(13)

## XI. REGINA CAELI

## FUENTES IMPRESAS

Sevilla, Martín de Montedoca 1555=S

Venezia, Antonio Gardano 1570=V

Venezia, Giacomo Vincenti 1597=V<sub>3</sub>Liber Vesperarum, Roma, 1584=R<sub>2</sub>

## FUENTES MANUSCRITAS

Valladolid, Parroquia de Santiago, Ms. 33, f. 51<sup>v</sup>

Roma, Cappella Sistina, 484, f. 31

Ávila, R. Monasterio de Santa Ana, vol. 3, p. 157

Plasencia, Catedral, Ms. 2, ff. 5<sup>v</sup>-7Sevilla, Catedral, Ms. 1, ff. 76<sup>v</sup>-78

Segovia, Libro de polifonía, Ms. 8

Roma, Biblioteca di S. Cecilia, vols. 792-795.

## T e x t o

Antífona mariana incorporada al oficio divino para ser cantada durante el tiempo pas-  
cual: Sábado Santo-Santísima Trinidad. Hacia el año 1200 figura en un antifonario romano  
como antífona de *magnificat* propia de las vísperas de Pascua.



División del texto:	Extensión compases	Dirección tonal en la polifonía	Cadencia	Proporción
Regina caeli lactare, alleluia	1 — 19	re → re		(19)
quia quem meruisti portare, alleluia	19 — 41	re → re		(22-1)
resurrexit sicut dixit, alleluia	41 — 51	re → re	Z	(11)
ora pro nobis Deum, alleluia.	51 — 66	re → re		(16-1)



## XIII. SALVE REGINA

## FUENTES IMPRESAS

Venezia, Antonio Gardano 1570 = V  
 Liber Vesperarum, Roma, 1584 = R  
 Venezia, Giacomo Vincenti, 1589 = V<sub>2</sub>  
 Venezia, Giacomo Vincenti 1597 = V<sub>3</sub>

## FUENTES MANUSCRITAS

Roma, Cappella Sistina, 484, f. 31<sup>v</sup>  
 Sigüenza, Catedral, Libro de polifonía n.º 7, f. 67<sup>v</sup>  
 Plasencia, Catedral, Ms. 2, ff. 1<sup>v</sup>-5  
 Valladolid, parroquia de Santiago, f. 38<sup>v</sup> (incompleta)  
 Sevilla, Ms. 1, ff. 25<sup>v</sup>-29 y 51<sup>1/1/4</sup> \*para tres típles y bajo  
 Bogotá, Catedral, Archivo Musical.  
 Segovia, vol. 13, f. 32<sup>v</sup>

## T e x t o

Transcrito en notación moderna: A. T. DAVISON AND APEL, *Historical Antology*, I, n.º 139; J. B. DE ELÚTZIZA Y G. CASTRILLO, *Antología Musical*, Barcelona 1933, 94-99; FELIPE PEDRELL, *Hispaniae Schola Musica Sacra*, Barcelona 1894, II, 48-53; SAMUEL RUBIO, *Antología polifónica sacra*, Madrid 1956, II, 194-204.

Han aludido a ella: Felipe Pedrell, o. c., p. xxvii-xxviii.

\* «Para el día de la Assumpción de N. S. en las tres estaciones que hace la Procesión por abajo de las gradas.»



División del texto:	Extensión compases	Dirección tonal en la polifonía	Cadencia	Proporción
<i>Prima pars</i>				
Vita dulcedo	1 — 11	sol → sol	II	(10)
et spes nostra, salve.	11 — 24	sol → sol	II	(14)
<i>Secunda pars</i>				
Ad te suspiramus	25 — 40	sol → re	II	(16)
gementes et flentes in hac lacrimarum valle.	41 — 60	re → sol	II	(20)
<i>Tertia pars</i>				
Et Iesum benedictum,	61 — 75	sol → sol	I	(15)
fructum ventris tui.	76 — 87	fa → sol	II	(12)
<i>Quarta pars</i>				
O clemens, o pia,	88 — 106	re → re	II	(19)
o dulcis virgo [semper] Maria.	107 — 123	sol → sol	II	(16)

## XIV. AVE, VIRGO SANCTISSIMA

## FUENTES IMPRESAS

París, Nicol du Chemin, 1566 = P  
 Venezia, Antonio Gardano, 1570 = V  
 Venezia, Giacomo Vincenti, 1597 = V3

## FUENTES MANUSCRITAS

Escorial, Ms. 3, f. 67<sup>v</sup>  
 Valladolid, parroquia de Santiago, Ms. 37, f. 58<sup>v</sup>  
 Villagarcía de Campos, Ms. I, f. 99<sup>v</sup>  
 Valencia, Colegio del Patriarca, Ms. s/s., Motetes de diversos autores  
 por D. Diego Vigue, p. 39  
 Huesca, archivo de Alquézar, Ms. 1

## T e x t o

Antífona mariana propia de las ferias IV y VI en algunas fuentes antiguas. Figura en Ms. Aix, 12, 65; Procesionario Hieronymitano (Vat., Ottob. 527), 34<sup>b</sup>. Catal. Mss. bibl. France XVI, 13-4.

Texto poco frecuente en el repertorio musical de los polifonistas; Juan Navarro compuso un motete con idéntico texto, el cual se halla en el Ms. de atril f. 63 de la parroquia de Santiago en Valladolid. Diego de Alvarado sería autor de otro motete con el mismo texto (véase Kastner Correa de Arauxo, II, 13).

Transcrito en notación moderna: JUAN B. ELÚTZIZA Y GONZALO CASTRILLO, *Antología Musical, polifonía vocal siglos XV y XVI*, Barcelona, 1933, 89-93; CHARLES BORDES, *Anthologie Maitres Religieuses primitifs*, París, 1893-1895, III, n.º 76; RAFAEL MITJANA, *Francisco Guerrero*, Madrid, 1922; HILARIÓN ESLAVA, *Lira Sacra Hispana*, Madrid, 1869, II, 105-110; FELIPE PEDRELL, *Hispaniae Schola Musica Sacra*, Barcelona, 1894, II, 13-17; ANDRÉS ARAIZ, *Historia de la música religiosa en España*, Barcelona, 1942, 273-281; SAMUEL RUBIO, *Antología polifónica sacra*, Madrid, 1956, II, 48-56; Unión Musical Española, Madrid, 1958; IRENEO SEGARRA, *Ediciones Armónico*, Barcelona, 1955.

Se han referido a este motete: FRANCISCO PACHECO, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1599, n.º 48; FELIPE PEDRELL, o. c., p. xxv; RAFAEL MITJANA, o. c., apéndice; HENRI COLLET, *Le Mysticisme musical espagnol au XVI<sup>e</sup> siècle*, París, 1913, 271-272; GUSTAVE REESE, *Music in the Renaissance*, New York, 1954, 595; ROBERT STEVENSON, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age...*, 204-206, confronta este motete con el de Juan Navarro y deduce singulares diferenciaciones. Sirve de parodia a Géry Ghersem para la misa del mismo nombre editada en *Missae sex Philippi Rogerii atrebatensis sacelli Regii phonasci*, Madrid, 1598, a Juan Esquivel en la misa editada en su *Missarum Liber primus*, 1608, y también a Pedro Ruimonte en su Libro de Misas editado en Amberes el año 1604.



## División del texto:

	Extensión compases	Dirección tonal en la polifonía	Cadencia	Proporción	
Ave, virgo sanctissima,	1 — 9	sol → sol	♯	(9)	} 22
Dei mater, piissima,	9 — 15	sol → re	Z	(6)	
maris stella clarissima:	15 — 22	re → sol	♯	(7-1)	
Salve semper gloriosa,	22 — 38	sol → re	I	(17)	} 28
margarita pretiosa,	39 — 51	mi → si ♯	I	(12)	
sicut lilium formosa,	51 — 58	si ♯ → re	I	(7)	} 24
nitens, olens velut rosa.	58 — 74	re → re	II	(17)	

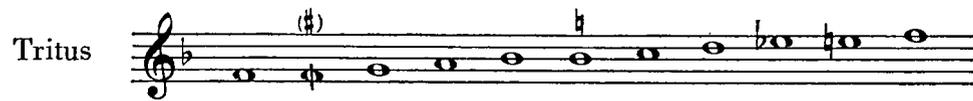
## XV. O GLORIOSA DEI GENITRIX

FUENTE IMPRESA  
Sevilla, Martín de Montedoca, 1555=S

## T e x t o

Antífona propia de la festividad de la Asunción de María. Figura en antifonarios antiguos como: Catedral d'Ivrea, Ms. 106, siglo XI; Catedral de Monza, Ms. 12-75, siglo XI; St. Denis, París BN, lat. 17296, siglo XII; St. Maur-les Fossés, París BN. lat. 12584, siglos XI-XII.

Texto raramente usado por los polifonistas del siglo XVI.



División del texto:	Extensión compases	Dirección tonal en la polifonía	Cadencia	Proporción	
<i>Prima pars:</i>					
O gloriosa Dei genitrix,	1 — 18	fa → fa	I	(18)	] 67
Virgo semper Maria,	18 — 29	fa → do	I	(12-1)	
quae Dominum Christum meruisti portare	30 — 41	fa → si ♭	I	(12)	
et regem angelorum sola virgo lactare.	42 — 67	sol → fa	II	(26)	
<i>Secunda pars:</i>					
Nostri quaesumus pia memorare	68 — 85	fa → fa	I	(17)	] 56
et pro nobis Christus deprecare,	85 — 101	fa → do	♯	(16)	
ut tuis fulti patrociniis	101 — 108	fa → do	I	(8)	
ad caelestia regna pervenire mereamur.	108 — 123	do → fa	II	(15)	

## XVI. TRAHE ME POST TE

## FUENTES IMPRESAS

Sevilla, Martín de Montedoca, 1555=S

Venezia, Giacomo Vincenti, 1589=V<sub>2</sub>Venezia, Giacomo Vincenti, 1597=V<sub>3</sub>

## FUENTES MANUSCRITAS

Roma, Biblioteca Santa Cecilia, Mss. provenientes de la Chiesa Nuova,  
4 vol., p. 27Escorial, Ms. 3, f. 64<sup>v</sup>

Valladolid, Catedral, Ms. 4, f. 68

## T e x t o

Texto bíblico aplicado a la virgen María, sacado del *Canticum Canticorum Salomonis I, 3; VII, 6-8*. Frecuentemente utilizado por los compositores del siglo XVI: Palestrina, Victoria, Ratti, etc.

Transcrito en notación moderna: HILARIÓN ESLAVA, *o. c.*, I, 105; FELIPE PEDRELL, *o. c.*, 18; Unión Musical Española (copia de Pedrell).

La edición de 1555 ofrece variantes más que suficientes para significarse como una versión. Las demás ediciones se diferencian sólo en algunas simples variantes y en la aplicación del texto en pocos fragmentos.

Se han referido a este motete: J. B. LABAT, *Oeuvres littéraire-musicales*, París, 1879, II, 195; HENRI COLLET, *o. c.*, 272, escribe: «...d'une onction déjà frankiste»; GUSTAVE REESE, *o. c.*, 595; R. STEVENSON, *o. c.*, 212, señala la presencia del canon a la tercera del que deduce un símbolo de mandato de requerimiento y una alusión al trisagio mariano por ser la Virgen, madre, hija y esposa.



División del texto:	Extensión compases	Dirección tonal en la polifonía	Cadencia	Proporción	
Trahe me post te, Virgo Maria,	1 — 15	la → do	I	(15)	44
curremus unguentorum tuorum.	15 — 25	fa → la	I	(10)	
Quam pulchra es, et quam decora,	25 — 29	fa → la	II	(5-1)	
carissima in delitiis.	30 — 36	la → do	I	(6)	
Statura tua assimilata est palmae,	36 — 44	do → sol	I	(9)	44
et ubera tua a botris,	45 — 51	sol → la	I	(8)	
dixi: ascendam in palmam,	51 — 56	la → do	I	(6-1)	
et apprehendam fructum eius;	56 — 60	do → mi	I	(5-1)	
et erunt ubera tua	60 — 65	mi → mi	I	(5)	44
sicut botri vineae,	65 — 70	mi → sol	I	(6-1)	
et odor oris tui,	70 — 74	sol → sol	II	(5-1)	
sicut odor malorum,	74 — 78	sol → la	II	(5-1)	
et odor oris tui } sicut odor malorum }	78 — 88	la → la	II	(10)	



## XVIII. TOTA PULCHRA ES MARIA

## FUENTES IMPRESAS

Venezia, Antonio Gardano, 1570 = V

Venezia, Giacomo Vincenti, 1597 = V<sub>3</sub>

## FUENTE MANUSCRITA

Zaragoza, Archivo de la Catedral. C-3. Ms. 18. sólo *prima pars*

## T e x t o

Texto bíblico del *Canticum Canticorum Salomonis*, 4, 7-9, aplicado a la virgen María en la festividad de su Inmaculada Concepción. Figura en obras de Sermisy, Palestrina y otros polifonistas. Consta de dos partes con cadencia final idéntica.

En la capilla llamada de la Gamba o de la Concepción de la catedral Hispalense se contempla una estupenda tabla, obra cumbre de Luis de Vargas, músico y pintor, en la que unos ángeles musicantes ostentan un pergamino que lleva escrito parte de esta composición.

Pedro Ruimonte se sirvió de los temas musicales de este motete en la misa *Tota pulchra es* que figura en el Libro de misas impreso en Amberes el año 1604.

Se ha referido a este motete: GUSTAVE REESE, *Music in the Renaissance*, New York, 1954, 594.



## División del texto:

	Extensión compases	Dirección tonal en la polifonía	Cadencia	Proporción	
<i>Prima pars</i>					
Tota pulchra es, Maria	1 — 12	sol → sol	II	(12)	] 62
et macula originalis non est in te.	12 — 22	sol → sol	II	(11-1)	
Veni de Libano sponsa mea,	22 — 36	sol → re	I	(13)	
Veni de Libano, veni coronaberis.	36 — 62	re → sol	II	(27)	
<i>Secunda pars</i>					
Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa	63 — 82	sol → sol	I	(20)	} 30
vulnerasti cor meum	83 — 93	sol → si ♭	I	(11)	
in uno oculorum tuorum.	93 — 103	si ♭ → re	I	(10)	} 30
Et in uno crine colli tui.	103 — 122	re → sol	II	(20-1)	

## XIX BEATA DEI GENITRIX

## FUENTES IMPRESAS

Venezia, Giacomo Vincenti, 1589 = V<sub>2</sub>Roma, Domenico Bassa, 1585 = R<sub>3</sub>

## FUENTE MANUSCRITA

Roma, Biblioteca de Santa Cecilia, vols. 792-795, f. 50<sup>v</sup>

## T e x t o

Texto eclesiástico de inspiración bíblica. La primera parte figura como antífona *ad magnificat* en la fiesta de la Presentación de la virgen María y la segunda en el oficio común propio de Nuestra Señora.

Tomás Luis de Victoria incluye esta composición junto con *Pastores loquebantur ad invicem*, también de Guerrero, en la edición de Motetes que publicó Domenico Bassa en Roma el año 1585, dedicada al duque de Saboya, Carlos Emanuel, esposo de Catalina de Austria, hija de Felipe II. Victoria dispone el motete de Guerrero para ser cantado el día de la Natividad de María.

La inclusión de los motetes de Guerrero se explica, tal vez, o por carecer Victoria de un motete apropiado para tal festividad, o más probable todavía, en atención al compositor de Sevilla amigo. El texto, en todo su contenido, no figura en otros repertorios polifónicos. Musicalmente está dividido en dos partes con la misma terminación.

Alonso Lobo, amigo de Guerrero, se sirve de este motete en la misa *Beata Dei Genitrix* que figura en su *Liber primus missarum* impreso en Madrid el año 1602.

Se ha referido a este motete: R. STEVENSON, *o. c.*, 136.



División del texto:	Extensión compases	Dirección tonal en la polifonía	Cadencia	Proporción	
<i>Prima pars:</i>					
Beata Dei Genitrix, Maria Virgo perpetua	1 — 22	sol → si ♭	II	(21)	] 50
templum Domini Sacrarium Spiritus sancti.	22 — 32	si ♭ → do	II	(11)	
Sola sine exemplo	33 — 41	do → sol	I	(9)	
placuisti Domino Iesu Christo.	41 — 50	sol → re	II	(10-1)	
Alleluia, alleluia, alleluia	51 — 58	re → re	I	(7)	] 14
Alleluia, alleluia, alleluia	58 — 64	re → sol	II	(7)	
<i>Secunda pars:</i>					
Ora pro populo	65 — 76	sol → re	Z	(12)	] 43
interveni pro clero	76 — 83	re → re	I	(8-1)	
intercede, intercede	84 — 90	sol → re	II	(6)	
pro devoto femineo sexu.	90 — 108	re → re	I	(18)	
Alleluia, alleluia, alleluia	108 — 115	re → re	II	(7)	] 14
Alleluia, alleluia, alleluia	115 — 121	re → sol	II	(7)	

## XX. SURGE, PROPERA AMICA MEA

FUENTE IMPRESA  
Venezia, Antonio Gardano, 1570 = V

## T e x t o

Texto procedente del *Canticum Canticorum Salomonis*, cap. 2, 10-12, propio del oficio común mariano.

Este mismo texto se encuentra en motetes de Palestrina, Giamberti, Rati y otros polifonistas. El *Cantus II*, progresivamente y por grados conjuntos en escala descendente hasta la quinta *fa* para volver a *do* canta en 'ostinato' el c. f. *Veni sponsa Christi*:

Musical score for five voices (1-5) with lyrics "Veni sponsa Christi". The score is divided into two systems by a vertical line. The first system contains staves 1, 2, 3, and 4. The second system contains staves 5, 6, 7, and 8. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. Measure numbers are placed above the staves.

Staff	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4
1	9	18	133	142
2	23	32	119	128
3	37	46	105	114
4	51	60	91	100
5	65	76	77	86

Tritus 
 Musical notation for Tritus, consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

División del texto:	Extensión compases	Dirección tonal en la polifonía	Cadencia	Proporción
<i>Prima pars:</i>				
Surge, propera amica mea,	1 — 17	fa → fa	I	(17)
columba mea, formosa mea, et veni.	17 — 31	fa → si ♭	I	(15-1)
Iam enim hyems transiit	31 — 43	si ♭ → sol	I	(13-1)
imber abiit et recessit	43 — 48	sol → fa	I	(6-1)
flores apparuerunt in terra	48 — 60	fa → do	I	(13-1)
tempus putationis advenit.	60 — 76	do → fa	II	(17-1)
<i>Secunda pars:</i>				
Vox turturis audita est in terra nostra	77 — 97	fa → fa	II	(20)
figus protulit grossos suos	97 — 105	fa → fa	II	(8)
vineae florentes dederunt odorem suum	105 — 119	fa → si ♭	#	(15)
surge amica mea,	119 — 133	si ♭ → do	I	(13)
speciosa mea et veni.	133 — 142	do → fa	II	(9)

## XXI. AVE MARIA

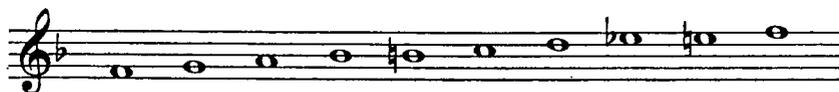
FUENTE IMPRESA  
 Venezia, Antonio Gardano, 1570=V  
 FUENTE MANUSCRITA  
 Sevilla, Catedral, sólo primer coro



División del texto:	Extensión compases	Dirección tonal en la polifonía	Cadencia	Proporción
Ave, Maria gratia plena, Dominus tecum	1 — 21	sol → re	II	(21)
benedicta Tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Iesus.	21 — 28	re → sol	I	(7)
Sancta Maria, regina caeli, dulcis et pia, o mater Dei, ora pro nobis peccatoribus	28 — 39	sol → sol	I	(12-1)
ut cum electis te videamus	39 — 50	sol → re	II	(12-1)
	51 — 57	re → la	I	(7)
	57 — 66	la → re	II	(9)
	67 — 80	si b → sol	II	(14)

## XXII. REGINA CAELI

FUENTES IMPRESAS  
 Roma, Domenico Bassa, 1584=R  
 Venezia, Giacomo Vincenti, 1589=V<sub>2</sub>



División del texto:	Extensión compases	Dirección tonal en la polifonía	Cadencia	Proporción
Regina caeli laetare, alleluia:	1 — 20	fa → do	I	(20)
Quia quem meruisti portare, alleluia:	20 — 53	do → fa	I	(32)
Resurrexit sicut dixit, alleluia:	53 — 73	fa → do	I	(20)
Ora pro nobis Deum, alleluia	73 — 109	do → fa	II	(37)

## ÍNDICE DE NOMBRES

- ACOSTA, Luis de, cantor, 40.  
 AGUILERA, Bartolomé, mozo de de coro, 43.  
 AIZPÚRUA, Pedro, musicólogo, 42.  
 ALBA, Alonso de, polifonista, 11.  
 ALCÁZAR, Baltasar de, poeta músico, 11, 51.  
 ALMODÓBAR, Juan de, cantor, 37, maestro de mozos, 41.  
 ALONSIKO, cantorcico, 34.  
 ALVANCHEZ, Luis de, ministril, 47.  
 ALVARADO, Diego de, polifonista, 121.  
 ALVES, Gregorio, tiple, 37.  
 AMBROS, August W., musicólogo, 15.  
 ANA DE AUSTRIA, esposa de Felipe II, 27.  
 ANDRADA, Diego de, sacabuche, 49.  
 ANGLÉS, Higinio, musicólogo, 15.  
 APEL, Willi, musicólogo, 120.  
 ARÁIZ, Andrés, musicólogo, 121.  
 ARMIJO, Antón de, cantor, maestro, 38, 67.  
 AYARRA, José Enrique, musicólogo, 15, 55, 64.  
 BACH, Juan Sebastián, compositor, 10.  
 BAINI, Giuseppe, maestro de capilla, 65.  
 BAPTISTA, cantorcico, 35.  
 BARBOSA, Jacome, poeta, 75.  
 BARBOSA MACHADO, historiador, nota 34.  
 BARREDA, Ernesto Mario, musicólogo, 10, 76.  
 BASA, Domenico, impresor, 31, 89.  
 Basílica Santa María la Mayor, 17.  
 BEGIL, Alonso de, cantor, 37.  
 BERMUDO, fray Juan, teórico, 56.  
 BERNAL (Bernaldino de Cuenca?), organista, 55.  
 BERNAL, Francisco, cantor, 37.  
 BERNAL, Gonzalo, mozo de coro, 37, 42.  
 BESERRA, Francisco, organista, 55.  
 BILCHES, Martín de, tenor, 39.  
 BLANCO, mosén, maestro de mozos, 41.  
 BORDES, Charles, musicólogo, 121.  
 BUENO, Diego, cantor, 37.  
 BURGOS, Leonor, madre de Guerrero, 16.  
 BUSTAMANTE, Diego de, veintenero, 44.  
 CABEZÓN, Antonio de, organista, 11, 56.  
 CABRERA, Andrés, copista, 60, 63.  
 CABRERA, Francisco de, cantor, 37.  
 CAIRASCO DE FIGUEROA, Bartolomé, poeta, 75.  
 CAMACHO, mozo de coro, 43.  
 CAMACHO, Andrés de, copista, 63.  
 CAMARGO, Gaspar de, sacabuche, 49.  
 CAMARGO, Melchor de, ministril, 49.  
 CAMPEGIO, Juan, obispo, nota 56.  
 CANO, Gonzalo, polifonista, 22.  
 CANOS, Marco, canónigo, 44.  
 Cappella Liberiana, Santa María Mayor, 17.  
 CARDUCCI, Edgardo, musicólogo, 9.  
 CARLOS V, emperador, 26.  
 CARMONA, Diaguito de, cantorcico, 34.  
 CARMONA, Diego de, deán, 52.  
 CARRILLO, Luis, canónigo, 45, nota 63.  
 CASARUVIA, Blas de, escritor curialista, 52.  
 CASTAÑO, Miguel, contrabajo, 39, 43.  
 CASTILLO, Diego del, organista, 11, 56.  
 CASTILLO, Martín del, contralto, nota 38.  
 CASTRILLO, Gonzalo, musicólogo, 15.  
 CASTRO, Rodrigo de, cardenal, 32, 57.  
 Catedral de Almería, nota 46.  
 Catedral de Bogotá, 81.  
 Catedral de Córdoba, 27.  
 Catedral de Guatemala, 81.  
 Catedral de Jaén, 16, 20.  
 Catedral de México, 81.  
 Catedral de Puebla, 81.  
 Catedral de Quito, 81.  
 Catedral de Santiago de Compostela, 11.  
 Catedral de Toledo, 11, 18, 26.  
 CAZORIA, Juan de, veintenero, 44.  
 CAZORLA, Alonso de, tenor, 40.  
 CEBALLOS, Rodrigo de, polifonista, 61, ss.  
 CERFATE, Pedro, contrabajo, 39.  
 CERONE, Pedro, teórico, 74, 93.  
 CÉSPEDES, Pablo de, pintor, músico, 11.  
 CETINA, Gutierre de, poeta, 11.  
 Colegio de Maese Rodrigo, 34.  
 Colegio de San Miguel, 34.  
 Colegio de Santo Tomás, 34.  
 COLLET, Henri, musicólogo, 10, 124.  
 Concilio Trento, 10.  
 Concilio Vaticano II, 9.  
 CONTRERAS, Diego de, cantor, 37.  
 Convento de San Leandro, 70.  
 CORDOVA, Diego de, impresor, 90.  
 CORIA, Antón de, copista, 63.  
 CORRAL, Antonio del, canónigo mayordomo, 54, 62.  
 CORRAL, Pedro de, arcediano, 21.  
 COTES, Ambrosio, polifonista, 11, 36, 72.  
 COZAR, Luis de, racionero, 22.  
 COZAR, Luis de, polifonista, 22.  
 COZAR, Luis de, racionero de Granada, 22.  
 COZAR, Luis de, contrabajo, 40.  
 CRISTÓBAL, cantorcico, 35.  
 CUEVA, Jerónimo de la, maestro, 27, nota 38.  
 CUEVAS, Gaspar de, sacabuche, 49.  
 CHASE, Gilbert, musicólogo, 12, 76.

- CHEMIN, Nicolás du, impresor, 80, 89.
- DAÇA, Esteban, vihuelista, 90.
- DAVISON, Archivald T., musicólogo, 120.
- DELGADILLO, Gaspar, maestro de mozos, 41.
- DEZA, Andrés de, sacabuche, 47.
- DÍAZ, Fernando, cantor, 37.
- DOIZ, Juan, polifonista, 22.
- DORMAZA, Luis, contrabajo, 38.
- DURÁN GUDIOL, Antonio, historiador, 42.
- ELÚSTIZA-CASTRILLO, musicólogos, 16, 120, 121.
- ELÚSTIZA, Juan B. de, musicólogo, 15.
- ESCOBAR, Diego de, cantor, 37.
- ESCOBAR, Pedro de, polifonista, 11, 43.
- Escuela Romana, 10.
- ESLAVA, Hilarión, musicólogo, 15, 121, 124.
- ESPECIA, Francisco, polifonista, 32.
- ESPINEL, Vicente, músico poeta, 57.
- ESPINOSA, Bartolomé de, bajón, 50.
- ESQUEDA, Diego de, cantor, 34.
- ESQUIVEL, Alonso de, canónigo, 52.
- ESQUIVEL, Juan, polifonista, 121.
- ESTRADA, Juan, veintenero, 44.
- FAGE, Adrien de la, musicólogo, 15, 16, 80.
- FARFÁN, Bartolomé, maestro, 35.
- FELIPE II, rey, 26, 28.
- FERNÁNDEZ, Bartolomé, tiple, 38.
- FERNÁNDEZ, Diego, polifonista, 20.
- FERNÁNDEZ, Miguel, tiple, 40.
- FERNÁNDEZ DE CASTILLEJA, Pedro, polifonista, 11, 17, 20, 41, 61, 69.
- FERNÁNDEZ, Pedro, mozo de coro, 43.
- FÉTIS, Edouard, musicólogo, 15, 80.
- FLANDES, Francisco de, chirimía, 47.
- FUENLLANA, Miguel de, vihuelista, 90.
- FUENTES, Alonso de, cantor, 19.
- GALLEGO, Fernando, cantor, 34.
- GARDANO, Alessandro, impresor, 80.
- GARDANO, Angelo, impresor, 31.
- GARDANO, Antonio, impresor, 84.
- GASCÓ, Martín, canónigo, 61.
- GANTE, Martín de, polifonista, 20.
- GARCÍA GONZÁLEZ, sacabuche, 49.
- GÓNGORA, Luis de, poeta, 76, 94.
- GONZÁLEZ DE VILLANUEVA, Jerónimo, poeta, 75.
- GREGORIO XIII, papa, 30.
- GUERRA, Manuel, compositor, 115.
- GUERRERO, Juan, tenor, 37.
- GUERRERO, Pedro, polifonista, 11, 17.
- GUERRERO, Pedro, contrabajo, 40.
- GUIDO D'AREZZO, 9.
- HARO, Juan de, tiple, 40.
- HERNÁNDEZ, Andrés, contrabajo, 39.
- HERNÁNDEZ, Diego, organista, 55.
- HERNÁNDEZ, Francisco, maestro de mozos, 41.
- HERNÁNDEZ, Rodrigo, mozo de coro, 42.
- HERRERA, Juan de, canónigo, 44.
- HIDALGO, Benito, cantor, 35.
- HUCBALDUS DE SAINT-AMAND, teórico, 9.
- HURTADO, Juan, canónigo, 69.
- INFANTE, Francisco, poeta, 82.
- JACOMAR, Andrés, cantor, 35, racionero, 36.
- JAÉN, Gonzalo de, polifonista, 22.
- JAÉN, Tomás de, contrabajo, 39.
- Jerez, ciudad, 33.
- JEREZ, Cristóbal de, cantor, 34.
- JORGE (Jox), organero, 54.
- JUAN BAUTISTA, sacabuche, 28, 46, 48.
- JUANA DE AUSTRIA, princesa, 27.
- JULIO III, papa, 23.
- KASTNER, Macario Santiago, musicólogo, notas 44, 58 y 66.
- KAUFFMANN, Paul, impresor, 89.
- LABAT, Jean-Baptista, musicólogo, 124.
- LEÓN, Cristóbal de, organista, 55.
- LIVERMORE, Ann, musicólogo, 94.
- LOAYSA, Juan de, canónigo, 16, 71 ss.
- LOBO, Alonso, polifonista, 11, 36, 42, 127.
- LOBO, Duarte, polifonista, 115.
- LOPE DE VEGA, poeta, 75.
- LÓPEZ, Alonso, ministril, 46, 50.
- LÓPEZ, Andrés, cantor, 35.
- LÓPEZ, Diego, sacabuche, 49.
- LÓPEZ CALO, José, musicólogo, 22.
- LÓPEZ, Juan, cantor, 37.
- LORENTE, Andrés, teórico, 74.
- LUCIO, Tomás de, racionero, 54.
- LUIS, cantor, 35.
- MACHUCA, Alonso, ministril, 51.
- MAGANA, Pedro de, cantor, 19.
- MARIANA, Antonio de, tenor, 38.
- MANRIQUE, Jerónimo, arcediano, 45, 54.
- MARCHENA, Antón de, contrabajo, 38.
- MARTÍN, Clemente, contrabajo, 39.
- MARTÍN, Diego, canónigo, 32.
- MARTÍNEZ DE SEVILLA, Juan, teórico, 41.
- MATUTE, Baltasar de, cantor, 38.
- MAYNETE, Gaspar, ministril, 48.
- MEDINA, cantor, 41.
- MEDINA, Jerónimo de, sacabuche, 46, 50.
- MEDINA, Juan de, ministril, 46, 50.
- MEDRANO, Luis de, chirimía, 47, 59.
- MENA, Gonzalo de, cardenal, 16, 66.
- MÉNDEZ, Fernando, cantor, 34.
- MÉNDEZ, Juan, ministril, 51.
- MESA, Pedro de, ministril, 51.
- MIÇON, Sebastián, canónigo, 61.
- MILLA, Valerio de, puntador, 64.
- MITJANA, Rafael, musicólogo, 15, 121, notas, 37, 54, 59 y 61.
- MOLL, Jaime, musicólogo, nota 35.
- Monasterio de Santa Isabel, 70.
- Monasterio de Santa María de las Cuevas, 16.
- MONTESDOCA, Martín de, impresor, 81, 90.
- MONTOYA, Martín de, cantor, 37.
- MORA, padre e hijos, ministriles, 48.
- MORALES, Alonso de, veintenero, 43.
- MORALES, Cristóbal de, polifonista, 10, 11, 12, 18, 19, 20, 63, 84, 94.
- MORALES, Rodrigo de, organista, 55.
- MORENO, Juan, cantor, 38.
- MORGADO, Alonso, historiador, 11.
- MOSQUERA DE FIGUEROA, Cristóbal, músico poeta, 11, 30, 51.
- MUDARRA, Alonso, canónigo vihuelista, 11, 46, 51, 61.
- MUDARRA, Francisco, canónigo curialista, 52, 54.
- MUÑOZ, Gaspar, tenor, 39.

- MURILLO, Bartolomé Esteban, pintor, 12.
- NAVARRETE, Bernaldino de, contrabajo, 37.
- NAVARRETE, Juan de, tenor, 40.
- NAVARRETE, Martín de, tiple, 38.
- NAVARRO, Juan, polifonista, 22, 121.
- NÚÑEZ, Jerónimo, organista, 55.
- NÚÑEZ, Miguel, chantre, 32.
- NÚÑEZ, Pedro, polifonista, 32.
- OJEDA, Cristóbal de, cantor, 30.
- OLALLA, Bartolomé, racionero, 69.
- ORTIZ, Francisco, cantor, 19.
- PACHECO, Francisco, músico pintor, 11, 16, 18, 51, 72, 121.
- PACHECO, Pedro, cardenal, 18.
- PADILLA, Cristóbal de, canónigo, 69.
- PADILLA, Francisco de, canónigo, 59.
- PAREDES, Antolín de, tiple, 37, 40.
- PARRA, Juan de la, tenor, 37.
- Parroquia de San Nicolás, 17.
- PAULO III, papa, nota 56.
- PEDRELL, Felipe, musicólogo, 15, 16, 80, 120, 121, 124.
- PEÑA, Alonso de la, racionero, 20.
- PEÑALOSA, Francisco de, polifonista, 11.
- PERAZA, Francisco, organista, 11, 46, 57, 58, 71, 73.
- PERAZA, Jerónimo, organista, 11, 54.
- PERAZA, Jerónimo II, organista, 58.
- PERAZA, Juan, ministril, 50.
- PERERA, Martín de, cantor, 19.
- PÉREZ, Baltasar, contrabajo, 40.
- PÉREZ CALDERO, Isidro, copista, 60, 63.
- PÉREZ, Francisco, organista, 58.
- PÉREZ, Gonzalo, veintenero, 43.
- PÉREZ, Hernán, canónigo, 46.
- PÉREZ, Juan, veintenero, 43.
- PHALÈSE, Pierre, impresor, 80.
- PIMENTEL, Antonio, canónigo, 36, 41, 46.
- PINELO, Pedro, canónigo, 44.
- Pío V, papa, 85.
- PONCE DE LEÓN, Luis Cristóbal, Duque de Arcos, 81, 84.
- PONCE, Francisco, medio racionero, 52.
- PRADILLO, Pedro de, organista, 58.
- PRECIADO, Dionisio, musicólogo, 58, nota 57.
- QUEROL, Miguel, 15, nota 65.
- RAMÍREZ, Jerónimo, organista, 19.
- RAMOS, Antonio, albacea de Mu-  
darra, 54, nota 56.
- RAMOS DE TORQUEMADA, Bartolo-  
mé, mozo de coro, 42.
- RAMOS, Lázaro, cantor, 34.
- REESE, Gustave, musicólogo, 121,  
124, 126.
- REGINO von PRÜM, teórico, 9.
- RENDÓN, cantor, 35.
- RIBERA, Antonio, polifonista, 33.
- RIVILLA, Bartolomé, de, tiple, 28,  
39.
- ROBLES, Diego, cantor, 35.
- RODRIGO DE CASTRO, cardenal, 16.
- RODRÍGUEZ, Dionisio, canónigo,  
21.
- RODRÍGUEZ, Manuel, vihuelista,  
11, 51.
- ROJAS, Juan de, ministril, 46, 49.
- ROMERO, Pedro, cantor, 38.
- ROQUE, mosén, contrabajo, 28, 39.
- ROSA, Simón de la, historiador,  
15, 16.
- RUSIO, Samuel, musicólogo, 113,  
114, 120, 121.
- RUBIO MERINO, Pedro, archivero,  
65.
- RUGIER, Felipe, polifonista, 57.
- RUIMONTE, Pedro, polifonista, 121,  
126.
- RUIZ, Bartolomé, racionero, 54.
- SALAS, Juan de, cantor, 34, 37.
- SALAS, Pedro de, tenor, 40.
- SALCEDO, Luis, cardenal, 71.
- SALCEDO, Andrés, canónigo, 71.
- SALDONI, Baltasar, musicólogo, 16,  
64.
- SAELIZES, Alonso de, canónigo,  
54.
- SALTERAS, Cristóbal de, cantor,  
37.
- SAN AGUSTÍN, obispo, 94.
- SAN PEDRO, sacabuche, 48.
- SAN PEDRO, Antonio de, ministril,  
48.
- SAN PEDRO, Martín de, sacabuche,  
48.
- SAN PEDRO, Pedro de, ministril,  
47.
- SAN PEDRO, Sebastián de, cantor,  
19.
- SÁNCHEZ, Diego, maestro de mo-  
zos, 42.
- SÁNCHEZ, Francisco, polifonista,  
32.
- SÁNCHEZ GORDILLO, Alonso, abad,  
16, 66.
- SÁNCHEZ GUERRERO, Gonzalo,  
pintor, 16.
- SÁNCHEZ DE SANTO DOMINGO, Pe-  
dro, maestro de mozos, 41.
- SAN DOVAL, Prudencio de, obispo,  
26.
- SANTANDER, Pedro de, canónigo,  
68, 69.
- SANTINI, Fortunato, bibliófilo, 80.
- SANTO DOMINGO, Diego de, can-  
tor, 37.
- SCOTO, Eriúgena, teórico, 9.
- SEBASTIÁN DE PORTUGAL, rey, 26,  
85.
- SEGARRA, Ireneo, polifonista, 121.
- SEGURA, Juan de, cantor, 19.
- SEPÚLVEDA, Pedro de, cantor, 35,  
35.
- SERNA, Alejandro de la, maestro,  
35.
- SERNA, Estació de la, cantor, 35,  
35.
- SOLÍS, Fernando de, maestro de  
mozos, 41.
- SOTO DE LANGA, Francisco, poli-  
fonista, 30.
- SOTO, Francisco de, organista, 56.
- SOUBIES, Albert, musicólogo, 10,  
76.
- STEVENSON, Robert, musicólogo,  
15, 16, 121, 124, 127, notas  
40, 46, 60.
- SUÁREZ, Francisco, tenor, 38.
- SUÁREZ, Juan, cantor, 38.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal,  
escritor, 57.
- SUÁREZ, Juan Bautista, organista,  
58.
- TALAVERA, Francisco, cantor, 30.
- TAPIA, Hernando, organista, 56.
- TAPIA, Rodrigo de, cantor, 38.
- TEPOTZOTLÁN, museo del virreina-  
to, 81.
- TIENZA, Benito de, mozo de coro,  
42.
- TOBAR, Diego, cantor, 37.
- TORRE, Hernando de la, canónigo,  
42, 53.
- TORRENTES, Andrés de, polifonis-  
ta, 18.
- TORRES, Baltasar de, maestro de  
mozos, 42.
- TORRES, Francisco, cantor, 30.
- TREND, John Brande, musicólogo,  
16.
- TROYA, Francisco, organista, 55.
- TUDELA, Martín, maestro de mo-  
zos, 41.
- ULLOA, Francisco de, cantor, 37.
- VACA, Juan, cantor, 34 ;  
maestro, 36, 39.

VALDERRAMA, Francisco de, cantor-  
 torcico, 37, veintenero, 43.  
 VALENTI DA PESARO, Egidio, obis-  
 po, 86.  
 VALERA, Juan, organista, 55.  
 VALLS, Francisco, teórico, 75.  
 VANEGAS, Pedro, racionero, 66.  
 VARGAS, Juan de, organista, 58.  
 VARGAS, Luis de, pintor músico,  
 11, 51, 126.  
 VARGAS, Pedro de, cantor, 37.  
 VÁSQUEZ, Juan, polifonista, 11,  
 73.  
 VEGA, maestro de mozos, 41.  
 VÉLEZ DE GUEVARA, Pedro, canó-  
 nigo, 69.  
 VERGARA, Francisco de, cantor,  
 38.  
 VIANA, Juan de, cantorcico, 19.  
 VICTORIA, Bartolomé de, tiple, 39.  
 VICTORIA, Tomás Luis de, polifo-  
 nista, 10, 11, 30, 127.  
 VIERA, Bartolomé de, cantor, 37.  
 VILA, Juan, mosén, organista, 56.  
 VILLADA, Pedro de, racionero or-  
 ganista, 11, 45, 54, 55.  
 VILLAFRANCA, Juan de, cantor, 37.  
 VILLAFRANCA, Luis de, maestro de  
 mozos, teórico, 41.  
 VILLALAR, Andrés de, polifonista,  
 27.  
 VILLALBA, Bernaldo de, cantor,  
 17, 39.  
 VILLANUEVA, Juan de, veintenero,  
 44.  
 VILLARRUBIA, Pedro de, tiple, 39.  
 VINCENTIO, Iago, impresor, 32,  
 80, 86. 88.  
 VIVANCO, Sebastián, polifonista,  
 35, 65.  
 XIMÉNES, Diego, ministril, 51.  
 XIMÉNES, Martín, beneficiado, 62.  
 XIMÉNES, Mateo, cantor, 37.  
 XIMÉNEZ, Cristóbal, cantorcico,  
 35.  
 XIMÉNEZ, Rodrigo, arcediano, 69.  
 ZAMORA, Álvaro de, organista, 55.  
 ZANETTI, Francesco, impresor, 80.  
 ZARLINO, *Giuseffo*, polifonista  
 teórico, 32, 73.  
 ZAYAS ALFARO, Cristóbal de, mi-  
 nistril, 51.  
 ZÚÑIGA, Gaspar de, cardenal, 27,  
 86.

## PARTE MUSICAL



# I. Ave Maria

Cantus  
A - ve Ma - ri - a, (a,)

Altus  
A - ve Ma - ri - a, a - ve Ma -

Tenor  
A -

Bassus  
A -

A - ve Ma - ri - a

5  
a - ve Ma - ri - a, a - ve Ma - ri - a

10  
a, gra -  
ve Ma - ri - a, gra - ti - a  
a, gra - ti - a ple - na,  
(a) gra - ti - a ple - na,

15  
ti - a ple - na, Do - mi - nus te -  
ple - na, Do - mi - nus te - cum,  
Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus -  
Do - mi - nus te - cum, Do -

20

cum, be - ne - di - cta tu, be -  
 Do - mi - nus te - cum, be - ne - di - cta  
 te - cum,  
 mi - nus te - cum, be - ne - di -

25

ne - di - cta tu in mu - li - e -  
 tu, be - ne - di - cta tu in mu - li - e -  
 be - ne - di - cta tu in  
 cta tu, be - ne - di - cta tu in

30

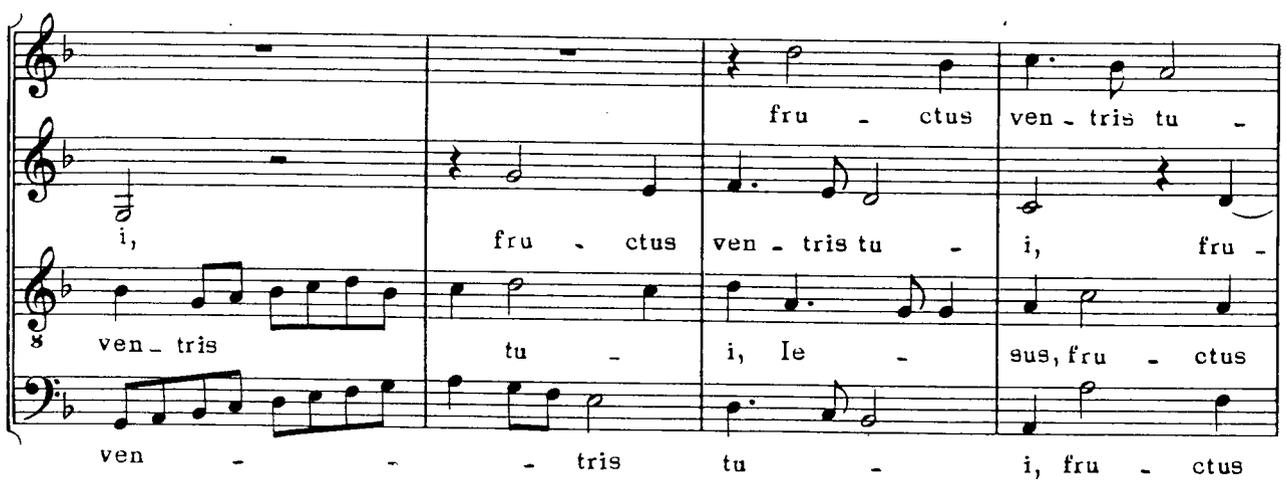
ri - bus, et be - ne -  
 ri - bus, et be - ne - di - ctus fru -  
 mu - li - e - ri - bus, et be - ne -  
 mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus,

35

di - ctus fru - ctus ven - tris tu -  
 ctus ven - tris tu - i,  
 di - ctus



First system of musical notation with four staves. The lyrics are: i, Ie - sus, Ie - sus, ven - tris tu - et be - ne - di - ctus fru - ctus et be - ne - di - ctus fru - ctus



Second system of musical notation with four staves. The lyrics are: fru - ctus ven - tris tu - i, fru - ctus ven - tris tu - i, Ie - sus, fru - ctus ven - tris tu - i, fru - ctus



Third system of musical notation with four staves. The lyrics are: i fru - ctus ven - tris tu - i Ie - sus. San - ctus ven - tris tu - i, Ie - sus. Sancta Ma - ri ven - tris tu - i, Ie - sus. San - cta Ma - ri



Fourth system of musical notation with four staves. The lyrics are: cta Ma - ri a, re - gi - na cae - li. Sancta Ma - ri a, re - gi - na cae - li. a, re - gi - na cae - li, re - gi - na a, san - cta Ma - ri - a, re - gi - na cae - li.

55

O ma - ter De - i, o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus, ut cum e - le - ctis te

60

ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus, ut cum e - le - ctis te  
 pec - ca - to - ri - bus, pec - ca - to - ri - bus, ut cum e - le - ctis,  
 to - ri - bus, pec - ca - to - ri - bus, ut cum e - le - ctis,  
 - ca - to - ri - bus, ut cum e - le - ctis,

65

vi - de - a - mus, te vi - de - a - mus, te vi - de - a - mus, ut cum e - le - ctis te

70

ut cum e - le - ctis te vi - de - a - mus, ut cum e - le - ctis te vi - de - a - mus, ut cum e - le - ctis te vi - de - a - mus, ut cum e - le - ctis te

75

mus, te vi-de-a-mus.  
 a-mus, te vi-de-a-mus.  
 a-mus, te vi-de-a-mus.  
 mus, te vi-de-a-mus.

## II. Dulcissima Maria

Cantus 5  
 Dul - cis - si - ma Ma - ri - a, a - mo - re tu - o lan - gue -  
 Altus Dul - cis - si - ma Ma -  
 Tenor   
 Bassus

10  
 o, a - mo - re tu - o lan - gue - o, a - mo - re  
 ri - a, a - mo - re tu - o lan - gue - o, a - mo - re  
 Dul - cis - si - ma Ma - ri - a, a - mo - re tu - o  
 Dul - cis - si -

15  
 tu - o lan - gue - o, a - mo - re tu - o lan - gue - o,  
 tu - o lan - gue - o, a - mo - re  
 lan - gue - o, a - mo - re tu - o lan - gue - o, a - mo - re  
 ma Ma - ri - a, a - mo - re tu - o lan - gue - o, a -

20

a - mo - re tu - o lan - gue - o qui - a su - a - vis  
 tu - o lan - gue - o qui - a su - a -  
 tu - o lan - gue - o qui - a su - a -  
 mo - re tu - o lan - gue - o

25

et be - ni - gna es, qui - a su - a - vis  
 vis et be - ni - gna es, qui - a su -  
 vis et be - ni - gna es, qui - a su - a - vis et be - ni - gna  
 qui - a su - a - vis et be -

30

et be - ni - gna es.  
 a - vis et be - ni - gna es. Vul - tum tu -  
 es et be - ni - gna es. Vul - tum  
 ni - gna es, qui - a su - a - vis

Vul - tum tu - um de - pre - ca - bun -  
 um de - pre - ca - bun - tur, vul - tum tu - um de - pre -  
 tu - um de - pre - ca - bun - tur,  
 et be - ni - gna es. Vul -

35

tur, vul - tum tu - um de - ca - bun - tur, vul - tum tu - um de - pre - ca - bun - tur,

40

pre - ca bun - tur o - mnes di - vi - tes tum tu - um de - pre - ca - bun - tur o - mnes di - vi - tes tur, vul - tum tu - um de - pre - ca - bun - tur

vul - tum tu - um de - pre - ca - bun -

45

ple - bis. Pul - chra es vir - go Ma - tur o - mnes di - vi - tes ple - bis. Pul - chra es vir - go Ma -

50

Pul - chra es vir - go Ma - ri - a, pul - chra es vir - go Ma - ri - a, ri - a

55

(a) (Ma - ri -) a, et ma - cu -  
go Ma - ri - a,  
pul - chra es vir - go Ma - ri -  
pul - chra es vir - go Ma - ri -

la non est in te, et et  
et ma - cu - la non est  
a, et ma - cu - la non est in te, (b)  
a, et ma - cu - et ma - cu -

60

ma - cu - la non est in te, non est in te.  
in te, non est in te.  
et ma - cu - la non est in te.  
la non est in te, et ma - cu - la non est in te.

*Secunda pars* 65

Au - di nos, au - di nos san - ctis - si - ma, au - di  
Au - di nos, au - di nos san - ctis - si - ma,  
Au - di nos san - ctis - si - ma, san -  
Au - di nos, au - di nos san -



# EL VIAGE DE HIERUSALEM QUE HIZO FRANCISCO GUERRERO, RACIONERO, Y MAESTRO DE CAPILLA DE LA SANTA IGLESIA DE SEVILLA.

Dirigido al Illustrisimo y Reuerendissimo Señor Don Rodrigo de Castro, Cardenal y Arçobispo de la Santa Iglesia de Sevilla.

Impresso con licencia en Valencia, en casa de los herederos de Joã Nauarro. Año 1593.



De la Maltre

70

nos sanctis-si - ma, au - di nos san - ctis-si - ma,  
 au - di nos san - ctis - si - ma, et  
 - ctis-si - ma, au - di nos san - ctis-si - ma, san - ctis - si - ma  
 ctis - si - ma, au - di nos . san - ctis-si - ma, au -

75

et in - ter - ce - de pro no - bis  
 in - ter - ce - de pro no - bis, et in - ter - ce - de pro no - bis  
 et in - ter - ce - de pro no - bis ad Do - mi - num Ie -  
 - di nos san - ctis - si - ma, et in - ter - ce - de

80

ad Do - mi - num Ie - sum, ad Do -  
 ad Do - mi - num Ie - sum, ad Do - mi - num Ie -  
 sum, ad Do - mi - num Ie -  
 pro no - bis ad Do - mi - num Ie - sum

85

- mi - num Ie - sum, Fi - li - um tu - um Do - mi -  
 sum, Fi - li - um tu - um Do - mi - num  
 sum, Fi - li - um tu -  
 ad Do - mi - num Ie - sum

80

num no - strum Fi - li - um tu - um Do - mi - num no - strum, Fi - li - um tu - um Do - mi - num

85

tu - um Do - mi - num no - strum, no - strum Fi - li - um tu - um Do - mi - num no - strum, num no - strum.

### III. Quae est ista

Cantus Quae est i - sta tam

Altus Quae est i - sta tam for - mo -

Tenor

Bassus

5

for - mo sa, quae est i - sta tam for - mo sa, tam for - mo sa, Quae est i - sta quae est

Quae est i -

10

sa, quae est i - sta tam for -  
i - sta tam for - mo - sa, quae est i - sta  
sta tam for - mo - sa, tam for - mo - sa, tam

15

mo sa for - mo - sa, quae a - scen - dit per de - ser -  
for - mo - sa quae a - scen - dit per de -

20

quae a - scen - dit per de - ser -  
a - scen - dit per de - ser - tum, per de - ser - tum  
ser - tum, quae a - scen - dit per de - ser -

25

tum, quae a - scen - dit per de - ser - tum qua - si au -  
quae a - scen - dit per de - ser - tum, per de - ser -  
- tum per de - ser - tum, quae a - scen - dit  
ser - tum quae a - scen - dit

30

ro-ra con-sur-gens, con-sur-gens,  
 tum qua-si au-ro-ra con-sur-gens, qua-  
 dit per de-ser-tum qua-si au-ro-ra con-sur-  
 per de-ser - tum. qua - si au - ro - ra con -

35

qua-si au-ro-ra con-sur-gens, con-  
 si au-ro-ra con-sur-gens, qua-si au-  
 gens, qua-si au-ro-ra con-sur-gens  
 sur - gens, qua - si au - ro -

40

- sur-gens, pul-chra ut lu-na,  
 ro-ra con-sur-gens, pul-chra ut lu-na, pul-  
 pul-chra ut lu-na, pul-chra ut lu-na  
 - ra con-sur-gens, pul-chra ut

45

pul-chra ut lu-na, pul-chra  
 - chra ut lu-na, pul-chra ut lu-na,  
 pul-chra ut lu-na, pul-chra ut lu-  
 lu-na, pul-chra ut lu-

50

ut lu - na, e - le - cta ut sol, e - le - cta ut  
 pul - chra ut lu - na, e -  
 na pul - chra ut lu - na,

55

sol, e - le - cta ut sol, e - le - cta ut sol,  
 - le - cta ut sol e - le - cta ut  
 e - le - cta ut sol e - le - cta  
 ut sol, e - le - cta ut sol, e - le -

60

e - le - cta ut sol, e - le - cta ut sol.  
 sol, e - le - cta ut sol.  
 ut sol, e - le - cta ut sol.  
 cta ut sol, e - le - cta ut sol, e - le - cta ut sol.

*Secunda pars*

65

Sur - ge, pro - pe - ra a - mi - ca me - a, for - mo -  
 Sur - ge, pro - pe - ra a - mi - ca me - a, for - mo -

70

sa me - a,  
sa me - a,  
a - mi - ca  
Sur - ge pro-pe - ra a - mi - ca me - a, for - mo - sa me -

Sur - ge, pro-pe - ra a - mi - ca me - a, for - mo -

75

a - mi - ca me - a,  
me - a for - mo - sa me - a,  
a - mi - ca me - a for - mo -  
sa me - a, for - mo - sa me - a, for -

me - a, for - mo - sa me - a, for -

80

mo - sa me - a im - ma - cu - la -  
sa me - a,  
me - a, for - mo - sa me - a, im - ma - cu - la -  
mo - sa me - a

mo - sa me - a

85

ta me - a,  
im - ma - cu - la -  
ta me - a, in -  
ta me -  
im - ma - cu - la

im - ma - cu - la

30

ta me a, vul - ne - ra - sti cor me -  
ma - cu - la - ta me - a,  
a, in - ma - cu - la - ta me -  
ta me - a, in - ma - cu - la - ta me

35

um, vul - ne - ra - sti cor me - um, vul - ne - ra - sti cor  
vul - ne - ra - sti cor me - um vul - ne - ra - sti cor me -  
a vul - ne - ra - sti cor me - um, vul - ne - ra - sti cor me -  
a vul - ne - ra - sti cor me

100

me - um, so - ror me - a, spon - sa vul - ne - ra - sti cor me - um  
um so - ror me - a, spon - sa, vul - ne - ra - sti  
um so - ror me - a, spon - sa, vul - ne - ra - sti - cor  
um, vul - ne - ra - sti cor me - um, vul - ne -

105

in u - no o - cu - lo - rum tu - o - rum, in  
cor me - um in u - no o - cu - lo - rum, in  
me - um in u - no o - cu - lo - rum tu - o - rum  
ra - sti cor me - um, in u - no o - cu -

110

u - no o - cu - lo - rum tu - o - rum, et in u - no o - cu - lo - rum tu - o - rum, tu - o - rum in u - no o - cu - lo - rum tu - o - rum, in u - no o - cu - lo - rum tu - o - rum

115

- no cri - ne col - li et in u - no cri - ne et in u - no cri - ne, col - li rum, et in u - no cri - ne col - li tu - i, rum et in u - no cri - ne col - li tu - i, cri -

120

col - li tu - i, et in u - no cri - ne col - li tu - i, et in u - no cri - ne col - li tu - i, et in u - no cri - ne col - li tu - i, et in u - no cri - ne

125

- i et in u - no cri - ne col - li tu - i. - no cri - ne col - li tu - i, col - li tu - i. col - li tu - i, col - li tu - i.

# IV. Quasi cedrus

Superius

Altus

Tenor

Bassus

5

ta - ta sum in Li - ba - no, in Li - ba - no, e -

sum in Li - ba - no, qua - si

ba - no, qua - si ce - drus e - xal - ta - ta sum in Li -

Qua - si ce - drus e - xal - ta - ta sum in

10

- xal - ta - ta sum in Li - ba - no, e - xal - ta - ta

ce - drus e - xal - ta - ta sum in Li - ba - no, in

- ba - no, e - xal - ta - ta sum in Li -

Li - ba - no, e - xal - ta - ta sum in

15

sum in Li - ba - no, et qua - si cu - pres

Li - ba - no et qua - si cu - pres

ba - no, et qua - si cu -

Li - ba - no, et qua - si cu - pres

20

- sus, et qua - si cu - pres - sus in mon -  
 - sus, et qua - si cu - pres - sus in mon -  
 pres - sus cu - pre - sus in mon -  
 - sus, et qua - si cu - pres - sus

25

- te Si - on, in mon - te Si - on, et  
 te Si - on, in mon - te Si - on, et  
 te Si - on, in mon - te Si - on, in mon - te  
 in mon - te Si - on, in mon - te Si - on, et qua - si

30

- on, et qua - si pal - ma e - xal - ta - ta  
 qua - si pal - ma e - xal -  
 Si - on, et qua - si pal -  
 pal - ma, et qua - si pal -

35

sum in Ca - des, in Ca - des,  
 ta - ta sum in Ca - des, in Ca - des et  
 - ma, e - xal - ta - ta sum in Ca - des, et qua -  
 ma e - xal - ta - ta sum in Ca - des, et qua -

et qua - si plan - ta - ti - o ro - sae in le - ri - co.  
 si plan - ta - ti - o ro - sae in le - ri - co.  
 si plan - ta - ti - o et qua - si plan - ta - ti - o ro - sae

sae in le - ri - co. Qua - si o - li - va spe - ci - o - sa,  
 Qua - si o - li - va spe - ci - o - sa, qua - si o - li - va spe - ci - o - sa,  
 in le - ri - co. Qua - si o - li - va spe - ci - o - sa

spe - ci - o - sa in cam - pis,  
 o - li - va spe - ci - o - sa in cam - pis,  
 qua - si o - li - va spe - ci - o - sa in cam - pis,  
 qua - si o - li - va spe - ci - o - sa in cam - pis

cam - pis et qua - si pla - ta - nus e - xal - ta - ta  
 et qua - si pla - ta - nus e - xal - ta - ta  
 in cam - pis, et qua - si pla - ta - nus e - xal - ta - ta  
 cam - pis, et qua - si pla - ta - nus e - xal - ta - ta

sum iux - ta a - - - - - quas, iux - ta a - quas.

ta sum iux - ta a - - -

pla - ta - nus e - xal - ta - ta sum iux - ta a - quas.

- ta - nus e - xal - ta - ta sum iux - ta a - quas.

60

In pla - te - is

quas In pla - te - is, in pla - te - is si -

In pla - te - is, si - cut cin - na - mo -

In pla - te - is si - cut cin - na - mo -

65

si - cut cin - na - mo - - - - -

- cut cin - na - mo - - - - -

- - - - - mum si - cut cin - na - mo - - - - -

- - - - - mum si - cut cin - na - mo - - - - -

70

mum et bal - sa - mum a - ro - ma - ti - zans

- - - - - mum et bal - sa - mum a - ro - ma - ti - zans

- - - - - mum et bal - sa - mum, et

si - cut cin - na - mo - mum et

75

et bal - sa - mum a - ro - ma - ti - zans, et bal - sa -  
 mum et bal - sa - mum, et bal - sa -

80

zans, o - do - rem  
 mum a - ro - ma - ti - zans o - do - rem de - di,  
 mum a - ro - ma - ti - zans  
 et bal - sa - mum a - ro - ma - ti - zans o - do - rem

85

de - di, o - do - rem de - di, o - do - rem de - di.  
 - di, o - do - rem de - di.  
 o - do - rem de - di, o - do - rem de - di.  
 de - di o - do - rem de - di, o - do - rem de - di.

*Secunda pars*

90

To - ta pul - chra es a - mi - ca me -  
 To - ta pul - chra es a - mi - ca me -  
 To

95

a et ma-cu-la

a, a-mi-ca me-a et ma-cu-la non est in te, non

ta pul-chra es a-mi-ca me-a, a-mi-ca me-

To-ta pul-chra es a-mi-ca me-a,

(b) 100

non est in te, et ma-cu-la non est in

est in te et ma-cu-la non est in te,

a et ma-cu-la non est in te, non

et ma-cu-la non est in te, et ma-cu-

105

te et ma-cu-la non est in te.

et ma-cu-la non est in te. O a-mi-ca

est in te, et ma-cu-la non est in te. O a-mi-ca

la non est in te O a-mi-ca

110

O a-mi-ca me-a, o a-mi-ca me-

me-a o a-mi-ca me-a,

me-a, o a-mi-ca me-

me-a, o a-mi-ca me-

115

a ve - ni de Li - ba - no,  
ve - ni de Li - ba - no, ve - ni de Li - ba -  
a, ve - ni de Li - ba - no ve - ni de Li - ba -  
a, ve - ni de Li - ba - no ve -

120

ve - ni de Li - ba -  
no, ve - ni de Li -  
no, ve - ni de Li - ba - no ve - ni spon - sa me -  
- ni de Li - ba - no, ve -

125

no, ve - ni spon - sa me - a, spon - sa me -  
- ba - no, ve - ni spon - sa me - a, ve - ni spon - sa me -  
- a, ve - ni spon - sa me - a, ve -  
- ni spon - sa me - a ve - ni spon - sa me -

130

a, ve - ni co - ro - na be - ris, ve - ni co - ro -  
a, ve - ni co - ro - na - be - ris, ve -  
- ni co - ro - na - be - ris, ve - ni co - ro - na - be -  
a, ve - ni co - ro - na - be - ris, ve - ni co - ro -

135

na - be - ris, ve - ni  
ni co - ro - na - be - ris, ve - ni co - ro - na - be - ris, ve - ni  
ris, ve - ni co - ro - na - be - ris,  
na - be - ris, ve - ni co - ro - na -

140

co - ro - na - be - ris, ve - ni co - ro - na - be - ris.  
co - ro - na - be - ris, ve - ni co - ro - na - be - ris.  
co - ro - na - be - ris, ve - ni co - ro - na - be - ris.  
be - ris, ve - ni co - ro - na - be - ris.

### V. Gabriel archangelus

Cantus I  
Cantus II  
Cantus III  
Altus

Ga - bri - el  
Ga - bri - el ar - chan - ge - lus,  
Ga - bri - el

5

ar - chan - ge - lus,  
Ga - bri - el  
Ga - bri - el ar - chan - ge -  
Ga - bri - el ar - chan -

10

bri - el ar - chan - ge - lus  
chan - ge - lus, Ga - bri - el ar - chan -  
lus, Ga - bri - el ar - chan - ge - lus

15

lo - cu - tus est ad Vir - gi - nem ad Vir - gi -  
ge - lus lo - cu - tus est ad Vir - gi - nem  
change - lus lo - cu - tus  
lo - cu - tus est ad Vir - gi - nem lo

20

nem, lo - cu - tus est ad Vir - gi - nem, lo - cu -  
lo - cu - tus est ad Vir - gi - nem, lo - cu - tus est  
est ad Vir - gi - nem, lo - cu - tus  
cu - tus est ad Vir - gi - nem, lo - cu - tus est ad Vir - gi - nem di

25

tus est ad Vir - gi - nem, di - cens:  
ad Vir - gi - nem, di - cens: A - ve Ma -  
est ad Vir - gi - nem, di - cens: A -  
cens: A - ve Ma

30

A - ve Ma - ri - a, a - ve Ma - ri - a, a - ve Ma - ri - a,

ri - a, a - ve Ma - ri - a,

ve Ma - ri - a, a - ve Ma - ri - a,

ri - a, a - ve Ma - ri - a,

ri - a, a - ve Ma - ri - a,

35

a gra - ti - a ple - na,

a, a - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na gra - ti - a ple - na,

ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na,

ri - a gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, be - ne - di - cta tu, be - ne - di - cta tu in mu -

40

Do - mi - nus te - cum be - ne - di - cta tu, be - ne - di - cta tu in mu -

ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus te - cum,

gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, be - ne - di - cta tu, be - ne - di - cta tu in mu -

mi - nus te - cum, Do - mi - nus te - cum,

45

di - cta tu in mu -

te - cum, be - ne - di - cta tu, be - ne - di - cta tu in mu -

tu, be - ne - di - cta tu, be - ne - di - cta tu in mu -

tu, be - ne - di - cta tu, be - ne - di - cta tu in mu -

be - ne - di - cta tu, be - ne - di - cta tu in mu -

50

- li - e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus,  
 in mu - li - e - ri - bus,  
 mu - li - e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus,  
 mu - li - e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus,

55

in mu - li - e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus,  
 in mu - li - e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus,  
 in mu - li - e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus,  
 in mu - li - e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus,

60

bus, in mu - li - e - ri - bus.  
 e - ri - bus.  
 in mu - li - e - ri - bus.  
 in mu - li - e - ri - bus.

*Secunda pars* 65

Ga - bri - el ar - chan - ge - le, Ga - bri - el ar - chan - ge - le,  
 Ga - bri - el ar - chan - ge - le, Ga - bri - el ar - chan - ge - le,  
 Ga - bri - el ar - chan - ge - le, Ga - bri - el ar - chan - ge - le,  
 Ga - bri - el ar - chan - ge - le, Ga - bri - el ar - chan - ge - le,

le, ar - chan - ge - le

le, Ga - bri - el ar - chan - ge - le ve -

- bri - el ar - chan - ge - le ve - ni in ad - iu - to - ri -

ar - chan - ge - le ve - ni,

70

ve - ni in ad - iu -

ni in ad - iu - to - ri - o po - pu - lo De - i, po - pu -

o ve - ni in ad - iu - to - ri - o po -

ve - ni, ve - ni in ad - iu - to - ri - o po - pu -

75

to - ri - o po - pu - lo De - i po - pu - lo De - i, po -

lo De - i, ve - ni in ad - iu - to - ri - o po - pu - lo De -

- pu - lo De - i po - pu - lo De - i

lo De - i po - pu - lo De - i

80

pu - lo De - i qui sem - per as -

i po - pu - lo De - i (b)

po - pu - lo De - i po - pu - lo De - i qui sem -

po - pu - lo De - i, po - pu - lo De - i qui

85

si - stis, qui sem - per as - si - stis, as -  
 qui sem - per qui sem - per  
 per qui sem - per as - si - stis qui  
 sem - per as - si - stis qui sem - per as -

90

si - stis in con - spec -  
 - per as - si - stis in con - spec -  
 sem - per as - si - stis in  
 si - stis in con - spec - tu Do - mi -

95

- tu Do - mi - ni, in con - spec - tu Do - mi - ni,  
 - tu Do - mi - ni in con - spec - tu  
 con - spec - tu Do - mi - ni in con - spec - tu Do - mi -  
 ni, in con - spec - tu Do - mi - ni in

100

in con - spec - tu Do - mi - ni, Do - mi -  
 Do - mi - ni in con - spec -  
 ni in con - spec - tu Do - mi -  
 con - spec - tu Do - mi - ni, in con - spec - tu Do - mi -

ni in con - spec - tu Do - mi - ni. 105

- tu Do - mi - ni.

ni, in con - spec - tu Do - mi - ni.

ni, in con - spec - tu Do - mi - ni.

### VI. Exaltata est

Altus I (II) Ex - al - ta - ta

Altus II (I) Ex - al - ta - ta est san - cta De - i

Tenor

Bassus

est san - cta De - i Ge - ni - trix, san - cta

Ge - ni - trix, san - cta De - i ge - ni - trix,

Ex - al - ta - ta est

Ex - al - ta - ta

De - i ge - ni - trix, ex - al - ta - ta

trix, san - cta De - i ge - ni - trix,

san - cta De - i ge - ni - trix, san - cta De - i

ta est san - cta De - i ge - ni - trix

15

est san - cta De - i ge - ni - trix san - cta De - trix, san - cta De - i ge - ni - trix, ex - i ge - ni - trix, san - cta De - i ge - ni - trix, ex - al - ta - ta

20

- i ge - ni - trix, san - cta De - i ge - ni - trix, su - per al - ta - ta est san - cta De - i ge - ni - trix, i ge - ni - trix, san - cta De - i ge - ni - trix su - est san - cta De - i Ge - ni - trix

25

cho - ros an - ge - lo - rum, su - per cho - ros su - per cho - ros an - ge - lo - rum, su - per cho - ros an - ge - lo - rum, su - per cho - ros an - ge - lo - rum, su - per cho - ros an - ge - lo - rum

30

an - ge - lo - rum, su - per cho - ros an - ge - lo - rum, su - per cho - ros an - ge - lo - rum, su - per cho - ros an - ge - lo - rum, su - per cho - ros an - ge - lo - rum

35

ad caelestia regna, ad caelestia  
 rum ad caelestia regna, ad caelestia re -  
 ad caelestia regna, ad  
 rum ad caelestia re - gna

40

re - gna, ad caelestia re - gna  
 gna, ad caelestia re - gna. Ma -  
 caelestia re - gna Ma -  
 ad caelestia re - gna

45

Ma - ri - a vir - go cae - los a -  
 ri - a vir - go cae - los a - scen - dit, Ma - ri - a vir - go cae - los a -  
 ri - a vir - go cae - los a - scen - dit, Ma - ri - a vir - go  
 Ma - ri - a vir - go cae - los a - scen -

50

scen - dit, cae - los a - scen - dit:  
 scen - dit, cae - los a - scen - dit:  
 cae - los a - scen - dit, Ma - ri - a vir - go cae -  
 dit, Ma - ri - a vir - go cae - los a - scen - dit, cae -

55

a - scen - dit: Gau - de - te,  
 los a - scen - dit: Gau - de - te,

60

te, gau - de - te, gau - de - te,  
 gau - de - te, gau - de - te,  
 de - te, gau - de - te, gau - de - te,  
 gau - de - te, gau - de - te,

65

te qui - a cum Chri - sto re - gnat, qui - a cum  
 qui - a cum Chri - sto re - gnat, qui - a cum Chri - sto re -  
 te, qui - a cum Chri - sto re - gnat,  
 te qui - a cum Chri - sto re - gnat,

70

Chri - sto re - gnat, re - gnat,  
 - gnat, qui - a cum Chri - sto re - gnat, qui - a cum Chri - sto  
 qui - a cum Chri - sto re - gnat.  
 re - gnat. qui - a cum Chri - sto re -

75

gnat in aeter num, in aeter num.  
 re\_gnat in aeter num.  
 qui a cum Chri sto re\_gnat in aeter num.  
 gnat in aeter num, in aeter num.

### VII. Sancta et immaculata

Cantus I

Cantus II

Cantus III

Altus

San cta et  
 San cta et im ma cu la ta  
 vir gi ni tas  
 San cta et im ma cu la

5

im ma cu la ta, san cta et im ma cu la  
 San cta  
 vir gi ni tas  
 San cta et im ma cu la

10

ta, san cta et im ma cu la ta  
 et im ma cu la ta vir gi ni tas  
 cta et im ma cu la ta vir gi ni tas, vir gi ni  
 ta, san cta et

15

vir - gi - ni - tas, vir - gi - ni - tas,  
 - ni - tas, vir - gi - ni - tas,  
 - ni - tas, vir - gi - ni - tas,  
 im - ma - cu - la - ta vir - gi - ni - tas, qui

20

qui - bus te lau - di -  
 qui - bus te lau - di - bus, qui - bus te  
 qui - bus te lau - di - bus qui - bus te lau - di -  
 bus te lau - di - bus, qui - bus te lau - di -

25

bus ef - fe - rant ne - sci - o: qui -  
 lau - di - bus ef - fe - rant ne - sci - o: qui - a quem cae - li -  
 bus ef - fe - rant ne - sci - o: qui - a quem cae - li ca - pe -  
 bus ef - fe - rant ne - sci - o: qui - a quem cae - li ca - pe -

30

a quem cae - li ca - pe - re non pot - te -  
 ca - pe - re, qui - a quem cae - li  
 re, qui - a quem cae - li ca -  
 re qui - a quem cae - li ca - pe -

35

rant, non pot - e - rant, tu - o  
ca - pe - re non pot - e - rant, non pot - e - rant, tu -  
- pe - re non pot - e - rant, non pot - e - rant,  
re non pot - e - rant non pot - e - rant,

40

gre - mi - o con - tu - li - sti, tu - o gre -  
- o gre - mi - o con - tu - li - sti  
tu - o gre - mi - o con -  
tu - o gre - mi - o,

45

- mi - o, tu - o gre - mi - o con - tu - li - sti.  
tu - o gre - mi - o con - tu - li - sti.  
tu - li - sti, con - tu - li - sti.  
gre - mi - o con - tu - li - sti.

*Secunda pars*

50

Be - ne - di - cta tu in mu - li - e  
Be - ne - di - cta tu in mu - li - e  
Be - ne -

55

Be - ne - di - cta tu in mu - li -  
 ri - bus, be - ne - di - cta tu in mu - li -  
 ri - bus, in mu - li - e - ri - bus,  
 di - cta tu in mu - li - e - ri - bus in mu - li -

60

e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus, et be - ne -  
 e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus,  
 in mu - li - e - ri - bus et be - ne - di - ctus fru - ctus ven -  
 e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus et be - ne - di - ctus fru -

65

di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, fru - ctus ven - tris tu -  
 et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu -  
 - tris tu - i, fru - ctus ven - tris tu -  
 - ctus ven - tris tu - i, fru - ctus ven - tris tu -

70

i. Qui - a quem cae - li ca - pe -  
 i. Qui - a quem cae - li ca - pe - re,  
 i. Qui - a quem cae - li ca - pe - re, qui -  
 i. Qui - a quem cae - li ca - pe - re, qui -

re non pot - e - rant, non  
 qui - a quem cae - li ca - pe - re non pot - e -  
 cae - li ca - pe - re non  
 a quem cae - li ca - pe - re non pot - e -

75  
 pot - e - rant, tu - o gre - mi - o, con - tu - li -  
 rant, non pot - e - rant, tu - o gre - mi - o con - tu -  
 pot e - rant, non pot e - rant,  
 rant, non pot - e - rant, tu - o

80  
 - - sti, tu - o gre - mi - o  
 li - sti con - tu - li - sti tu -  
 tu - o gre - mi - o con - tu - li -  
 gre - mi - o tu - o gre - mi - o

85  
 tu - o gre - mi - o con - tu - li - sti.  
 - o gre - mi - o con - tu - li - sti.  
 sti, con - tu - li - sti.  
 con - tu - li - sti.

## VIII. Sancta Maria

*Prima pars*

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

San - ota Ma - ri -

San - ota Ma - ri - a, suo -

5

a, suc - cur - re mi - se - ris,

- cur - re mi - se - ris, suc - cur - re mi - se - ris, suc -

San - ota Ma -

San - ota Ma - ri - a,

10

suc - cur - re mi - se - ris,

cur - re mi - se - ris, suc - cur - re mi - se - ris, suc

ri - a, suc - cur - re mi - se - ris suc - cur - re

suc - cur - re mi - se - ris, suc - cur -

15

suc - cur - re mi - se - ris, mi - se - ris,

cur - re mi - se - ris suc - cur - re mi - se - ris, iu - va pu -

mi - se - ris suc - cur - re mi - se - ris, iu -

- re mi - se - ris, suc - cur - re mi - se - ris, iu - va pu -

20

iu - va pu - sil - la - ni - mes, iu - va pu - sil -  
 sil - la - ni - mes, iu - va pu - sil - la - ni - mes, pu -  
 va pu - sil - la - ni - mes, iu - va pu -  
 sil - la - ni - mes, iu - va pu - sil - la - ni - mes, pu -

25

la - ni - mes, re - fo - ve fle - bi - les, re - fo -  
 sil - la - ni - mes, re - fo - ve fle - bi - les, re - fo -  
 sil - la - ni - mes, re - fo - ve fle - bi - les, re -  
 sil - la - ni - mes, re - fo - ve fle - bi - les, re -

30

re - fo - ve fle - bi - les o - ra pro po - pu - lo, o -  
 ve fle - bi - les o - ra pro po - pu - lo, o -  
 fo - ve fle - bi - les o - ra pro po - pu - lo, o -  
 fo - ve fle - bi - les o - ra pro po - pu - lo, o -

35

ra pro po - pu - lo, o - ra pro po - pu -  
 ra pro po - pu - lo, in - ter - ve - ni pro -  
 ra pro po - pu - lo, in -  
 ra pro po - pu - lo, o - ra pro po - pu -

40

pu - lo, in - ter - ve - ni pro cle -  
cle - ro, in - ter - ve - ni pro  
ter - ve - ni pro cle - ro in - ter - ve - ni pro cle -  
lo, in - ter - ve - ni pro cle - ro,

45

ro, in - ter - ce - de pro de - vo -  
cle - ro, in - ter - ce - de pro de - vo -  
ro, in - ter - ce - de pro de - vo -  
in - ter - ce - de pro de - vo -

50

to, in - ter - ce - de pro de - vo - to fe -  
to fe - mi - ne - o se - xu,  
to pro de - vo - to fe - mi - ne - o se - xu,  
to fe - mi - ne - o se - xu,

55

mi - ne - o se - xu.  
fe - mi - ne - o se - xu, fe - mi - ne - o se - xu.  
fe - mi - ne - o se - xu, fe - mi - ne - o se - xu.  
fe - mi - ne - o se - xu.

## Secunda pars

60

Sen - ti - ant om - nes pec - ca - to - res,  
Sen - ti - ant om - nes pec - ca - to - res,

65

- to - res, sen - ti - ant om - nes pec - ca - to - res,  
sen - ti - ant om - nes pec - ca - to - res, sen - ti - ant om - nes pec - ca - to - res,  
sen - ti - ant om - nes pec - ca - to - res, sen - ti - ant om - nes pec - ca - to - res,

70

sen - ti - ant om - nes pec - ca - to - res,  
ant om - nes pec - ca - to - res, tu - nes pec - ca - to - res, pec - ca - to - res,  
- res, pec - ca - to - res, sen - ti - ant om - nes pec - ca - to - res,

75

tu - um iu - va - men tu - um iu - va - um iu - va - men,  
tu - um iu - va - men tu - um iu - va - men tu - um iu - va - men tu - um iu - va - men,  
tu - um iu - va - men tu - um iu - va - men tu - um iu - va - men tu - um iu - va - men,

80

men, qui - cum - que ce - le - brant, qui - cum - que

qui - cum - que ce - le - brant, qui - cum - que ce - le - brant,

men, qui - cum - que ce - le - brant, qui - cum - que ce - le - brant, qui -

men, qui - cum - que ce - le - brant, qui - cum - que

85

ce - le - brant, qui - cum - que ce - le - brant tu - am com -

qui - cum - que ce - le - brant tu - am com - me - mo - ra - ti -

- cum - que ce - le - brant tu - am com - me - mo - ra - ti - o -

ce - le - brant tu - am com - me - mo - ra - ti - o - nem,

90

me - mo - ra - ti - o - nem, tu - am com - me - mo -

o - nem tu - am com - me - mo -

nem, tu - am com - me - mo - ra - ti -

tu - am com - me - mo - ra - ti - o - nem,

95

ra - ti - o - nem, tu - am com - me - mo - ra - ti - o - nem.

- ra - ti - o - nem com - me - mo - ra - ti - o - nem.

o - nem, tu - am com - me - mo - ra - ti - o - nem.

tu - am com - me - mo - ra - ti - o - nem.

## IX. Alma Redemptoris mater

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Al - ma

Al - ma Re -

Al - ma Re -

Re -

5

Re - dem - pto - ris ma - ter, quae per -

- dem - pto - ris ma - ter, quae per - vi - a

- dem - pto - ris ma - ter, quae per - vi - a

- dem - pto - ris ma - ter, quae per -

10

vi - a cae - li por - ta

cae - li, quae per - vi - a cae - li por -

cae - li por - ta

vi - a cae - li por - ta ma -

15

ma - nes,

ta ma - nes, por - ta ma - nes

ma - nes, por - ta ma - nes, et stel - la

nes, por - ta ma - nes, et stel - la

20

et stel - la ma - ris,  
 et stel - la ma - ris, et stel - la ma - ris, suc -  
 ma - ris et stel - la ma - ris, et stel - la ma - ris  
 ma - ris, et stel - la ma - ris,

25

suc - cur - re ca - den - ti, suc -  
 - cur - re ca - den - ti, suc -  
 suc - cur - re ca - den - ti,  
 suc - cur - re ca - den - ti,

30

den - ti, sur -  
 cur - re ca - den - ti, suc - cur - re ca - den - ti, sur -  
 - ti, suc - cur - re ca - den - ti, sur -  
 suc - cur - re ca - den - ti, sur -

35

ge - re qui cu - rat po -  
 - ge - re qui cu - rat po - pu - lo, sur - ge - re qui cu -  
 - ge - re qui cu - rat po - pu - lo, sur - ge - re qui cu - rat po -  
 - ge - re qui cu - rat po - pu - lo, sur - ge - re qui cu - rat po -

40

pu - lo: Tu quae ge - nu - i - sti, Tu quae ge - nu - i - sti, Tu quae ge - nu - i - sti, Tu quae ge - nu - i - sti, Tu quae ge - nu - i - sti, Tu

(b)45

sti na - tu - ra mi - Tu quae ge - nu - i - sti na - tu - ra, na - tu - ra na - tu - ra, na - tu - ra mi - ran - quae ge - nu - i - sti na - tu - ra, na - tu - ra mi -

50

ran - te tu - um san - mi - ran - te tu - um san - ctum Ge - ni - te, tu - um san - ctum - ran - te, tu - um san - ctum Ge - ni - to - rem,

55

ctum Ge - ni - to - to - rem tu - um san - ctum Ge - ni - to - rem: Ge - ni - to - rem, tu - um san - ctum Ge - ni - to - tu - um san - ctum Ge - ni - to - rem:

60

rem: Vir - go pri - us vir -  
 Vir - go pri - us, vir - go pri -  
 rem: Vir - go, vir - go pri -  
 Vir - go, vir - go, vir - go

65

go pri - us ac po - ste -  
 us, vir - go pri - us ac po - ste - ri - us,  
 us vir - go, vir - go pri - us, ac  
 pri - us ac po -

70

ri - us, ac po - ste - ri - us, Ga -  
 ac po - ste - ri - us, ac po - ste - ri - us, Ga -  
 po - ste - ri - us, Ga -  
 ste - ri - us, ac po - ste - ri - us, ac po - ste - ri - us, Ga -

75

bri - e - lis ab o - re su -  
 bri - e - lis ab o - re su -  
 bri - e - lis ab o - re su -  
 bri - e - lis ab o - re

80

mens il - lud a - ve, pec - ca -  
 mens, su - mens il - lud a - ve, pec - ca -  
 mens il - lud A - ve, pec - ca -  
 su - mens il - lud a - ve, pec - ca -

85

to - rum mi - se - re re.  
 to - rum mi - se - re - re, mi - se - re re.  
 to - rum mi - se - re - re, mi - se - re re.  
 to - rum mi - se - re - re, mi - se - re re.

## X. Ave Regina coelorum

Cantus

Altus

Tenor

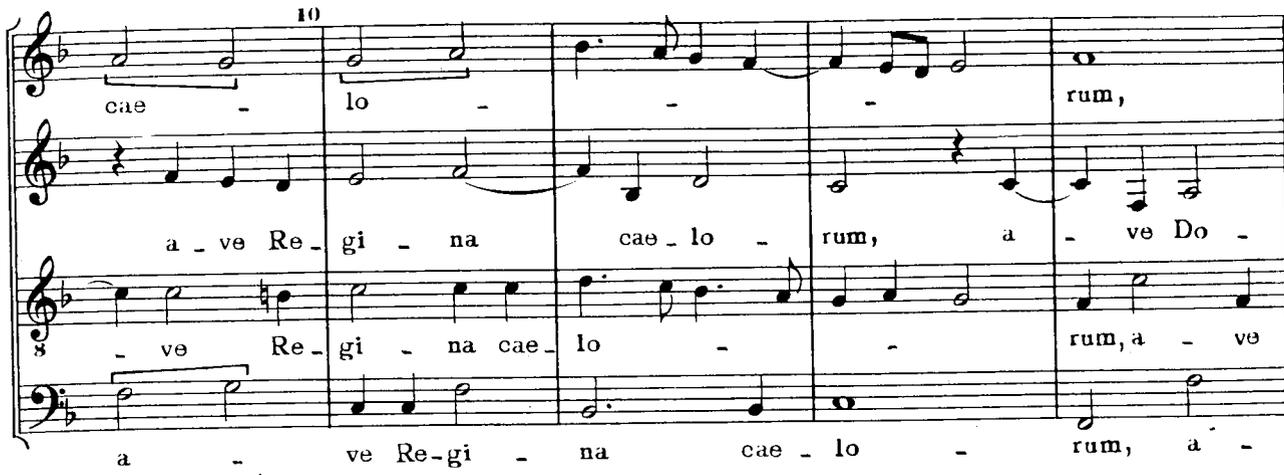
Bassus

A - ve Re - gi - na  
 A - ve Re - gi -

5

ve Re - gi - na  
 cae - lo - rum, a - ve Re - gi - na cae - lo - rum,  
 na cae - lo - rum, a - ve Re - gi - na cae - lo - rum, a -  
 A - ve Re - gi - na cae - lo - rum,

10



cae - lo - rum,  
 a - ve Re - gi - na cae - lo - rum, a - ve Do -  
 - ve Re - gi - na cae - lo - rum, a - ve  
 a - ve Re - gi - na cae - lo - rum, a -

15



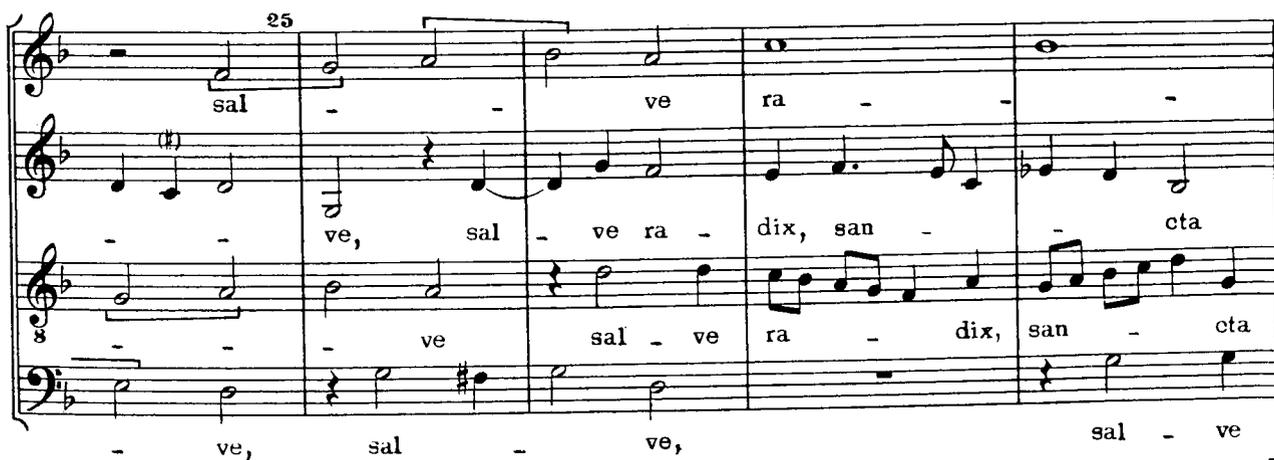
a - ve  
 mi - na, a - ve Do - mi - na, a - ve Do - mi -  
 Do - mi - na, a - ve Do - mi - na  
 ve Do - mi - na an - ge - lo - rum, a -

20



Do - mi - na an - ge - lo - rum:  
 na an - ge - lo - rum, an - ge - lo - rum, sal -  
 an - ge - lo - rum, a - ve Do - mi - na an - ge - lo - rum: Sal -  
 - ve Do - mi - na an - ge - lo - rum: Sal -

25



sal - ve ra -  
 - ve, sal - ve ra - dix, san - cta  
 - ve sal - ve ra - dix, san - cta  
 - ve, sal - ve, sal - ve

30

dix, san - cta  
sal - ve ra - dix san - cta ex qua  
sal - ve ra - dix, san - cta ex qua  
ra - dix, san - cta ra - dix, san - cta ex

35

ex qua mun - do lux est  
mun - do lux est or - ta, ex qua mun - do  
mun - do lux est or -  
qua mun - do ex qua mun - do lux est or -

40

or - ta: gau -  
lux est or - ta: gau - de glo -  
ta, ex qua mun - do lux est or - ta: gau - de  
ta: gau - de glo - ri - o

45

de glo - ri - o sa, su - per  
- ri - o - sa, su - per om - nes spe - ci - o sa, su -  
glo - ri - o - sa su - per om - nes spe - ci - o sa,  
sa su - per om - nes spe - ci - o sa

50

om - nes spe - ci - o - sa:  
 per om - nes spe - ci - o - sa: va -  
 su - per om - nes spe - ci - o - sa:  
 su - per om - nes spe - ci - o

55

va - le, va - le, va - le, va -  
 le, va - le, va - le, va - le  
 va - le, va - le, va - le, va - le  
 sa: va -

60

le, val - de de - co -  
 va - le, val - de de - co -  
 le, val - de de - co -  
 le, val - de de - co -

65

ra, et pro no - bis sem - per Chri - stum,  
 ra, et pro no - bis sem - per, et pro no - bis  
 ra, et pro no - bis sem - per  
 ra, et pro no - bis, et pro no - bis, et pro no - bis

et pro no\_bis sem\_per Chri\_stum, et pro no\_bis sem\_per Chri\_stum e

bis sem\_per Chri\_stum e\_xo-ra, e\_xo-ra, e\_xo-ra, e\_xo-ra.

### XI. Regina caeli

Cantus  
Altus  
Tenor  
Bassus

Re-gi-na cae-li lae-ta

gi-na cae-li lae-ta re, re-gi-na cae-li lae-ta Re-gi-na cae

10

li lae - ta - re,  
li lae - ta - re, al - le -  
li lae - ta - re, lae - ta - re, al - le - lu -  
li lae - ta - re, lae - ta - re, al - le -

Detailed description: This system contains measures 10 through 14. It features four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one piano accompaniment staff. The lyrics are distributed across the vocal staves. Measure 10 starts with 'li lae - ta - re,' in the Soprano and Alto parts. Measure 11 continues with 'li lae - ta - re, al - le -' in the Soprano and Alto parts. Measure 12 has 'li lae - ta - re, lae - ta - re, al - le - lu -' in the Soprano and Alto parts. Measure 13 has 'li lae - ta - re, lae - ta - re, al - le -' in the Soprano and Alto parts. The piano accompaniment provides harmonic support throughout.

15

al - le - lu - ia:  
lu - ia:  
lu - ia, al - le - lu - ia:  
lu - ia: Qui -

Detailed description: This system contains measures 15 through 19. It features four staves: three vocal staves and one piano accompaniment staff. Measure 15 has 'al - le - lu - ia:' in the Soprano and Alto parts. Measure 16 has 'lu - ia:' in the Soprano and Alto parts. Measure 17 has 'lu - ia, al - le - lu - ia:' in the Soprano and Alto parts. Measure 18 has 'lu - ia: Qui -' in the Soprano and Alto parts. The piano accompaniment continues with the same harmonic structure.

20

Qui - a quem me -  
a quem me - ru - i - sti por - ta - re, me - ru - i - sti por -  
Qui - a quem me - ru - i  
a quem me - ru - i - sti por - ta - re, por - ta

Detailed description: This system contains measures 20 through 24. It features four staves: three vocal staves and one piano accompaniment staff. Measure 20 has 'Qui - a quem me -' in the Soprano part. Measure 21 has 'a quem me - ru - i - sti por - ta - re, me - ru - i - sti por -' in the Soprano part. Measure 22 has 'Qui - a quem me - ru - i' in the Soprano part. Measure 23 has 'a quem me - ru - i - sti por - ta - re, por - ta' in the Soprano part. The piano accompaniment continues.

25

- ru - i - sti por - ta  
- ta - re, qui - a quem me - ru - i  
- sti, qui - a quem me - ru - i - sti por - ta - re,  
- re, qui - a quem me - ru - i - sti por - ta -

Detailed description: This system contains measures 25 through 29. It features four staves: three vocal staves and one piano accompaniment staff. Measure 25 has '- ru - i - sti por - ta' in the Soprano part. Measure 26 has '- ta - re, qui - a quem me - ru - i' in the Soprano part. Measure 27 has '- sti, qui - a quem me - ru - i - sti por - ta - re,' in the Soprano part. Measure 28 has '- re, qui - a quem me - ru - i - sti por - ta -' in the Soprano part. The piano accompaniment continues.

30

re, al - le - lu -  
 - sti por - ta - re, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 - re, al - le - lu - ia,

35

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia:  
 lu - ia, al - le - lu - ia, al -  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

40

ia: Re - sur - re - xit  
 Re - sur - re - xit si - cut di - xit, re -  
 le - lu - ia: Re - sur - re - xit si - cut  
 le - lu - ia: Re -

45

si - cut di - xit, al - le -  
 sur - re - xit si - cut di - xit, al - le - lu -  
 xit, si - cut di - xit,  
 - sur - re - xit si - cut di - xit, al - le - lu -

50

lu - ia: O -

ia, al - le - lu - ia: O - ra pro

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia:

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia:

55

ra pro no - bis De - um,

no - bis De - um, al - le - lu - ia, al - le -

O - ra pro no - bis De - um, al - le - lu -

O - ra pro no - bis De - um, al - le - lu - ia, al -

(#) 60

al - le - lu - ia,

lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

65

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

## XII. Salve Regina

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Sal -

Sal - ve, Re - gi -

Sal -

5

ve, Re - gi - na, sal - ve, Re - gi -

na, sal - ve Re - gi - na, sal - ve,

Sal - ve,

ve, Re - gi -

10

na, sal - ve, Re - gi -

Re - gi - na, sal - ve Re - gi - na,

Re - gi - na, ma -

na, sal - ve Re - gi -

# 15

na, ma - ter mi - se - ri - cor - di -

ma - ter mi - se - ri - cor - di - aë,

ter mi - se - ri - cor - di -

na, ma - ter mi - se - ri -



40

ve. Ad te cla - ma - mus, ex - su -  
 ve. Ad te cla - ma - mus, ex - su - les,  
 mus, ad te cla - ma - mus ex -  
 te cla - ma - mus ex - su - les, fi - li - i He -

45

les, ex - su - les,  
 fi - li - i He - vae, ex -  
 su - les, fi - (b) li - i He - vae, ex - su -  
 vae, ex - su - les fi - li - i

50

fi - li - i He - vae.  
 su - les, fi - li - i  
 les, fi - li - i He - vae, fi - li - i

55

Ad te su - spi - ra - mus,  
 He - vae. Ad te su - spi - ra - mus, ad  
 vae. Ad te su - spi - ra - mus, ad  
 He - vae, Ad

60

ad te su-spi-ra - mus, ge -  
 te su-spi - ra - mus, ad te su-spi - ra -  
 mus, ad te su - spi - ra - mus, ad te su-spi - ra -  
 te su-spi - ra - mus ge -

65

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

70

ge - men - tes et flen - tes in  
 men - tes et flen - tes in hac (b) in  
 ge - men - tes et flen - tes in hac  
 men - tes et flen - tes in hac

75

hac la - cri - ma - rum val - le,  
 hac la - cri - ma - rum val - le,  
 la - cri - ma - rum val - le, in hac  
 la - cri - ma - rum val - le, la -

80

la - cri - ma - rum val - le, la - cri - ma - rum, la - cri - ma - rum val - le, la - cri - ma - rum val - le, la -

85

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

*Secunda pars* 90

E - ia er - go, e - ia er - go, E - ia er - go, e - ia er - go

95

er - go, ad vo - er - go, ad - vo - ca - ta no - ad - vo - ca - ta no - stra

100

ca - ta no - stra, il - los tu - os

stra il - los tu - os

il - los tu - os

il - los tu - os

105

os mi - se - ri - cor - des

os mi - se - ri - cor - des

mi - se - ri - cor - des

mi - se - ri - cor - des o -

110

- des o - cu - los ad nos con - ver - te, o - cu - los ad nos con -

- des o - cu - los ad nos con - ver - te,

o - cu - los ad nos con - ver - te, o - cu - los

- cu - los ad nos con - ver - te o - cu - los ad nos con -

115

ver - te o - cu - los ad nos con - ver -

ad nos con - ver - te, o - cu - los ad

ver - te o - cu - los ad nos con -

ver - te o - cu - los ad nos con -

120

cu - los ad nos con - ver -  
te, con - ver - te, ad nos con -  
nos con - ver - te, o - cu - los ad  
ver - te, o - cu - los ad nos

125

te, o - cu - los ad nos con - ver -  
ver - te, o - cu - los ad nos con -  
nos con - ver - te, o - cu - los ad  
con - ver - te, o -

130

te, o - cu - los ad nos con - ver - te.  
ver - te, o - cu - los ad nos con - ver - te.  
los ad nos con - ver - te, ad nos con - ver - te.  
cu - los ad nos con - ver - te, ad nos con - ver - te.

*Tertiu pars* 135

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

140

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

145

tris tu - i, fru - ctum ven -  
 ven - tris tu - i, fru - ctum ven - tris tu - i, ven - tris  
 fru - ctum ven - tris tu - i, fru - ctum ven -  
 ctum ven - tris tu - i, fru - ctum ven - tris tu -

150

tris tu - i, no - bis post  
 tu - i, no (bis) - bis post hoc,  
 tris tu - i, no -

155

hoc, no - bis post hoc ex -  
 no - bis post hoc ex - si - li -  
 bis post hoc, no - bis post hoc ex -  
 no - bis post hoc, no - bis post

160  
(b)

si - li - um, ex - si - li - um o - sten -  
 um, ex - si - li - um o - sten -  
 si - li - um o - sten - de, ex - si - li - um o - sten -  
 hoc ex - si - li - um o - sten - de.

165

sten - de. O  
 - de. O cle - mens,  
 de. O cle - mens,  
 O cle - mens, o

170

cle - mens, o cle - mens:  
 mens, o cle - mens:  
 o cle - mens, o cle - mens:  
 cle - mens, o cle - mens

175

- mens: O pi - a: O  
 mens: O pi - a, o pi - a:  
 mens: O pi - a, o pi - a:  
 mens: O pi - a, o pi - a: O dul - cis



10

do, et spes no -  
ce - do, et spes no\_stra, sal - ve et  
do, et spes no - stra, sal -  
do, et spes no\_stra, sal - ve, et spes no -

15

stra, sal - ve, et spes no - stra sal - ve,  
spes no\_stra sal - ve, et spes no\_stra, sal - ve, et spes  
ve, et spes no - stra, sal - ve, et spes  
- stra, sal - ve, et

20

et spes no - stra sal - ve.  
no\_stra, sal - ve.  
spes no - stra, sal - ve, et spes no - stra sal - ve.  
spes no\_stra, sal - ve, et spes no\_stra, sal - ve.

*Secunda pars* 25

Ad te su - spi - ra -  
Ad te su - spi - ra - mus, ad te su - spi - ra -  
Ad te su - spi - ra - mus ad te su - spi -  
Ad te su - spi - ra -

30

mus, ad te su - spi - ra -  
 mus, ad  
 ra - mus, ad te su - spi - ra - mus, su -  
 mus, ad te su - spi - ra - mus,

35

mus ad te su - spi - ra -  
 te su - spi - ra -  
 spi - ra - mus, ad te su - spi - ra -  
 su - spi - ra

40

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

45

flen - tes in hac, in hac  
 tes et flen - tes in hac  
 tes in hac in hac in hac  
 in hac in hac

55

la - cri - ma - rum val - le, la - cri - ma - rum val - le, la - cri - ma - rum

60

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

*Tertiu pars* 65

Et le - sum, et le - sum, et le - sum, et le - sum.

70

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

75

ctum, be - ne - di - ctum, be - ne - di - ctum  
 di - ctum be - ne - di - ctum  
 di - ctum, be - ne - di - ctum  
 be - ne - di - ctum fru - ctum

fru - ctum ven -  
 ctum fru - ctum ven - tris tu - i, fru -  
 fru - ctum ven - tris tu - i, ven - tris  
 ven (tris) - tris tu - i,

80

tris tu - i, fru -  
 ctum ven - tris tu - i, fru - ctum  
 tu - i fru - ctum ven - tris tu -  
 fru - ctum ven - tris tu - i,

85

- ctum ven - tris tu - i.  
 ven - tris tu - i.  
 i, fru - ctum ven - tris tu - i.  
 fru - ctum ven - tris tu - i.

*Quarta pars* 90

O cle mens, o

95

cle mens, o cle mens, o cle mens, o pi

100

mens, o cle mens, o pi a, o cle mens, o pi a,

# 105

a, o cle mens, o pi mens, o pi a, o cle mens, o pi o cle mens, o pi a, o cle mens, o pi

a:  
 a: O dul - cis vir - go  
 a: O dul - cis vir go, o  
 a: O dul - cis,

110

dul - cis vir -  
 o dul - cis, o dul - cis vir - go Ma -  
 dul - cis Vir - go Ma - ri  
 o dul - cis, o dul - cis vir - go

115

go Ma - ri -  
 ri - a, vir - go Ma - ri -  
 - a, vir - go Ma - ri - a, vir -  
 Ma - ri - a, vir - go Ma - ri - a,

120

a.  
 a, vir - go Ma - ri a.  
 - go Ma - ri - a.  
 vir - go Ma - ri a.

## XIV. Ave, virgo sanctissima

*Canon ad unisonum*

Cantus I  
Cantus II  
Altus  
Tenor  
Bassus

A - ve vir - go san - ctis - si - ma, a -  
A - ve vir - go san -

ve vir - go san - ctis - si - ma  
A - ve vir - go san - ctis -  
A - ve vir - go san - ctis -  
- ve, vir - go san - ctis - si - ma, a - ve vir -  
- ctis - si - ma, a - ve, vir -

De - i ma - ter pi - is - si - ma,  
si - ma De - i ma - ter pi -  
si - ma, De - i ma - ter pi - is - si -  
\* go san - ctis - si - ma, De - i ma - ter, De - i ma -  
- go san - ctis - si - ma, De - i ma - ter pi - is - si -

15

ma - ris stel - la, ma - ris stel - la cla -  
 is - si - ma, ma - ris stel - la,  
 ma, pi - is - si - ma, ma - ris stel - la cla - ris - si - ma,  
 ter pi - is - si - ma, ma - ris stel - la cla - ris - si - ma, cla - ris -  
 ma, ma - ris stel - la, ma - ris

20

ris - si - ma:  
 ma - ris stel - la cla - ris - si - ma:  
 ma - ris stel - la cla - ris - si - ma, cla - ris -  
 - si - ma ma - ris stel - la cla - ris - si - ma: Sal -  
 stel - la cla - ris - si - ma: Sal

25

Sal - ve, sal - ve, sal -  
 Sal - ve,  
 si - ma: Sal - ve, sal -  
 - ve, sal - ve sem - per glo - ri - o -  
 - ve, sal - ve, sal - ve, sal - ve, sal -

30

ve, sal - ve, Sal - ve, Sal - ve, sa sal - ve, sal - ve, sal - ve, ve, sal - ve

ve, sal - ve sem - per glo - ri - o - sa, glo - ri -

35

sem - per glo - ri - o - sa, ve sem - per glo - ri - o - sa, sem - per glo - ri - o - sa, mar - ga - sem - per glo - ri - o - sa, sal - ve sem - per glo - ri - o - sa, o - sa, sal - ve sem - per glo - ri - o - sa,

40

mar - ga - ri - ta pre - ti - o - sa, pre - ti - o - sa, mar - ga - ri - ta pre - ti - o - sa, pre - ti - o - sa, mar - ga - ri - ta pre - ti - o - sa, mar - ga - ri - ta pre - ti - o - sa,



60

o\_lens vel\_ut ro - sa, ni - tens, o\_lens  
 ni - tens, o\_lens vel\_ut ro -  
 tens o\_lens vel\_ut ro - sa, vel\_ut ro - sa ni -  
 ut ro - sa, vel\_ut ro - sa, ni - tens, o\_lens vel\_ut  
 tens, o\_lens vel - ut ro - sa, vel - ut ro -

65

vel\_ut ro - sa ni - tens, vel\_ut ro -  
 sa, ni - tens, o\_lens vel\_ut ro - sa,  
 tens, o\_lens vel\_ut ro - sa, ni - tens, o\_lens vel\_ut ro -  
 ro - sa, vel - ut ro - sa, ni - tens, o\_lens vel\_ut ro -  
 sa ni - tens vel\_ut ro - sa, ni -

70

sa, vel - ut ro - sa.  
 ni - tens, vel\_ut ro - sa.  
 sa, mi - tens, o\_lens vel\_ut ro - sa.  
 sa, vel - ut ro - sa.  
 - - tens vel\_ut ro - sa, vel\_ut ro - sa.

## XV. O gloriosa Dei genitrix

Cantus

Altus I

Altus II

Tenor

Bassus

(4) 5

sa De - i ge - ni - trix, o glo - ri - o - sa De - i ge - ni - trix,

ni - trix, O glo - ri -

O glo - ri - o - sa De - i

O glo - ri - o - sa De - i ge - ni - trix, o

O glo - ri - o - sa De - i ge - ni - trix

10

o glo - ri - o - sa De - i ge - ni -

o - sa De - i ge - ni - trix, o glo - ri - o - sa De -

ge - ni - trix, o glo - ri - o - sa De - i ge -

glo - ri - o - sa De - i ge - ni - trix, o glo - ri - o -

o glo - ri - o - sa De - i ge - ni - trix,

15

trix, o glo-ri-o-sa De-i ge-ni-trix,  
 - i ge-ni-trix De-i ge-ni-trix,  
 ni-trix, vir-go sem-  
 sa De-i ge-ni-trix, De-i ge-ni-trix,  
 o glo-ri-o-sa De-i ge-ni-trix, vir-

20

vir-go sem-per Ma-ri-ri-  
 vir-go sem-per Ma-ri-a,  
 per Ma-ri-a, vir-go sem-per Ma-  
 vir-go sem-per Ma-ri-a  
 - go sem-per Ma-ri-a, Ma-ri-

25

a, vir-go sem-per Ma-ri-ri-a,  
 vir-go sem-per Ma-ri-a, Ma-ri-ri-a,  
 vir-go sem-per Ma-ri-a, quae  
 a, vir-go sem-per Ma-ri-a, vir-go sem-per Ma-

30

ri - a, quae Do - mi - num Chri - - stum, quae Do - a, quae Do - mi - num Chri - - stum a, quae Do - mi - num Chri - - stum Do - mi - num Chri - stum quae Do - mi - num Christum, ri - a, quae Do - mi - num Chri - - stum quae

35

mi - num Chri - - stum me - ru - i - sti por - stum me - ru - i - sti por - ta - re, me - ru - i - sti por - ta - re, quae Do - mi - num Chri - stum me - ru - i - sti Do - mi - num Chri - - stum me - ru - i - sti

40

- ta - re, me - ru - i - sti por - ta - re, et me - ru - i - sti por - ta - re et re - gem an - ge - por - ta - re, por - ta - re,





75

No - stri quae - su - mus pi - a me - mo - ra - re,  
 - stri quae - su - mus pi - a No - stri quae - su -  
 re, no - stri quae - su - mus pi - a me - mo - ra - re,  
 re, no - stri quae - su - mus pi - a me - mo - ra - re,  
 re, no - stri quae - su - mus

80

no - stri quae - su - mus pi - a me - mo - ra - re et pro  
 mus pi - a no - stri quae - su - mus pi - a me - mo -  
 no - stri quae - su - mus pi - a me - mo - ra - re, no - stri quae - su - mus pi - a  
 no - stri quae - su - mus pi - a  
 pi - a me - mo - ra - re, et pro

85

no - bis Chri - stum de - pre - ca - re, et  
 - ra - re, et pro no - bis Chri - stum,  
 me - mo - ra - re et pro no - bis Chri - stum de - pre -  
 a me - mo - ra - re et pro no - bis Chri -  
 no - bis Chri - stum, et pro no - bis Chri - stum de - pre - ca -



105

ni - is, ut tu - is ful - ti pa - tro - ci - ni - is ad coe -  
 ut tu - is ful - ti pa - tro - ci - ni - is, ut tu - is ful -  
 ut tu - is ful - ti pa - tro - ci - ni - is  
 tro - ci - ni - is, ut tu - is ful - ti pa - tro - ci - ni - is  
 is ful - ti, ut tu - is ful - ti pa - tro - ci -

110 (4)

le - sti - a re - gna per - ve -  
 - ti pa - tro - ci - ni - is, ad coe - le - sti - a re -  
 ad coe - le - sti - a re - gna, ad coe - le - sti - a re -  
 ad coe - le - sti - a re - gna  
 - ni - is ad coe - le - sti - a re -

115

ni - re me - re - a - mur, per -  
 gna per - ve - ni - re me - re - a - mur,  
 gna per - ve - ni - re me - re - a -  
 per - ve - ni - re me - re - a - mur, per - ve - ni - re me - re -  
 gna per - ve - ni - re me - re - a -

120

ve - ni - re me - re - a - mur.  
 per ve - ni - re me - re - a - mur.  
 mur, per ve - ni - re me - re - a - mur.  
 a - mur per - ve - ni - re me - re - a - mur.  
 mur, per - ve - ni - re me - re - a - mur.

## XVI. Trahe me post te

Sup. I

Sup. II

Altus

Tenor

Bassus

*Canon ad tertium*

Tra - he me post te,  
 Tra - he me post te, vir -

5

Tra - he me post te, vir - go Ma -

Tra - he me post te, vir - go Ma - ri - a,

post te, tra - he me post te,

vir - go Ma - ri - a, vir - go Ma - ri -

go Ma - ri - a, vir - go Ma - ri -

10

ri - a, tra - he me post te vir - go Ma - ri  
 tra - he me post te vir - go Ma - ri  
 tra - he me post te vir - go Ma - ri  
 a, tra - he me post te vir - go Ma - ri

15

go Ma - ri - a, cur - re - mus in o - do -  
 a, cur - re - mus in o - do - rem un - guen -  
 a, vir - go Ma - ri - a, cur - re - mus in  
 go Ma - ri - a, cur - re - mus in o - do - rem  
 a cur - re - mus in o - do - rem un - guen -

20

rem un - guen - to - rum tu - o - rum.  
 to - rum tu - o - rum. Quam  
 o - do - rem, in o - do - rem un - guen - to - rum tu -  
 un - guen - to - rum tu - o - rum, un - guen - to - rum tu -  
 to - rum tu - o - rum, un - guen - to - rum tu - o - rum.

25

Quam pul - chra es et quam de -  
 pul - chra es, et quam de - co - ra  
 o - rum. Quam pul - chra es et quam de - co  
 o - rum. Quam pul - chra es et quam de -  
 - rum. Quam pul - chra es et quam de -

30

co - ra, ca - ris - si - ma in  
 ca - ris - si - ma in de - li -  
 - ra ca - ris - si - ma in de - li - ti - is,  
 co - ra, ca - ris - si - ma, ca - ris - si - ma in de - li -  
 co - ra ca - ris - si - ma in de - li -

35

de - li - ti - is, sta - tu - ra tu -  
 - ti - is sta - tu - ra tu - a  
 in de - li - ti - is sta - tu - ra tu -  
 - ti - is sta - tu - ra tu - a  
 - ti - is, in de - li - ti - is sta - tu - ra tu - a, sta - tu - ra tu -



55

a - scen - dam in pal - mam, et  
 in pal - mam et ap - pre - hen - dam fru -  
 pal - mam, a - scen - dam in pal - mam et ap - pre - hen - dam fru - ctum  
 in pal - mam, a - scen - dam in pal - mam,  
 a - scen - dam in pal - mam, et

(#) # 60

ap - pre - hen - dam fru - ctum e - ius; et e - runt  
 - ctum e - ius; et e - runt u - be - ra tu -  
 e - ius; et e - runt u - be - ra tu - a, et e -  
 et ap - pre - hen - dam fru - ctum e - ius;  
 ap - pre - hen - dam fru - ctum e - ius, et e - runt

65

u - be - ra tu - a si - cut bo -  
 - a si - cut bo - tri - vi -  
 runt u - be - ra tu - a si - cut, si - cut  
 u - be - ra tu - a si - cut bo - tri - vi -  
 u - be - ra tu - a si - cut bo -

70

tri vi - ne - ae, et o - dor  
 ne - ae, et o - dor o - ris tu - i  
 bo - tri vi - ne - ae, et o - dor o -  
 ne - ae, et o - dor o - ris tu - i, o -  
 - tri vi - ne - ae, vi - ne - ae et o - dor o - ris tu - i, o -

75

o - ris tu - i, si - cut o - dor ma - lo -  
 si - cut o - dor ma - lo - rum,  
 ris tu - i si - cut o - dor ma - lo - rum,  
 ris tu - i si - cut o - dor ma - lo -  
 ris tu - i si - cut o - dor ma - lo - rum,

80

rum, et o - dor o - ris tu - i  
 et o - dor o - ris tu - i si - cut o - dor  
 et o - dor o - ris tu - i, o - ris tu - i si - cut o -  
 rum, et o - dor o - ris tu - i, si -  
 et o - dor o - ris tu - i si - cut o - dor

85

si \_ cut o \_ dor ma \_ lo - rum.

ma \_ lo - rum, si \_ cut o \_ dor ma \_ lo - rum.

dor ma \_ lo - rum, ma \_ lo - rum.

cut o \_ dor ma \_ lo - rum.

ma \_ lo - rum, si \_ cut o \_ dor ma \_ lo - rum.

## XVII. O virgo benedicta

Cantus I

Cantus II

Altus

Tenor

Bassus

O vir - go be - ne - di - cta su -

O vir - go

5

per om - nes fe - mi - nas,

O vir - go be - ne - di - cta su - per om - nes

be - ne - di - cta su - per om - nes fe -

O vir - go be - ne - di - cta su - per om - nes fe -

O vir - go be - ne -



25

pu - ri - ta - te, quae om - nes san - ctos, quae om - nes san - ctos, quae om - nes san - ctos, quae an - ge - los vin - cis pu - ri - ta - te, quae an - ge - los vin - cis pu - ri - ta - te, quae om - nes san - ctos, quae om - nes san - ctos, quae om - nes san - ctos su - pe - ras pi - e - ta - te.

30

nes san - ctos, quae om - nes san - ctos, quae om - nes san - ctos, quae om - nes san - ctos su - pe - ras pi - e - ta - te, quae om - nes san - ctos su - pe - ras pi - e - ta - te.

35 (#)

su - pe - ras pi - e - ta - te. O vir - te, su - pe - ras pi - e - ta - te. O vir - te. O vir - te. O vir - te.

40

O vir - go iu - sta,  
 go iu - sta, o vir - go iu - sta,  
 go iu - sta, o vir - go iu - sta,  
 go iu - sta, o vir - go iu - sta,  
 go iu - sta, o

45

o vir - go iu - sta, o vir - go iu -  
 o vir - go iu - sta, o vir - go iu - sta, et  
 o vir - go iu - sta, o vir - go iu -  
 o vir - go iu - sta,  
 vir - go iu - sta, o vir - go iu -

50

sta et om - ni iu -  
 om - ni iu - sti - ti - a ple - nis - si - ma, et om - ni iu -  
 sta, et om - ni iu - sti - ti - a ple -  
 et om - ni iu - sti - ti - a ple - nis - si - ma  
 sta, et om - ni iu - sti - ti -

# 55

sti - ti - a ple - nis - si - ma cu - ius con - cep - ti -

sti - ti - a ple - nis - si - ma

nis - si - ma ple - nis - si - ma cu - ius con -

cu - ius con - cep - ti - o, cu - ius con - cep - ti -

a ple - nis - si - ma cu - ius con - cep - ti -

60

o, cu - ius con - cep - ti - o, cu -

cu - ius con - cep - ti - o, cu - ius con - cep - ti - o,

cep - ti - o, cu - ius con - cep - ti - o, cu -

o, cu - ius con - cep - ti - o cu -

o, cu - ius con - cep - ti - o, cu - ius con - cep - ti -

65

ius con - cep - ti - o sin - gu - la - ris, sin - gu -

cu - ius con - cep - ti - o sin - gu - la - ris, cu -

- ius con - cep - ti - o sin - gu - la -

- ius con - cep - ti - o sin - gu - la - ris, sin -

o, cu - ius con - cep - ti - o sin - gu - la - ris

70

la - ris.  
 ius con\_cep - ti\_o sin - gu - la - ris.  
 ris, cu - ius con\_cep - ti\_o sin - gu - la - ris.  
 sin - gu - la - ris, sin - gu - la - ris.  
 sin - gu - la - ris.

*Secunda pars* 75

O  
 ma - ter Do - mi - ni, o  
 ma - ter Do - mi - ni, o ma - ter Do -  
 O ma - ter Do - mi - ni,  
 O ma - ter

80

ma - ter Do - mi - ni,  
 ma - ter Do - mi - ni, o ma - ter Do -  
 mi - ni, o ma - ter Do -  
 o ma - ter Do - mi - ni, o ma - ter Do - mi - ni, o ma - ter  
 o ma - ter Do - mi - ni, o ma - ter

85

o ma - ter Do - mi - ni,  
 o ma - ter Do - mi - ni,  
 o ma - ter Do - mi - ni,  
 o Ma - ter Do - mi - ni,  
 o ma - ter Do - mi - ni,  
 Do - mi - ni, o ma - ter Do - mi - ni,

90

ni, si - cut in pri - ma fe - mi - na,  
 ni si - cut in pri - ma fe - mi - na, si - cut in pri - ma fe - mi - na,  
 si - cut in pri - ma fe - mi - na, si - cut in pri - ma fe - mi - na,  
 si - cut in pri - ma fe - mi - na, si - cut in pri - ma fe - mi - na,  
 si - cut in pri - ma fe - mi - na

95

fe - mi - na a - bun - da - vit de - li - ctum, a - bun - da - vit  
 fe - mi - na a - bun - da - vit de - li - ctum, a - bun - da - vit de - li -  
 fe - mi - na a - bun - da - vit de - li - ctum, a - bun - da - vit de -  
 fe - mi - na a - bun - da - vit de - li - ctum, a - bun - da - vit de -  
 a - bun - da - vit de - li - ctum, a - bun - da - vit

100

de - li - ctum, i - ta et in te, i - ta et in - ctum, i - ta et in te, i - ta et in te, i - ta et in te

de - li - ctum i - ta et in te, i - ta et in te

de - li - ctum i - ta et in te, i - ta et in te

de - li - ctum i - ta et in te, i - ta et in te

de - li - ctum i - ta et in te, i - ta et in te

de - li - ctum i - ta et in te, i - ta et in te

105

te su - per a - bun - da - vit om - nis in te su - per a - bun - da - vit om - nis su - per a - bun - da - vit om - nis su - per a - bun - da - vit, su - per a - bun - da - vit om - nis

te su - per a - bun - da - vit om - nis

te su - per a - bun - da - vit om - nis

te su - per a - bun - da - vit om - nis

te su - per a - bun - da - vit om - nis

te su - per a - bun - da - vit om - nis

110

om - nis ple - ni - tu - do gra - ti - ple - ni - tu - do gra - ti - ae, et ple - ni - tu - do gra - ti - ple - ni - tu - do gra - ti - ae, om - nis ple - ni - tu - do gra - ti - ple - ni - tu - do gra - ti - ae, ple - ni - tu - do gra - ti - ple - ni - tu - do gra - ti - ae, om - nis ple - ni - tu - do gra - ti -

ple - ni - tu - do gra - ti - ae, et

ple - ni - tu - do gra - ti - ae, om - nis ple - ni - tu - do gra - ti -

ple - ni - tu - do gra - ti - ae, ple - ni - tu - do gra - ti -

ple - ni - tu - do gra - ti - ae, om - nis ple - ni - tu - do gra - ti -

ple - ni - tu - do gra - ti - ae, om - nis ple - ni - tu - do gra - ti -

115

ae, et i - de - o, et i - de - o su -  
i - de - o, et i - de - o su - per  
ae, et i - de - o, et i - de - o, et i -  
ae, et i - de - o, et i - de - o  
ae, et i - de - o, et i -

120

per om - nes i - gna - ra de - li - cti,  
om - nes i - gna - ra de - li - cti, su - per om -  
de - o su - per om - nes i - gna - ra de - li - cti  
su - per om - nes i - gna - ra de - li - cti, su - per  
de - o su - per om -

125

su - per om - nes i - gna - ra de -  
nes i - gna - ra de - li - cti, su - per om - nes, su - per om -  
su - per om - nes i - gna - ra de - li - cti, su - per  
om - nes i - gna - ra de - li - cti, su - per  
nes i - gna - ra de - li - cti, su - per om - nes i - gna - ra de -

130

li - cti, su - per om - nes i - gna - ra de - li - cti.  
 - nes i - gna - ra de - li - cti.  
 om - nes i - gna - ra de - li - cti i - gna - ra de - li - cti.  
 om - nes i - gna - ra de - li - cti.  
 li - cti, su - per om - nes i - gna - ra de - li - cti.

## XVIII. Tota pulchra es Maria

*Prima pars*

Cantus I To - ta pul - chra es Ma - ri -  
 Cantus II  
 Altus To - ta pul - chra es Ma - ri  
 Tenor I  
 Tenor II  
 Bassus

5

a, to - ta pul - chra es Ma - ri - a,  
 To - ta pul - chra es Ma - ri -  
 a, Ma - ri - a, to - ta pul - chra  
 To - ta pul - chra es Ma - ri - a, to -  
 To - ta pul - chra

10

et ma - cu - la non est  
 a, Ma - ri - a, et ma - cu - la non  
 es Ma - ri - a,  
 ta pul - chra es Ma - ri - a,  
 chra es Ma - ri - a, et ma - cu - la non est  
 es Ma - ri - a,

15

in te et ma -  
 est in te et ma -  
 et ma - cu - la non est in te et  
 et ma - cu - la non est in te  
 in te et ma - cu - la non est in te et  
 et ma - cu - la non est in te

20

25

- cu - la non est in te. Ve -  
 - cu - la non est in te. Ve - ni de Li - ba - no,  
 ma - cu - la non est in te.  
 Ve - ni de Li - ba - no,  
 ma - cu - la non est in te. Ve -  
 Ve - ni de Li - ba - no,

30

ni de Li - ba - no spon - sa

ve - ni de Li - ba - no spon -

Ve - ni de Li - ba - no, ve - ni de Li - ba - no spon -

Ve - ni de Li - ba - no,

ni de Li - ba - no, ve - ni de Li - ba - no spon - sa

ve - ni de Li - ba - no spon -

# 35

me - a spon - sa me - a,

sa me - a, ve - ni

sa me - a spon - sa me - a,

spon - sa me - a, ve -

me a, spon - sa me - a, ve - ni de

sa me - a ve -

40

ve - ni de Li - ba -

de Li - ba - no,

ve - ni de Li - ba - no,

ni de Li - ba - no, ve - ni

Li - ba - no, ve - ni de Li - ba -

ni ve - ni de Li - ba -

45

no, ve - ni de Li - ba - no, ve - ni co - ro - na - be - ris,  
 ve - ni de Li - ba - no, ve - ni co - ro - na - be - ris,  
 ve - ni de Li - ba - no,  
 de Li - ba - no, ve - ni co - ro - na - be - ris  
 no, ve - ni de Li - ba - no, ve - ni  
 no, ve - ni de Li - ba - no,

50

be - ris, ve - ni co - ro - na - be - ris,  
 na - be - ris ve - ni co - ro - na - be - ris, ve - ni co - ro -  
 ve - ni co - ro - na - be - ris, ve - ni  
 ve - ni co - ro - na - be - ris, co - ro - na -  
 co - ro - na - be - ris ve - ni co - ro - na - be - ris  
 ve - ni co - ro - na - be - ris, ve - ni co - ro - na - be -

55

be - ris, ve - ni co - ro - na - be - ris, ve - ni,  
 na - be - ris, co - ro - na - be - ris, ve - ni co - ro - na - be - ris,  
 co - ro - na - be - ris, ve - ni co - ro - na - be -  
 be - ris, ve - ni co - ro - na - be - ris,  
 ve - ni co - ro - na - be - ris, ve - ni co - ro - na - be -  
 ris, ve - ni co - ro - na - be - ris,

60

ve - ni co - ro - na - be - ris.  
 ve - ni co - ro - na - be - ris.  
 ris, ve - ni co - ro - na - be - ris, co - ro - na - be - ris.  
 ve - ni co - ro - na - be - ris, ve - ni co - ro - na - be - ris.  
 ris, ve - ni co - ro - na - be - ris.  
 ve - ni co - ro - na - be - ris co - ro - na - be - ris.

*Secunda pars* 65

Vul - ne - ra - sti cor me - um, vul -  
 Vul - ne - ra - sti cor me - um,  
 Vul - ne - ra - sti cor me - um, vul -  
 Vul - ne - ra - sti cor me - um,  
 Vul - ne - ra - sti  
 Vul - ne - ra - sti cor me - um,

70

ne - ra - sti cor me - um  
 vul - ne - ra - sti cor me - um so -  
 - ne - ra - sti cor me - um, vul - ne - ra - sti cor me -  
 vul - ne - ra - sti cor me - um  
 cor me - um, vul - ne - ra - sti cor me -  
 vul - ne - ra - sti cor me - um

75

So - ror me - a spon - sa,  
- ror me - a spon - sa so - ror  
um so - ror me - a  
so - ror me - a, spon - sa, so - ror me - a, spon  
um so - ror me - a, spon - sa, so - ror me -  
so - ror me - a, spon - sa, so - ror me - a spon - sa,

Detailed description: This system contains measures 75 through 80. It features six staves of music. The lyrics are: 'So - ror me - a spon - sa, - ror me - a spon - sa so - ror um so - ror me - a so - ror me - a, spon - sa, so - ror me - a, spon um so - ror me - a, spon - sa, so - ror me - so - ror me - a, spon - sa, so - ror me - a spon - sa,'. The music includes various rhythmic values and accidentals such as flats and sharps.

80

so - ror me - a spon - sa vul - ne - ra - sti cor me -  
me - a spon - sa vul - ne - ra - sti cor me -  
spon - sa so - ror me - a spon - sa  
sa vul - ne - ra - sti cor me -  
- a, spon - sa vul - ne - ra - sti cor me -  
so - ror me - a spon - sa

Detailed description: This system contains measures 80 through 85. It features six staves of music. The lyrics are: 'so - ror me - a spon - sa vul - ne - ra - sti cor me - me - a spon - sa vul - ne - ra - sti cor me - spon - sa so - ror me - a spon - sa sa vul - ne - ra - sti cor me - - a, spon - sa vul - ne - ra - sti cor me - so - ror me - a spon - sa'. The music includes various rhythmic values and accidentals.

85

um,  
um,  
vul - ne - ra - sti cor me - um, vul -  
um, vul - ne - ra - sti cor me - um  
um, vul - ne - ra - sti cor me - um, vul - ne -  
vul - ne - ra - sti cor me - um, cor me - um,

Detailed description: This system contains measures 85 through 90. It features six staves of music. The lyrics are: 'um, um, vul - ne - ra - sti cor me - um, vul - um, vul - ne - ra - sti cor me - um um, vul - ne - vul - ne - ra - sti cor me - um, cor me - um,'. The music includes various rhythmic values and accidentals.





# XIX. Beata Dei genitrix, Maria

*Prima pars*

Superius I Be - a - ta De - i

Superius II

Altus I Be - a - ta De - i ge - ni - trix, Ma - ri

Altus II Be - a -

Tenor

Bassus

ge - ni - trix, Ma - ri - a, be - a - ta De - i ge -

Be - a - ta De - i ge - ni - trix Ma - ri - a, Ma -

a, be - a - ta De - i ge - ni - trix,

ta De - i ge - ni - trix, Ma - ri - a, Ma - ri a,

Be - a - ta De - i

ni - trix be - a - ta De - i ge - ni - trix, Ma - ri -

ri a,

Ma - ri - a, Ma - ri - a, be - a - ta

be - a - ta De - i ge - ni - trix Ma -

Be - a - ta De - i ge - ni - trix, Ma - ri - a, be - a - ta

ge - ni - trix, Ma - ri - a, be - a -

15

a, vir - go per - pe - tu - a,  
De - i ge - ni - trix Ma - ri - a vir - go, vir - go  
De - i ge - ni - trix, Ma - ri - a, vir - go, vir - go  
ri - a, vir - go per - pe - tu - a  
De - i ge - ni - trix, Ma - ri - a, vir - go per -  
ta De - i ge - ni - trix, Ma - ri - a, vir - go

20

a, vir - go per - pe - tu - a, tem - plum  
per - pe - tu - a, tem - plum Do - mi - ni, tem - plum  
go per - pe - tu - a, tem - plum Do - mi - ni,  
a, per - pe - tu - a, tem - plum  
pe - tu - a, tem - plum Do - mi - ni, tem - plum  
vir - go per - pe - tu - a, tem - plum Do - mi - ni,

25

Do - mi - ni, sa - cra - ri - um Spi - ri - tus san - cti, sa - cra - ri -  
Do - mi - ni, sa - cra - ri - um Spi - ri - tus san - cti, sa - cra - ri -  
sa - cra - ri - um Spi - ri - tus san - cti,  
Do - mi - ni, sa - cra - ri - um, sa - cra - ri - um  
Do - mi - ni, sa - cra - ri - um Spi - ri - tus San -  
sa - cra - ri - um Spi - ri - tus san - cti, sa -





60

le lu ia, al le lu ia, al le lu ia.

ia, al le lu ia, al le lu ia.

le lu ia, al le lu ia.

al le lu ia, al le lu ia, al le lu ia.

le lu ia, al le lu ia, al le lu ia, al le lu ia.

le lu ia, al le lu ia, al le lu ia.

*Secunda pars*

65

O ra pro po pu lo, o ra pro po pu lo,

O ra pro po pu lo, o ra pro po pu lo,

O ra pro po pu lo,

O ra pro po pu lo, o ra pro po pu lo,

O ra pro po pu lo,

O ra pro po pu lo,

70

o ra pro po pu lo, o ra pro po pu lo,

pu lo, o ra pro po pu lo, o ra

o ra pro po pu lo, o ra pro po pu lo;

ra pro po pu lo, o ra pro pu lo, o

ra pro po pu lo, o ra pro po pu lo;

ra pro po pu lo, o ra pro po pu lo;

75

lo, o - ra pro po - pu - lo; in - ter - ve - ni  
 pro po - pu - lo; in - ter - ve - ni pro cle -  
 in - ter - ve - ni, in - ter - ve - ni pro cle -  
 ra pro po - pu - lo; in - ter - ve - ni pro cle - ro,  
 in - ter - ve - ni, in - ter - ve -  
 in - ter - ve - ni pro cle - ro,

80

pro cle - ro, in - ter - ce - de,  
 ro, in - ter - ce -  
 ro, in - ter - ve - ni pro cle - ro,  
 in - ter - ve - ni pro cle - ro, in - ter - ce -  
 ni pro cle - ro, in - ter - ve - ni pro cle - ro,  
 in - ter - ve - ni pro cle - ro, in - ter - ce -

85

in - ter - ce - de, in - ter - ce - de pro  
 de, in - ter - ce - de, in - ter - ce - de pro de -  
 in - ter - ce - de, in - ter - ce - de  
 de, in - ter - ce - de pro de -  
 in - ter - ce - de, in - ter - ce - de pro de -  
 ce - de, in - ter - ce - de, in - ter - ce - de





# XX. Surge propera amica mea

*Prima pars*

Cantus I  
Cantus II  
Altus I  
Altus II  
Tenor  
Bassus

Sur - ge, pro - pe - ra  
Sur - ge, pro - pe - ra,  
Sur - ge, pro - pe - ra  
Sur - ge, pro - pe - ra a - mi - ca  
Sur - ge pro - pe - ra a - mi -

5  
a - mi - ca me - a, sur -  
Ve -  
sur - ge pro - pe - ra, sur - ge pro - pe - ra,  
a - mi - ca me - a, sur - ge, pro - pe -  
me - a sur - ge, pro - pe -  
ca me - a sur - ge, pro -

10  
- ge, pro - pe - ra a - mi - ca me - a, a -  
ni spon -  
sur - ge, pro - pe - ra a - mi - ca me -  
ra a - mi - ca me - a, a - mi - ca  
ra, sur - ge, pro - pe - ra a - mi - ca  
pe - ra, sur - ge, pro - pe -



30

ni, et ve - ni. Iam e -  
 sa Chri - sti,  
 ni. Iam e - nim Iam e -  
 et ve - ni.  
 ve - ni. Iam e - nim, iam e -  
 et ve - ni. Iam e - nim, iam e -

35

nim hy - ems tran - si - it, iam e - nim hy - ems tran - si -  
 ve  
 nim hy - ems tran - si - it, iam e - nim hy - ems tran - si -  
 Iam e - nim hy - ems tran - si - it, iam  
 nim hy - ems tran - si - it, iam e - nim  
 nim hy - ems tran - si - it, iam e - nim

40

it, iam e - nim hy - ems tran - si -  
 ni spon -  
 it iam e - nim hy - ems tran - si -  
 e - nim hy - ems tran - si - it; im  
 hy - ems tran - si - it;  
 hy - ems tran - si - it;

45

it; im - ber a - bi - it et re - ce -  
sa Chri - sti  
it; im - ber a - bi - it et re - ces - sit. Flo -  
ber a - bi - it im - ber a - bi - it et  
im - ber a - bi - it im - ber a - bi - it et re - ces -  
im - ber a - bi - it et re - ces -

50

sit. Flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra,  
ve -  
res ap - pa - ru - e - runt,  
re - ces - sit. Flo - res ap - pa - ru - e - runt in  
sit. Flo - res ap -

55

flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra  
ni spon -  
flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter -  
ter - ra, flo - res ap - pa - ru - e - runt,  
pa - ru - e - runt in ter - ra, in ter - ra in ter -  
flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter -

60

flo-res ap - pa - ru\_e - runt in ter - ra,  
 sa Chri - sti  
 ra, tem - pus pu - ta -  
 flo-res ap - pa - ru\_e - runt in ter - ra, ap - pa - ru\_e -  
 ra, ap - pa - ru\_e - runt in ter - ra, in  
 ra tem -

65

tem - pus pu - ta - ti - o  
 ve -  
 ti - o - nis ad - ve - nit tem -  
 runt in ter - ra tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit  
 ter - ra, tem - pus pu - ta - ti -  
 pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit, ad - ve - nit,

70

nis ad - ve - nit, ad - ve -  
 ni spon - sa  
 pus pu - ta - ti - o - nis, tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve -  
 tem - pus pu - ta - ti - o -  
 nis ad - ve - nit, tem -  
 tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit

75

nit, tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit.  
 Chri - sti.  
 nit, ad - ve - nit.  
 nit, tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit.  
 pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit.  
 tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit.

*Secunda pars*

80

Vox tur - tu - ris au - di - ta est in ter - ra  
 Ve - ni spon -  
 Vox tur - tu - ris au - di - ta est  
 Vox tur -

85

no - stra;  
 sa Chri - sti  
 in ter - ra no - stra; vox tur - tu - ris au -  
 tu - ris au - di - ta est. Vox  
 Vox tur - tu - ris au - di - ta  
 Vox tur - tu - ris au -

90  
Vox tur - tu -  
di - ta est in ter - ra no -  
tur - tu - ris au - di - ta est  
est in ter - ra no - stra;  
di - ta est in ter - ra no - stra;

ris au - di - ta est in ter - ra no -  
Ve - ni -  
stra;  
in ter - ra no - stra;  
vox tur - tu - ris au - di - ta est in  
vox tur - tu - ris au - di - ta est in

95  
stra;  
spon - sa Chri -  
fi - cus pro - tu -  
fi - cus pro - tu -  
ter - ra no - stra; fi - cus pro - tu -  
ter - ra no - stra

100

fi - cus pro - tu - lit gros -  
sti  
lit gros - sos su - os, fi - cus pro - tu - lit gros -  
lit gros - sos su - os, fi - cus pro - tu - lit gros -  
lit gros - sos su - os, fi - cus pro - tu - lit gros -  
fi - cus pro - tu - lit gros -

105

- sos su - os; vi - ne - ae flo - ren - tes, vi -  
Ve - ni  
- sos su - os; vi - ne - ae flo - ren -  
- sos su - os, vi - ne - ae flo - ren - tes,  
sos su - os; vi - ne - ae flo - ren - tes,  
sos su - os; vi - ne -

110

- ne - ae flo - ren - tes de - de - runt,  
spon - sa  
tes, vi - ne - ae flo - ren -  
vi - ne - ae flo - ren - tes de -  
vi - ne - ae flo - ren - tes  
ae flo - ren - tes vi - ne - ae flo - ren -

115

de - de - runt o - do - rem  
 Chri - sti,  
 tes de - de - runt o - do - rem su - um.  
 de - runt, de - de - runt o - do - rem su - um, o - do - rem su -  
 de - de - runt o - do - rem su - um, o - do - rem  
 tes de - de - runt o - do - rem su - um, o - do - rem

120

su - um sur - ge, sur -  
 ve - ni  
 Sur - ge, sur - ge, sur -  
 um, Sur - ge, sur - ge,  
 su - um. Sur - ge, sur -  
 su - um. Sur - ge, sur - ge,

125

ge, sur - ge, sur -  
 spon - sa (b) (b) Chri -  
 ge, sur - ge, sur -  
 sur - ge, sur -  
 ge, sur - ge, sur -  
 sur - ge, sur - ge, sur -

130

ge a - mi - ca me - a,  
sti  
sur - ge a - mi - ca me - a, sur - ge a - mi - ca me -  
ge a - ni - ca me - a, sur - ge a - mi - ca me -  
ge a - mi - ca me - a, sur - ge a - mi - ca me -  
sur - ge a - mi - ca me -

135

spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni  
Ve - ni spon -  
a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni,  
a, spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni,  
a spe - ci -

140

spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni.  
sa Chri - sti.  
et ve - ni.  
spe - ci - o - sa me - a, et ve - ni.  
o - sa me - a, et ve - ni.  
- ci - o - sa me - a, et ve - ni.

# XXI. Ave Maria

Musical score for the first system of 'Ave Maria'. The score is written for eight voices: Cantus I, Cantus II, Altus I, Altus II, Tenor I, Tenor II, Bassus I, and Bassus II. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: A - ve Ma - ri a, a -

Continuation of the musical score for 'Ave Maria'. The lyrics are: - ve Ma - ri a, a - ve Ma - ri a, a - ve Ma - ri a, a -

10

ve Ma - ri - a, a - ve Ma - ri - a,

gra -

gra -

- ve Ma - ri - a, a - ve Ma - ri - a,

15

ti - a ple - na, gra - ti - a ple - na,

gra - ti - a ple - na,

ti - a ple - na, gra - ti -

ti - a ple - na, gra - ti -

ti - a ple - na, gra -

ti - a ple - na, gra -

gra - ti - a ple - na,

20

ti - a ple - na,  
Do - mi - nus te -  
Do - mi - nus te -  
a ple - na,  
a ple - na,  
Do - mi - nus te - cum, Do - mi -  
ti - a ple - na,  
Do - mi - nus te - cum, Do -

25

Do - mi - nus te - cum,  
cum,  
cum,  
Do - mi - nus te - cum,  
Do - mi - nus te - cum,  
- nus te - cum,  
Do - mi - nus te - cum,  
mi - nus te - cum,  
cum,  
be - ne -  
be - ne -  
cum,  
be - ne -

30

be - ne - di - cta tu  
di - cta tu in mu - li -  
di - cta tu in mu - li -  
be - ne - di - cta tu  
be - ne - di - cta tu,  
di - cta tu in mu - li -  
be - ne - di - cta tu  
di - cta tu, in mu - li -

35

in mu - li - e - ri - bus,  
e - ri - bus, in mu - li - e -  
e - ri - bus, in mu - li - e -  
in mu - li - e - ri - bus  
in mu - li - e - ri - bus  
e - ri - bus in mu - li -  
in mu - li - e - ri - bus,  
e - ri - bus, in mu - li -



50

tu - i le - sus.

ven - tris tu - i le - sus. San - cta Ma - ri -

tu - i le - sus. San - cta Ma - ri -

ctus ven - tris tu - i le - sus.

ven - tris tu - i le - sus. San - cta Ma - ri -

le - sus, le - sus.

ven - tris tu - i le - sus. San - cta Ma - ri -

55

San - cta Ma - ri - a, dul - cis et pi -

a, re - gi - na cae - li,

a, re - gi - na cae - li,

San - cta Ma - ri - a, dul - cis et pi -

San - cta Ma - ri - a, dul - cis et pi -

a, re - gi - na cae - li,

San - cta Ma - ri - a, dul - cis et pi -

a, re - gi - na cae - li,

60

a, o ma-ter De-i,  
 o ma-ter De-i, o-ra pro no-  
 o ma-ter De-i, o-ra pro no-  
 a, o ma-ter De-i,  
 a, o ma-ter De-i,  
 o ma-ter De-i, o-ra pro no-  
 a, o ma-ter De-i,  
 o ma-ter De-i, o-ra pro no-

65

o-ra pro no-bis pec-ca-to-ri-bus,  
 bis pec-ca-to-ri-bus, ut  
 bis pec-ca-to-ri-bus, ut  
 o-ra pro no-bis pec-ca-to-ri-bus  
 o-ra pro no-bis pec-ca-to-ri-bus  
 bis pec-ca-to-ri-bus, ut  
 o-ra pro no-bis pec-ca-to-ri-bus,  
 bis pec-ca-to-ri-bus, ut

70

ut cum e - le - ctis te vi - de - a - mus,  
 cum e - le - ctis te vi - de - a - mus,  
 ut cum e - le - ctis te vi - de - a - mus,  
 ut cum e - le - ctis te vi - de - a - mus,  
 ut cum e - le - ctis te vi - de - a - mus,

75

a - mus,  
 ut cum e - le - ctis te vi - de - a - mus,  
 ut cum e - le - ctis te vi - de - a - mus,  
 vi - de - a - mus, ut cum e - le - ctis te vi - de - a - mus,  
 vi - de - a - mus,  
 ut cum e - le - ctis te vi - de - a - mus,  
 ut cum e - le - ctis te vi - de - a - mus,  
 ut cum e - le - ctis te vi - de - a - mus,

mus, te vi - de - a - - - mus.

a - - - mus.

a - - - mus, te vi - de - a - - - mus.

ctis te vi - de - a - mus, te vi - de - a - - - mus.

te vi - de - a - - - mus.

de - a - mus, te vi - de - a - - - mus.

## XXII. Regina caeli

Cantus I

Cantus II

Altus I

Altus II

Tenor I

Tenor II

Bassus I

Bassus II

Re -

Re -

Re - gi - na cae - li

Re - gi - na cae - li lae - ta -



15

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 lae - ta - re, al - le - lu - ia,  
 re - gi - na cae - li lae - ta - re,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

20

lu - ia, al - le - lu - ia:  
 al - le - lu - ia: al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

25

qui - a: quem me - ru - i -  
 - lu - ia: qui - a,  
 lu - ia: qui - a quem me - ru - i - sti,  
 lu - ia: qui - a quem me - ru - i - sti, qui -  
 ia, al - le - lu - a, qui -  
 al - le - lu - ia, qui - a  
 al - le - lu - ia, qui - a, qui -  
 al - le - lu - ia qui - a

30

sti, qui - a  
 qui -  
 qui -  
 - a quem me - ru - i -  
 a, qui - a quem me -  
 qui - a quem me - ru - i - sti,  
 a quem me - ru - i - sti,  
 qui - a quem me - ru - i - sti, por -

35

quem me ru i sti  
 a quem me ru i sti, qui a quem  
 a quem me ru i sti, qui a quem me ru  
 sti,  
 ru i sti,  
 qui a quem me ru i sti  
 qui a quem me ru  
 ta re, qui a, qui a

40

por ta re,  
 me ru i sti por ta  
 i sti,  
 por ta re, por ta  
 qui a quem me ru i sti por ta  
 por ta re,  
 i sti por ta  
 quem me ru i sti por



55

lu - ia: Re - sur - re - xit si - cut

al - le - lu - ia: Re - sur - re - xit

le - lu - ia: Re - sur - re -

al - le - lu - ia:

lu - ia, al - le - lu - ia:

ia: Re - sur - re - xit

al - le - lu - ia: Re -

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia: Re - sur - re - xit

60

di - xit, re - sur - re - xit

re - sur - re - xit

Re - sur - re - xit si - cut di - xit, re - sur -

Re - sur - re - xit si - cut di - xit, re -

re - su - re - xit, re - sur - re - xit

sur - re - xit, re - su

re - sur - re - xit, re - sur - re -

65

si - cut di - xit, di -

si - cut di - xit, re -

si - cut di - xit

re - xit si - cut di - xit

sur\_re\_xit si\_cut di - xit, re - sur\_re\_xit si\_cut

si - cut di - xit, si - cut di - xit,

re - xit

si -

xit

70

xit,

al - le - lu - ia,

al -

- sur\_re - xit si\_cut di\_xit,

al - le - lu -

al - le - lu - ia,

xit, si\_cut di - xit,

al - le - lu - ia,

di - xit al - le - lu - ia, al - le -

si\_cut di - xit, al - le - lu - ia,

cut di - xit, al - le - lu - ia, al -

si - cut di - xit

al - le

75

le - lu - ia: O - ra pro  
ia, al - le - lu - ia: O - ra pro no - bis  
le - lu - ia. O - ra pro no - bis De -  
al - le - lu - ia:  
lu - ia, al - le - lu - ia:  
al - le - lu - ia: O - ra pro no - bis De -  
le - lu - ia:  
lu - ia, al - le - lu - ia:

80

no - bis De - um, o - ra pro no - bis De -  
De - um, o - ra pro no - bis De - um, o - ra  
um, o - ra pro  
O - ra pro no - bis De - um,  
O - ra pro no - bis De - um,  
um, o - ra pro no - bis.  
O - ra pro no - bis  
o - ra pro no - bis De - um, o -



90

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

95

- lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

100

al - le - lu - ia, al - le - lu -  
al - le - lu - ia,  
ia, al - le - lu - ia,  
al - le - lu - ia, al - le - lu -  
al - le - lu - ia, al - le - lu -  
ia, al - le - lu - ia,  
- ia, al - le - lu - ia,  
al - le - lu - ia, al - le -

105

- ia, al - le - lu - ia.  
al - le - lu - ia.  
al - le - lu - ia.  
ia, al - le - lu - ia.  
- ia.  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.  
al - le - lu - ia.  
lu - ia, al - le - lu - ia.



