



Arte y figura de Francisco Guerrero, grande de la polifonía

Revisión de la vida y obra de Francisco Guerrero en el cuarto centenario de su muerte realizada por Josep María Llorens, editor de la *Opera Omnia* de este polifonista y reconocido especialista en la polifonía española del siglo XVI.

Sólo un año separa el principio y fin de las vidas del rey Felipe II y del compositor Francisco Guerrero. Esta concordancia de fechas explica y relaciona importantes actividades en la esfera del Arte y en la cúpula del Poder.

Cuatrocientos años han transcurrido desde aquel lunes, 8 de noviembre de 1599, cuando en su humilde y recoleto aposento catedralicio “de las secretas”, Francisco Guerrero, el maestro, aunque septuagenario moría no plácidamente, ni trabajado por alguna achacosa enfermedad, sino lastimado por la horrosa epidemia que entonces asolaba la ciudad de Sevilla. Ámbito inesperado e inoportuno. Como privilegio, por haber contribuido con suma fidelidad y generosa dedicación al esplendor del culto litúrgico en aquella iglesia, se dieron quince golpes con la campana mayor; después siguieron los funerales y sepultura en la capilla privilegiada de Nuestra Señora de la Antigua, con novenario y misa de sufragio a cargo de los cantores¹. El sepulcro de sus restos mortales quedó ubicado en la parte lateral derecha del ingre-

A review of the life and works of Francisco Guerrero on the fourth centenary of his death by Josep María Llorens, editor of the Guerrero Opera Omnia and an acknowledged specialist in sixteenth-century Spanish polyphony.

so de la mencionada capilla con lápida e inscripción tardíamente repuestas por persona desconocida².

Final desenlace de una vida repleta de méritos humanos y artísticos, que vio la luz primera en la ciudad de Sevilla el 1528, posiblemente el 4 de octubre, fiesta de san Francisco de Asís³. Francisco Pacheco, el pintor culto, suegro de Velázquez, que ilustró el retrato de Guerrero con una breve semblanza, afirma que el padre se llamaba Gonzalo Sánchez Guerrero, de profesión pintor, identificado como marido de Leonor de Burgos, vecinos de San Isidoro de Sevilla⁴. Del resto de su familia, al parecer acomodada, sólo se sabe de la existencia de un hermano diez años mayor llamado Pedro.

La fuente más rica y fidedigna de datos biográficos es la autobiografía con la que prologa su libro *Viaje de Hierusalem* que escribió, persuadido tal vez por muchos curiosos y devotos “para encender sus

¹ Sevilla, *Actos Capitulares 1599-1602*, ff. 33-34, Robert Stevenson: *La música en la catedral de Sevilla, 1478-1606* (Madrid: SEDM, 1985), p. 84.

² Para mayor y amplia información, José M. Llorens: *Francisco Guerrero Opera Omnia*, III (Barcelona: CSIC, 1978), pp. 71-73.

³ Las conjeturas que se barajan sobre las fechas de su nacimiento con la diferencia de un año se exponen en la obra mencionada en la nota anterior, p. 16.

⁴ Francisco Pacheco: *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (Sevilla, 1599), n.º 48.

ánimos y procurar hazer el mismo camino, y por el gusto que tengo de la dulce memoria de haberlo andado”⁵. Son memorias escritas de regreso de su viaje a Tierra Santa en 1588⁶. En dicho prólogo autobiográfico, el autor notifica que se inició en la música al cuidado de su hermano Pedro “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 seise en aquella catedral, Francisco sería alumno del maestro de capilla Pedro Fernández de Castilleja, llamado por el propio Guerrero, maestro de maestros, y de su asistente, Bernaldo de Villalba. Cumplidos sus catorce años ingresó en la plantilla de cantores por el tiempo de casi un lustro⁷. El recuerdo agradecido de su primer servicio lo manifiesta en la carta dedicatoria al cabildo sevillano del *Liber Vesperarum* “a quienes debo infinito agradecimiento por todo lo que soy puesto que he servido desde mi infancia a vuestra iglesia”⁸.

En ausencia de su hermano Pedro (compositor de temple musical penetrante y expresivo) que se había ido a Italia para ocupar plaza en alguna de las famosas capillas, como pudo ser la “Liberiana” en Santa María la Mayor de Roma, Guerrero continuó

perfeccionándose en la composición bajo el magisterio del famoso polifonista hispalense, cantor pontificio de Paulo III, Cristóbal de Morales. Así se lee en *Viaje*: “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. También en la dedicatoria del precioso códice en pergamino *Libro de Magnificat* 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 liberalissima acceptus, hanc artem exercuit”. (*Os lo ofrezco, por otra parte, porque mi maestro y guía es Cristóbal de Morales que ha ejercido este arte, cuya pericia en el canto y en la música ha sido reconocida en todo el mundo, y a la vez ha sido generosamente aceptado por vosotros*)⁹. El lugar y tiempo de dicha docencia hay que situarlo en Toledo entre septiembre de 1545 y agosto de 1546¹⁰, amén del estudio de la música de su maestro, que en manuscritos e impresos abundaba en todas las iglesias y catedrales. Abundando en ello, aconteció, por una parte, que cuando Morales, libre de servicio en la Capilla pontificia desde mayo de 1545, se disponía a terminar la última etapa de su vida activa en España, el cabildo toledano le ofrecía la plaza de maestro, vacante por dejación de Andrés de Torrentes, con la consiguiente aceptación hecha real cuatro meses después; y por otra, que Guerrero, nombrado el 12 de abril de 1546, no se personó en la capilla de Jaén para ejercer el cargo

⁵ *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 Castro, cardenal y arzobispo de la Santa Iglesia de Sevilla* (Barcelona, 1593). Se hicieron varias ediciones en diversas ciudades. Véase Felipe Pedrell: *Hispaniae Schola Musica Sacra. Francisco Guerrero* (Barcelona, 1894), II, pp. III-XXII.

⁶ Pedro García Martín: “De músicos peregrinos”, *Francisco Guerrero motecta*, CD (Madrid: Música ficta, 1998), pp. 14-16. Con motivo del Cuarto Centenario de la defunción de Francisco Guerrero, el cabildo de Sevilla prepara una edición facsímil del libro con su estudio.

⁷ Sevilla, *Actos Capitulares 1542-1546*, f. 67.

⁸ “Ut qui iam inde ab infantia vestrae ecclesiae inservientem”, véase nota 59.

⁹ Toledo, Archivo Capitular, Libros manuscritos de Música, Ms. B4, año 1561, f. Iv.

¹⁰ *Opera Omnia*, III (Barcelona, 1978), p. 18.

de maestro hasta cinco meses más tarde, no obstante los reiterados oficios que mediaron entre el cabildo jienense y el cardenal Pedro Pacheco urgiendo a Morales a que Guerrero se personara en aquella catedral¹¹.

Ciertamente, después de Sevilla, Toledo fue la ciudad preferida de Guerrero y el magisterio de la catedral reiteradamente codiciado. Tal predilección la puso de manifiesto en varias ocasiones y maneras diversas. Ambición noble y razonable: Toledo era la sede primada, la más opulenta de las sedes, la más cosmopolita y la mejor dispuesta para la acomodación de artistas soñadores; un escenario adecuado para espíritus abiertos y una confederación de iglesias, sinagogas y mezquitas con pobladores de todas las procedencias.

Pacheco insiste en su mencionada memoria, que "Morales le acrecentó de tal manera en la composición de la música que Guerrero podía emprender cualquier honroso lugar". La catedral de Sevilla en aquel momento no podía ofrecerle la plaza de maestro por estar adecuadamente ocupada por Fernández de Castilleja. El "honroso lugar", primer destino del discípulo fue Jaén, según se atestigua en *Viaje*; "Y así los diez y ocho años de mi edad fui recibido por maestro de capilla de la iglesia catedral de Jaén con una ración adonde estuve tres años" (1546-1549). Así se explica el encuentro y magisterio de Morales con su discípulo Guerrero.

Cumplido el trienio como maestro de capilla en Jaén, el 28 de agosto de 1549 Guerrero obtuvo un permiso de veinte días para ir a Sevilla de visita a su familia. Y agotado el tiempo concedido, por afecto a sus padres y devoción a aquella iglesia metropolitana decidió no regresar a su destino de Jaén, sino aceptar la ración de cantor contraltino que le ofrecía el cabildo hispalense. Guerrero, joven de

veintiún años, se sentía ilusionado en el ejercicio de su nuevo cargo y muy feliz por vivir cerca de sus padres y por servir a su catedral. No obstante, pronto se dio cuenta que en aquella cantoría no se colmaban sus ansias de músico, su listón artístico era el de maestro de capilla. Ante la imposibilidad de regentar el magisterio de Sevilla decidió acudir a otras catedrales necesitadas de tal director.

Málaga fue la primera en brindarle la esperada oportunidad; pero sabedor de que aquella plaza la contendía un maestro tan singular y admirado como Cristóbal de Morales, declinó espontáneamente tan halagüeño ofrecimiento. Así, tal como estaba previsto, el 27 de noviembre de 1551 Morales tomaba posesión del magisterio malacitano¹². Ante tal evento, el cabildo hispalense que valoraba las dotes artísticas y humanas de Francisco Guerrero decidió proponerle para el cargo de segundo director, compartiendo oficio y beneficio con Pedro Fernández de Castilleja. A todo se avino Guerrero menos en la cláusula del contrato según la cual, la sucesión en el cargo, muerto Fernández, no sería a perpetuidad sino *ad nutum capituli*, es decir, amovible a discreción del cabildo. Esta disposición le afectó profundamente, pues se creía garante de una estabilidad en el cargo *ad vitam*. De ahí que apenas transcurridos tres años, el 7 de octubre de 1553, al quedar nuevamente vacante la plaza de Málaga por defunción de Morales, opositó a ella con otros cuatro grandes polifonistas. De aquella contienda salió victorioso con muchos puntos de ventaja sobre los otros oponentes, era el 13 de febrero de 1554, y en consecuencia legal se le otorgó la plaza en litigio¹³.

¹² Málaga, Archivo Capitular, *Actos Capitulares 1500-1544*, f. 77.

¹³ Según Acto de 7 de febrero de 1554, los opositores fueron Luis de Cocar, racionero de Granada, Juan Navarro, Gonzalo Cano y Luis de Cocar. Málaga, *Actos Capitulares 1500-1544*, ff. 191-193. Véase F. Pedrell l. c., p. VIII.

¹¹ *Ibidem*, pp. 18-19.

Así, cuarenta y cinco días después, despachados los requisitos pertinentes y comunicado el informe debido a Su Majestad el Rey Felipe II, cuidó el secretario del cabildo consignar en Acto del 2 de abril de 1554: 1º) que Francisco Guerrero, clérigo de Sevilla mereció y obtuvo la plaza; 2º) que solicitó tomar posesión real y corporal de dicha ración en aquella misma fecha; 3º) que aceptada la petición por el cabildo se le tomó juramento, y 4º) que asentado en una silla del coro de racioneros leyó en un libro, derramó unas monedas y cumplió el resto de los ritos prescritos, todo con normalidad y sin contradicción alguna¹⁴.

Mientras, no estuvo inactivo el cabildo de Sevilla. Ante el éxito de Guerrero en aquella confrontación y habida cuenta de la excelente acogida que le dispensaron el obispo y los canónigos de Málaga, los hispalenses le propusieron condiciones más ventajosas con el ánimo de retenerle todavía en el servicio de su iglesia. Convencido entonces Guerrero de las buenas intenciones y promesas de los canónigos sevillanos, y garantizada su perpetuidad en el cargo mediante bula pontificia, renunció al magisterio de Málaga que había obtenido pero no estrenado. A tal privilegio le añadieron un aumento de sueldo de veinte mil maravedises y el disfrute de una vivienda. Ante este evento, el capítulo malacitano, el 19 de abril de 1554, recordaba haber vacado la ración de maestro de capilla por ausencia y dejación de Francisco Guerrero¹⁵.

En esta nueva y última etapa de suma responsabilidad en el ejercicio de sus funciones, Guerrero inició en la iglesia hispalense una labor tan esplendorosa que había de significar para ella la época más brillante de su historia musical.

1. Guerrero maestro de cantorcicos o seises

Inauguró el maestro su tarea formando musicalmente a los seises. Los escogía en persona y les examinaba desplazándose cuando convenía incluso a lejanos lugares. Era la primera labor, importante por ser labor de base, de la que dependía el porvenir de aquellos dotados muchachos. Entre los seises formados por Guerrero que destacaron en el ámbito musical sobresale Estació de la Serna, hijo de Alejandro, cantor de la misma capilla y a la vez ayudante de Guerrero en la Escolanía. Se sabe que Estació de la Serna tuvo la organistía de la iglesia históricamente rica, antigua y bella (un auténtico monumento artístico) llamada "El Divino Salvador" filial de la iglesia metropolitana. Inició en octubre de 1593 ocupando la vacante por defunción de Fernando Tapia¹⁶. Siguió en ella hasta 6 de mayo de 1595, fecha en que pasó a ocupar igual plaza en la Capilla Real de Lisboa. Le sucedió Miguel de Coria primero y Francisco Correa de Araujo después. Estació de la Serna terminó su vida desempeñando altos cargos musicales en la catedral de Lima (Perú). Otro fue Juan Vaca al que se recuerda, primero el 17 de septiembre de 1567 como cantor que "canta contrabaxete con los cantorcicos ayudándoles las veces que en las procesiones fueren cantando chançonetas (canciones eclesiásticas en lengua vernácula)"¹⁷. Y después de agosto de 1597 como maestro de seises hasta el 22 de septiembre de 1600, en que cesó a raíz de la ocupación del magisterio por Ambrosio Cotes¹⁸.

¹⁴ Málaga, *Actos Capitulares 1500-1544*, ff. 198-199.

¹⁵ *Ibidem*, f. 202.

¹⁶ Iglesia del "San Salvador", Libro segundo de Autos Capitulares 1564-1603, f. 84v.

¹⁷ Sevilla, *Actos Capitulares 1567-1569*, f. 80.

¹⁸ *Ibidem*, años 1599-1602, f. 53.

2. Guerrero maestro de cantores

Como maestro de cantores, Guerrero tuvo a su cargo una larga lista de singulares profesionales en las voces de tiple, alto, tenor y bajo. Entre ellos, Juan de Vilafranca, Antón de Armijo y Bernardo de Villalba fueron los principales colaboradores en impartir lecciones de canto de órgano y contrapunto. Pero el que por más tiempo compartió con Guerrero tareas docentes fue Luis de Vilafranca, en activo ya en 1545; destacado tratadista, autor de la *Breve Instrucción de canto llano* impresa en Sevilla el 1565, el ejemplar tal vez más conspicuo del siglo publicado en España sobre el tema. Libro del agrado de los maestros Pedro Fernández y Francisco Guerrero que aprobaron como "muy útil y provechoso para aprender con facilidad el canto llano y otras muchas cosas eclesiásticas"¹⁹.

3. Guerrero maestro de ministriles

Refiriéndonos a Guerrero como maestro de ministriles, conviene recordar que Sevilla fue de las primeras sedes en promocionar a los músicos instrumentistas ya en los albores del siglo XVI, aunque de modo ocasional. Fue a partir del 26 de julio de 1553 cuando en atención al deseo manifiesto de los fieles, se llegó a la resolución de contar con una plantilla fija y valedera para el futuro. Los motivos aludidos para tal erección eran:

Por ser cosa muy decente y conforme a la divina escritura que a la dicha sancta iglesia fuese servida con todo género de música honesta, como son los dichos menestres, porque siendo tan insigne y grande templo como lo es, tiene mucha necesidad de la dicha música por su sono-

ridad ... mayormente que saliendo como salen todos los beneficiados y clérigos desta sancta iglesia en prosiçión muchos días solenes del año ... conviene mucho la dicha música para ir más honrradas y autorizadas y devotas las dichas prosiçiones, y para que con mayor devoçión se mueva y incite al pueblo a las acompañar y venir a los divinos oficios a la santa iglesia, porque era cosa digna y conforme a los designios de la Sagrada Escritura que la iglesia fuese servida con todo género de música honesta como la que compete a los ministriles; puesto que por ser tan insigne y grandioso nuestro templo se necesita una música que expanda sonoridad (máxime cuando en los días solemnes del año, que son muchos, salen de la iglesia en posesión clérigos y beneficiados. Con ello se logra dar mayor solemnidad al culto religioso y acrecentar la devoción de los fieles animándoles a asistir con asiduidad a los oficios que se celebran.²⁰

Los músicos de instrumento más frecuentemente nombrados son: sacabuches, chirimías, flautas, arpas, trompetas, cornetas, atabales, tamboriles y algunos más, salvo los de cuerda. Las principales funciones que les incumbían eran: acompañar las partes cantadas supliendo a alguna voz, alternar con el órgano y coro y también ejecutar un repertorio instrumental propio o sobre la música de misas y motetes. El decano de los ministriles tenía a su cuidado la custodia de los libros y de los instrumentos de la capilla. En los mencionados Actos se anotan algunas determinaciones concretas sobre el debido comportamiento de los cantores y músicos para con el maestro de capilla; una de ellas que se ha hecho notar, es la del 11 de julio de 1586 bajo la fórmula *Guardar el orden* de singular importancia, ordenada a salvaguardar la actuación artístico-musical de aquella capilla, y en la que a la vez aparece magnificada la figura rectora y sin apelación del maestro Guerrero²¹.

Los ministriles a "la orden de Guerrero" fueron muchos y de notable relevancia musical. Entre

¹⁹ *Breve Instrucción de Canto llano. Assí para aprender brevemente el artificio del Canto: como para cantar Epistolos, Leciones, Prophecias y Evangelios, y otras cosas que se cantan conforme al estilo de la Sancta Yglesia Ordenada por Luys de Vilafranca maestro de moços de Choro de la dicha Yglesia.* Con licencia 1565, último folio.

²⁰ Sevilla, *Actos Capitulares 1553-1554*, f. 56v.

²¹ *Opera Omnia*, III (Barcelona, 1978), p. 45.

otros se mencionan a Pedro de San Pedro, ministril tiple nombrado en 1532, Francisco de Flandes, chirimía tiple, Andrés Deza, sacabuche, Luis Medrano que fue retenido ante el intento de embarcarse para las Indias, Juan de Rojas, ministril tiple de consuno con Diego López, sacabuche tiple, en sonar chirimía y corneta, Gaspar de Cuevas, sacabuche que tomó parte en el pomposo entierro del arzobispo don Gonzalo de Mena, Jerónimo de Medina, sacabuche, conflictivo pero buen músico, Juan Peraza, Juan Medina, contralto, de quien se dice en el *Guardar el Orden* “se le dexa el campo abierto para hacer galas y glosas que quisiere, que en este instrumento las sabe bien hacer” y Luis de Alvánchez encargado de tañer “tenores y baxón”²².

La práctica de la música instrumental en Sevilla no quedó exhausta en el servicio cultural del templo. En la casa del mencionado pintor y preceptista Francisco Pacheco, convertida en verdadero cenáculo de artistas, se rendía culto a todas las bellas artes. Por él sabemos que en aquella élite de humanistas, se contaba con el prestigio del maestro Guerrero. Los habituales académicos eran Baltasar de Alcázar que además de poeta era diestro en la música, autor de algunos madrigales así en el texto como en los sonidos, madrigales que el propio Guerrero elogiaba y cuidaba de su ejecución con placer de todos. También Cristóbal Mosquera de Figueroa que “fue aventajado en música tocando gallardamente una vigüela”. Otros que se nombran son el célebre pintor Luis de Vargas “músico fundado i excelente -dirá- pero en tocar laúd tuvo particular destreza”; Cristóbal de Zayas y Alfaro “gran músico de canto i vigüela, singular en el harpa”; Manuel Rodríguez “único en la dulzura i música de harpa i vigüela, en las que eçedió a todos

sus contemporáneos”. Éste era sobrino de Pedro de Mesa “en el arte de la dança único, i tenido (en general aprobación) por el más singular de su tiempo y que de la vigüela de siete órdenes canto de órgano fue aventajado”. Finalmente, de Francisco Guerrero se hace constar con especial énfasis que “hallábase tan diestro que por sí aprendió vigüela de siete órdenes, harpa, corneta y otros varios instrumentos”²³.

4. Guerrero colega de Alonso Mudarra

Francisco Guerrero en la catedral fue colega y amigo de Alonso Mudarra, el ilustre autor de la acreditada obra *Tres libros de música de cifra para vihuela*²⁴. Alonso Mudarra fue un gran humanista. Basta repasar el contenido de su mencionada obra para cerciorarse de ello. Los textos de que se sirve están escritos en castellano, italiano y latín; sus poetas predilectos son Jorge Manrique, Boscán, Garcilaso de la Vega, Petrarca, Sannazaro, Virgilio, Horacio y Ovidio. A la sazón, Mudarra clérigo de la diócesis de Valencia, tomó posesión de la canongía de Sevilla vacante por dejación voluntaria de su hermano residente en Roma, procurador del cabildo en la corte pontificia²⁵. Muchísimos asuntos tuvieron que tratar Guerrero y Mudarra en el seno del cabildo, particularmente con motivo de haber sido nombrado mayordomo de la catedral, el 20 de octubre de 1546. En este sentido consta que tomó parte en muchas resoluciones capitulares especialmente relacionadas con los músicos y cantores, conservación de los órganos, adquisición y copias

²² *Ibidem*, pp. 44-51.

²³ Vicente García y Miguel Querol: *Francisco Guerrero, Canciones y Villanescas espirituales*, MME (Barcelona: CSIC, 1955), pp. 18-19.

²⁴ Emilio Pujol: *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546), MME (Barcelona: CSIC, 1949, reimpresión 1984).

²⁵ Sevilla, *Actos Capitulares 1542-1546*, ff. 101-103.

de libros de música, preparación de las fiestas ameznizadas con el canto de villancicos, danzas, representaciones teatrales religiosas y algunas más. De especial cuidado fue su intervención continuada y eficaz en las difíciles negociaciones habidas entre el organero Jorge y el cabildo en orden a la construcción del órgano principal²⁶.

5. Guerrero y los organistas

La media ración con el número 13, destinada al sustento del organista, fue dispuesta el 30 de junio de 1507 con el fin de prestar mayor solemnidad a los actos culturales del templo, y con el ánimo de asegurarse los servicios que en aquel entonces prometía la reconocida habilidad artística de Diego Hernández²⁷. Hasta dicha fecha, pues, los organistas eran remunerados por contratos temporales o servicios prestados. Cuando se llevó a término la instalación de los órganos grandes sobre el altar mayor, 9 de diciembre de 1516, los señores canónigos "mandaron que cuando el señor Diego Hernández, racionero, no tuviese los órganos o por enfermedad o por otra causa cualquiera, que los taña Gerónimo Núñez por sí, como es hábil e suficiente para ello"²⁸. Según datos obtenidos del Auto 43, Diego Hernández falleció la tarde del miércoles, 18 de agosto de 1560. A raíz de ello, el 23 de diciembre del mismo año, se dio posesión a Pedro de Villada y Alarcón procedente de Toledo. Villada fue consultado varias veces sobre aspectos artísticos y estuvo presente en muchos exámenes de cantores y ministriles. Fallecido el 15 de octubre de 1572, sucedióle Jerónimo de Peraza de Sotomayor el 1 de septiembre de 1573. Sin embargo, permaneció pocos

años en Sevilla por haber preferido la organistía de Toledo. Celebrada la siguiente oposición obtuvo y ocupó la plaza en litigio Diego del Castillo el 28 de abril de 1581²⁹. Este cumplió a satisfacción hasta 1583, año en que dejó Sevilla para desempeñar igual cargo en la capilla de su Majestad. Cristóbal Suárez de Figueroa y Vicente Espinel le tributaron singulares elogios. Francisco Peraza, hermano de Jerónimo el organista que dejó Sevilla por Toledo, y de Juan, el ministril, ocupó la ración el 11 de mayo de 1584. Contaba el ganador de la competición sólo 18 años; era el menor de los hermanos. En el curso de los ejercicios deslumbró a los presentes por su inaudita habilidad; entre ellos estaba el cardenal don Rodrigo de Castro que le tildó de monstruo de la Facultad. A tenor del mencionado retrato con biografía que también le dedicó Francisco Pacheco, sabemos además: "que fue tan insigne en su modo de tañer ... que el 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 II en Madrid; y ambos afirmaban que tenía algún ángel en cada dedo"³⁰. La fecha de su muerte, 24 de junio de 1598, coincide con la inscripción lapidaria que se lee en su tumba ubicada junto a la de Guerrero en la capilla de la Virgen de la Antigua.

6. Viajes profesionales de Guerrero

De los viajes más relevantes de índole profesional que realizó Guerrero cabe destacar la audiencia concedida el 1557 por el emperador Carlos I en su retiro de Yuste, según hace constar el obispo Prudencio Sandoval, cronista y biógrafo. Guerrero

²⁶ Sobre los órganos de la catedral, véase, José E. Ayarra: *El órgano de Sevilla y su provincia* (Sevilla, 1978).

²⁷ Sevilla, *Actos Capitulares 1505-1524*, f. 233.

²⁸ *Ibidem* años 1536-1538, f. 71.

²⁹ *Ibidem* años 1580-1581, f. 93v.

³⁰ Dionisio Preciado: "El pulgar izquierdo del organista Francisco de Peraza I", *Tesoro Sacro Musical* 1972/2, ff. 35-38.

aprovechó aquel encuentro para obsequiarle con un libro de motetes y una colección de misas. El monarca, después de haber escuchado algunas composiciones censuró acremente ciertos plagios del compositor, ignorando el monarca que tales plagios advertidos responden a la práctica loable de la parodia y a otras técnicas similares practicadas por los grandes compositores³¹. Otra audiencia le fue concedida por Felipe II en Madrid (1561) para hablar sobre la edición del libro *Canticum Mariae Virginis* a él dedicado. El 2 de enero de 1566 obtuvo permiso del cabildo para viajar a Lisboa a fin de ofrecer al joven rey Sebastián de Portugal, el *Liber primus missarum* y recabar en lo posible ayuda económica del cardenal regente Enrique, Infante de Portugal, tío abuelo del monarca. El 1570 al frente de sus músicos y de un grupo de cantores formó parte del séquito acompañante de su arzobispo don Gaspar cardenal Zúñiga camino de Santander para recibir a la princesa Ana, hija del emperador Maximiliano de Austria y prometida esposa del rey Felipe II. Con tal motivo estuvo en Segovia donde se celebró el matrimonio con grandes festejos³².

Otros varios desplazamientos de la ciudad de Sevilla aparecen referidos en los Actos Capitulares que abarcan las más diversas motivaciones. Las cuentas licencias que el cabildo le concedía para los viajes en búsqueda de cantorcicos, quedó consignada repetidas veces en estos términos: "Por ir a buscar muchachos para el servicio de la Iglesia".

7. Guerrero en Roma

Después de muchas tentativas frustradas, Guerrero en la madurez de su vida y de su profesión

³¹ P. Sandoval: *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V* (Amberes, 1681), II, parte IV, lib. XXXII, p. 613.

³² *Opera Omnia*, III (Barcelona, 1978), pp. 26-28.

pudo satisfacer el anhelado deseo de visitar Roma. Aquella magna ciudad, *alma mater*, emporio de artistas seducía a los cantores y músicos más eximios, ansiosos por culminar su carrera artística en la Capilla pontificia, entonces la más famosa del orbe. Además, Roma contaba con prestigiosas editoriales de música. Lógica pues, era la aspiración de Guerrero de poder establecer contacto personal con aquellos valores espirituales y artísticos tesoro de la ciudad. Después de un intento sin resultado en 1578, tuvo la dicha completa en abril de 1581. Superado el cansancio del viaje y la primera impresión de los primeros días, empezó a negociar la publicación de dos libros suyos "un segundo de misas y otro de vespersas". Como el año de permiso se consumía sin poder acelerar más sus actividades, pidió prórroga al cabildo por algún tiempo y algo de dinero de su prebenda para compensar gastos editoriales; peticiones que por ser obvias le fueron concedidas. Apenas vio la luz el *Liber secundus missarum* en febrero de 1582, ante aquella edición tan lujosa, digna de la tipografía de Domenico Basa, se apresuró a enviar un ejemplar al cabildo de Sevilla con carta de agradecimiento por las atenciones y generosidades recibidas. Simultáneamente obtuvo el privilegio de ser recibido en privado por el papa Gregorio XIII, cardenal Buoncompagni, legado que fue de Pio IV en España el 1566. El motivo de la audiencia era poderle ofrecer personalmente un ejemplar del mencionado impreso. El otro libro aludido corresponde al *Liber Vesperarum* de rico y variado contenido³³.

8. Guerrero en Jerusalén

Desde muy joven, Guerrero deseó visitar Tierra Santa, anhelo que con el tiempo y con el noble ejercicio de su cargo fue en aumento hasta convertirse

³³ *Ibidem*, pp. 28-31.

en realidad, tal como lo explica detalladamente en su *Viaje*. Para ello, en 1588 obtuvo licencia y dinero del cardenal Rodrigo de Castro. Viajó primero a Madrid, luego a Cartagena de donde embarcó rumbo a Génova; de allí pasó a Venecia con la idea de publicar una colección de motetes y otra de villanescas. Encargó este asunto a Giuseppe Zarlino, maestro de capilla de San Marcos "varón doctísimo en la música y artes liberales" afirma en su autobiografía. Después, en compañía de su fiel discípulo y colaborador Francisco Suárez, reanuda la peregrinación. Llegaron a Palestina "a los treinta y dos días de navegación", 14 de agosto de 1588. Entre las numerosas consideraciones piadosas que refiere aparecen algunas de asunto musical como cuando visitó Belén: "Como músico tuve mil ansias y deseos de tener allí todos los mejores músicos del mundo, así 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". Concluido el viaje de regreso a Italia, estuvo nuevamente en Venecia para dar el último repaso a las pruebas de imprenta de los libros aludidos. Y de allí cruzando varios puertos del mar Mediterráneo, no sin vencer muy graves peligros, llegó a Sevilla el 9 de agosto de 1589. Así terminó su *peregrinatio* a Tierra Santa, tenido por el más importante evento de su vida. En ello imitó a otro ilustre poeta músico, Juan del Encina que en 1519 había hecho parecido recorrido y narrado con experiencias similares en *Trivagia*.

De nuevo en su mansión y cargo de Sevilla se sucedieron unos años apacibles, sin novedades particulares en el magisterio salvo el fulminante auto de prisión de que fue víctima. Sucedió en agosto de 1591. El motivo era la deuda contraída a raíz precisamente del *Liber Vesperarum* dedicado a los capitulares de Sevilla. Sin embargo, tan grave contradicción puso en evidencia la confianza y el extraor-

dinario afecto que en tal ocasión le dispensó el cabildo entero. El canónigo Pedro de Santander cuidó de efectuar el pago en dos plazos de la cantidad adeudada por valor de doscientos ducados y ciento cinco mil maravedises. Con tan generosa aportación el anciano maestro quedó libre de todo cargo y absuelto del arresto³⁴.

Durante este tiempo de impotencia física en el ejercicio de su cargo se llamó a Alonso Lobo, canónigo de Osuna para que le supliese en el cuidado de los niños y de los cantores. A pesar de ello, durante el último decenio del siglo, no cesó en su afán de componer y editar. Así, en 1592 mandó al Capítulo de Toledo dos preciosos códices de atril con bellas miniaturas y adornos, elaborados en Sevilla en el curso de 1590 y 1591 con el contenido de diez misas que habían sido ya impresas. Además, no deja de ser significativo el acuerdo tomado el 11 de noviembre de 1596 por el capítulo hispalense de satisfacer trescientos ducados por un libro de atril de "cinco misas breves". Se trata del Ms. 15 recientemente exhumado en el archivo catedralicio. Las misas *Petre, ego pro te rogavi* y *O rex gloriae* pertenecen a Alonso Lobo y las otras *Saeculorum amen*, *Dormendo un giorno* y *Surge, prospera, amica mea* a Guerrero. Esta colección manuscrita respondería a la necesidad de contar en el coro con un libro de atril de uso permanente, como así fue hasta finales del siglo XVIII. Su último libro impreso es una colección de motetes editada en Venecia, el 1597, repetición de otros muchos ya editados, salvo tres inéditos y la novedosa inclusión de la misa *Saeculorum amen*.

Esta sorprendente ansia editorial posiblemente le incitaría a volver a Roma, cuando pide y obtiene licencia por un año entero sin pérdida de sueldo para viajar nuevamente a aquella venerada ciudad³⁵.

³⁴ Sevilla, *Actos Capitulares 1590-1591*, ff. 69v-75.

³⁵ *Ibidem*, años 1599-1601, f. 18.

Pero su destino era otro después de cuarenta años dedicados únicamente al servicio de la que fue su iglesia, escuela, cenobio y cátedra, lleno de méritos sobrevino el momento definitivo: su ocaso precisamente en el asomo de una nueva era, el Barroco.

9. Concepto humano y artístico de Guerrero

Guerrero es una gloria de nuestro país, que formado en España desarrolló felizmente su actividad artística sin traspasar la frontera. Compositor autóctono, único del siglo que permaneciendo en la Península vio sus obras impresas simultáneamente en España, Francia, Italia y Flandes. Fue muy distinguido en vida y sumamente encomiado después. Todos los biógrafos han ponderado sus singulares cualidades artístico-musicales y sus peculiares virtudes humanas. El primero y más explícito de ellos, el pintor Francisco Pacheco, coetáneo, no dudó en ponerle en su libro de personajes famosos cuyas vidas refiere e ilustra con bellos retratos. Una de sus reseñas, reza: "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. Fue el más único de su tiempo en el arte musical..."³⁶. De similar contenido son las frases del extenso escrito que Cristóbal Mosquera de Figueroa puso a manera de Prólogo en el *Libro de Villanescas*. Por su parte, el bergamasco Pedro Cerone en su *Melopeo* especifica de Guerrero "tener compuesta una música llana, grave y muy devota, y lo que mucho importa es que es muy chorista"³⁷. No menos explícitos fueron Vincenzo Galilei, Zarlino, Martini y otros, cuyos elo-

gios soslayamos en gracia a la brevedad. Los teóricos Andrés Lorente y Francisco Valls le consideraron modelo digno de ser imitado, y los poetas Luis de Góngora y Vicente Espinel le han referido, a su vez, en algunas de sus obras³⁸.

Pasando por alto otros elogios de contemporáneos suyos y limitándonos a los comentaristas del siglo pasado, sirva el juicio crítico de Albert Soubies cuando las obras de Guerrero eran ignoradas y casi desconocidas en todas partes: "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 qui 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"³⁹. Siguen las palabras de Gilbert Chase: "Pocos hombres como Francisco Guerrero pudieron cantar con más puro sentimiento las plegarias del Señor". A continuación recuerda que debido a su estilo suave y melodioso, Guerrero ha sido calificado de "Murillo de la música española"⁴⁰, analogía que no obstante los distinguos cronológicos se hace más vinculante si se tiene en cuenta que ambos artistas produjeron lo mejor de sus obras inspirados en el culto a la virgen María. En efecto, "Murillo por sus famosos lienzos mereció ser aclamado el pintor de Inmaculadas y Guerrero por sus más de cuarenta motetes, cinco misas, colecciones de Magnificat, himnos y la piadosa dedicatoria del *Liber secundus missarum* a Nuestra Señora, se granjeó el título de cantor de María. Y para terminar, entra la admiración de Ernesto María Barreda: "Uno se siente sorprendido ante

³⁶ Pacheco: *Libro de descripción de verdaderos retratos...*

³⁷ Pedro Cerone: *El melopeo y maestro. Tractado de música theorica y practica* Nápoles 1613 (Bologna: Forni editori, 1969), p. 89.

³⁸ *Opera Omnia*, III (Barcelona, 1978), pp. 72-76.

³⁹ Albert Soubies: *Histoire de la Musique, Espagne des origines au XVII^{me} siècle* (Paris, 1899), p. 35.

⁴⁰ Gilbert Chase. *La música en España* (Buenos Aires, 1943), p. 87.

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"⁴¹. Finalmente, Hilarión Eslava⁴² y Felipe Pedrell⁴³ con sus respectivas ediciones y comentarios de la música del maestro sevillano, y Rafael Mitjana⁴⁴, Higiní Anglés⁴⁵, Miguel Querol⁴⁶, José E. Ayarra⁴⁷ y Robert Stevenson en particular, con la erudición de sus estudios y escritos, convienen en el aplauso general que enaltece el arte y la figura de tan preclaro compositor y eximio maestro de capilla⁴⁸.

10. Guerrero y la música a través de sus escritos

Guerrero siguió la práctica de los grandes polifonistas de encabezar las ediciones impresas de sus obras con una carta dedicatoria. En ellas se recaban datos de interés biográfico y valiosos conceptos que se constituyen en principios compositivos de música sacra. Así, en el *Libro de Magnificat* que en 1563 dedicó a Felipe II, el autor enaltece los efectos espirituales de la música y condena el criterio de aque-

llos que se sirven de ella para fines livianos o lascivos. Además cerciora al magnate que la música es el arte más divino y celestial, que calma la mente cuando anda agitada, la vigoriza cuando languidece, la levanta cuando está remisa. Asimismo, nos eleva de los cuidados caducos a las introspecciones divinas y perpetuas, y sigue con unas peculiares alusiones a la armonía musical que refleja el equilibrio cósmico. Y -dice- que por ir dirigida al rey que hizo de la música una función de Estado, le suplica "su auxilio y regia potestad", convencido de que "la salvación de los Estados depende de las buenas costumbres practicadas". Pero como resulta "imposible que sean morigerados los ciudadanos que se acostumbran a los cantos lascivos y libidinosos" nuestro compositor promete "aplicar todo su arte y conocimiento en poner música en asuntos honestos y grandemente útiles a los hombres con la mira de prestar así excelente servicio al Rey y a sus Estados"⁴⁹.

Del agrado del papa Pio V fueron los conceptos expresados en el *Libro de motetes* que 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 confucionismo propio de toda época postconciliar, que pretendía reducir o desterrar la polifonía de la iglesia⁵⁰. Más incisiva y explícita es todavía la dedicatoria a los padres de la iglesia hispánica en el *Liber Vesperarum*. En este escrito, Guerrero manifiesta sus convicciones sólidas y profesionales sobre la entidad de la música sacra. En sintonía con el pensamiento de Platón - a quien alude- se opone al criterio desatinado de aquellos que con la música sólo pretenden halagar los oídos y excitar las pasiones; a la vez, aboga por

⁴¹ Ernesto María Barreda: *La música española de los siglos XIII al XVIII* (Buenos Aires, 1942), p. 138.

⁴² Hilarión Eslava: *Lira Sacro Hispana*, tomo 1º, serie 2a (Madrid, 1852).

⁴³ Felipe Pedrell: *Hispaniae Schola Musica Sacra. Francisco Guerrero* (Barcelona, 1894), II, pp. I-XLV.

⁴⁴ Rafael Mitjana: *Francisco Guerrero (1528-1599). Estudio crítico-biográfico* (Madrid, 1922).

⁴⁵ Higiní Anglés: "Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero", *Anuario Musical* IX (1954), p. 56-79; MGG, Bessel 5, 103-1042.

⁴⁶ *Francisco Guerrero. Canciones y Villanescas espirituales*, transcripción por Vicente García, introducción y estudio por Miguel Querol, MME. XVI XIX. (Barcelona, 1955 y 1957).

⁴⁷ José E. Ayarra: *La música en la catedral de Sevilla* (Sevilla, 1976).

⁴⁸ Robert Stevenson: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro* (Madrid: Alianza Música, 1992).

⁴⁹ *Opera Omnia. Magnificat*, X (Barcelona, 1999).

⁵⁰ *Opera Omnia*, VIII (Barcelona, 1996).

el decoro del culto mediante un género de música austero y grave, afín al espíritu que informa el canto gregoriano, en todo caso exento de inflexiones lascivas y vociferaciones sin sentido. Pone por testigos de la bondad de su música a todos los oyentes y conocedores de sus obras, consciente de tener como punto de mira no halagar jamás con el canto el oído de los fieles, sino estimularles al respeto debido a los misterios sagrados. Y termina con expresiones llenas de amor filial hacia la Virgen María. Pero dos años antes, en otra dedicatoria, la del *Liber secundus missarum* ya se anticipaba con un rosario de alabanzas a Nuestra Señora por su poder intercesor según la doctrina enseñada por el Tridentino. Un texto en el que censura a los detractores del culto mariano ante el intento de querer abolir de la iglesia los cantos y preces con que la liturgia siempre la ha venerado. Y se confía a ella prometiéndole no desistir en la composición de música religiosa con más ahínco y aplicación para poderle obsequiar con más obras, quizás mejores, que perpetúen su nombre en la posteridad. Y como complemento de su sentir eclesiástico y piadoso sirva el hecho de haber convertido en sagradas o religiosas muchas composiciones que tenían un origen netamente cívico.

11. Acotaciones a la polifonía de Guerrero. Aspectos genéricos

Tres son las tendencias constantes que configuran el espíritu compositivo de la portentosa obra musical de Francisco Guerrero: unidad, armonía y orden. Feliz consecuencia de los principios éticos propios del misticismo de un momento histórico en que 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. El espí-

ritu de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz soplaban la musa de nuestros compositores. Nada extraño, Santa Teresa es el amor hecho teología mística y San Juan de la Cruz el amor místico hecho sistema, hecho ciencia, hecho metafísica encumbrada y psicología sobrenatural. El soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte* es la fórmula más bella, más profunda y más cristiana del amor sacro y místico que se haya pronunciado. La idea contenida en el soneto es de origen evangélico sentida y expresada por San Agustín. Conviene tener presente que Santa Teresa empezó a escribir después de haber leído y meditado las famosas confesiones del obispo de Hipona; y también que su tratado *De Musica* fluye constantemente en el pensamiento musical hispánico de la época, y más en concreto en las cartas dedicatorias, de Victoria y Guerrero en particular. Sin embargo, sorprende que esta modalidad tan peculiar de nuestros compositores del Renacimiento no haya arraigado más allá de la Península, salvo en el Nuevo Mundo. Sobre este tema, es certero este comentario del padre Antonio Torró: "Son muchos, son innumerables los ascéticos y místicos de que España puede justamente gloriarse; son los místicos los que dan a nuestra patria un lugar preminente y único en el mundo ... España ha tenido filósofos, pero no ha sido directora universal del pensamiento filosófico. España ha tenido artistas grandes, excelsos, tal vez por nadie superados (podemos añadir, incluidos nuestros polifonistas) pero España no es la maestra del arte, como Grecia ... No ha sido ésta, España, maestra universal de filosofía, ni de ciencias naturales, ni de arte, pero lo ha sido de la ciencia mística y del amor"⁵¹.

Consecuente a los principios éticos y místicos expuestos, Guerrero evita todo sistema atrevido por

⁵¹ "Teoría ascético-mística franciscana", *Crónica oficial de la Semana y Congreso ascéticos*, Valladolid 1925, p. 147.

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. Fue más sensible al arte severo y emotivo de los pintores, poetas y literatos connacionales que no a la galantería de los madrigalistas foráneos, hasta el punto de evitar completamente llegado a su madurez, todo contagio con el mundano tono de la lírica cortesana.

El fundamento de la composición de Guerrero consiste en la imitación libre y en el uso de la forma canónica en muchos de los casos. Como lo había heredado 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 después entrada al nuevo tema. Otras coincidencias intencionadas entre maestro y discípulo pueden ser: el predominio absorbente de la imitación en menoscabo del contrapunto y de la homofonía; la frecuencia del "ostinato" procedente del canto llano o de fórmulas originales; la rareza en la colocación de una pausa para todas las voces en el mismo compás y el pluritematismo unívoco con tantos temas cuantos sean los miembros de frase que componen el texto literario.

El material temático que usa el maestro es preferentemente de invención personal, aunque no falten alusiones de la cantilena gregoriana. La técnica de la parodia aparece en algunas misas, así como el uso de determinados giros melódicos comunes de los polifonistas del siglo. La melodía en Guerrero prevalece a la armonía la cual sin embargo, en algunos casos 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 distinguir la melodía preeminente en el 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 como principio generador para luego perderse en la autonomía del libre desarrollo artístico, sin más influjo en el complejo de la composición. El discurso melódico procede generalmente por grados conjuntos, mientras los intervalos disjuntos guardan preferentemente la tercera, cuarta y quinta; la octava es menos frecuente y en casos raros se da la sexta.

El ritmo queda regulado por los acentos tónico-expresivos simultáneamente ordenados hacia una cantilena medida. La búsqueda de la unidad formal a través de la integración de las partes es otra constante coherente con el pensamiento de Agustín, el filósofo, así como el valor de los símbolos que se descubren a través de un minucioso estudio del estilo sutil de su ingenio.

En resumen, Guerrero se destaca como compositor excepcional de técnica impecable y poco común, y como el más hispánico de sus connacionales. 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 regular de la falsa relación, el empleo de la cuarta disminuida, el respeto por el *cantus firmus* y el recto sentido lineal que prevalece sobre el concepto armónico. Como escribe para el culto religioso pone todo su saber y arte en despertar y hacer duradero el sentimiento religioso a cuantos participen a los ritos sagrados en expresión de fe religiosa, verdadera y sincera.

12. Las misas

El repertorio de misas de Guerrero emerge suntuosamente sobre el resto de su producción. En ellas destacan sobremano sus dotes excepcionales: técnica, sello de puro hispanismo, fluidez melódica, cantabilidad del texto, semántica conceptual, modulación avanzada, originalidad en la parodia, ampliación sonora con voces extremas y atisbos de un barroco incipiente: gradación dinámica, contraste acentuado mediante planos sonoros diferentes, sentido evolutivo del contrapunto lineal hacia una relatividad armónica que los instrumentos regidos por el órgano hacen más compacta. Nota distintiva se halla en la composición del *Agnus Dei* que en todas las misas se amplía con una o más voces en gracia a una conclusión más pomposa, y la habitual presencia del ritmo ternario en el *Hosanna*.

De Francisco Guerrero se conocen dieciocho misas impresas, contenidas en dos ediciones que supervisó personalmente: la primera producto de la tipografía de Nicolás du Chemin de París el 1566 y la segunda de la editorial de Domenico Basa de Roma el 1582. Todas las misas figuran adjetivadas con títulos, paródicos unos y religiosos otros, brillando por su ausencia los títulos tonales. Al mencionado grupo hemos de añadir la misa *L'homme armé* en dos versiones manuscritas sobre un mismo tipo. Una se conserva completa en la Biblioteca Pública Municipal de Portugal y otra incompleta por defecto de la voz Cantus II (libreta desaparecida) en el monasterio de Santa Ana de Ávila⁵². Las misas impresas se repiten en varios manuscritos y códices, algunos bellamente adornados como los que el propio autor ofreció al cabildo de Toledo.

Por orden alfabético del título y según el número de voces, las misas son:

A cuatro voces:

Beata mater
De beata virgine
De beata virgine
Dormendo un giorno
Inter vestibulum
Iste sanctus
Pro defunctis
L'homme armé
Puer qui natus
Saeculorum amen
Simile est regnum caelorum

A cinco voces:

Congratulamini mihi
Della batalla escoutez
Ecce sacerdos magnus
In te Domine speravi
Sancta et immaculata
Super flumina Babylonis

A seis voces:

Surge, propera, amica mea

En síntesis, se señalan como misas parodias: *Beata mater* sobre una antífona gregoriana, *Inter vestibulum* y *Sancta et immaculata* sobre motetes homónimos de Morales, *Iste sanctus* sobre motete propio, *Congratulamini mihi* sobre motete de Guillaume Le Herteur, *Della batalla escoutez* sobre la chanson y misa de Clément Janequin, *Dormendo un giorno* sobre el madrigal de Verdelot, *L'homme armé* sobre la tan manoseada chanson homónima y *Beata mater* de una antífona gregoriana.

Como misas canónicas: *Inter vestibulum*, *Beata mater*, *Ecce sacerdos*, *Iste sanctus* y *De beata virgine*.

Como misas bitextuales: *Beata mater*, *Sancta et immaculata* y *Ecce sacerdos magnus*.

Como misas "ostinatø": *Beata mater*, *Sancta et immaculata*, *In te Domine speravi*, *Congratulamini mihi*, *Della batalla escoutez*.

Con tropo: *De beata virgine*.

Todas las misas tienen su encanto y peculiaridades que las distinguen. Con todo se puede observar

⁵² *Opera Omnia VIII* (Barcelona, 1996).

que en la misa *Pro defunctis* queda patente que se trata de un solo tipo, a pesar de hallarse repetida en dos ediciones diversas y con un importante complemento de piezas en su conjunto, debido a la reforma del misal. Por su alto valor compositivo y expresividad forma coro con las conocidas y editadas por Morales y Victoria. Guerrero es un firme creyente que confía en la infinita misericordia del Creador. Para el maestro hispalense, la muerte no representa más que el tránsito a la verdadera vida. Ante el fantasma de la muerte, el anhelo y ansia de vivir y perpetuarse le impele a componer una música pacífica, noble y serena en la que se percibe con optimismo el arcano de las postrimerías del ser humano.

Final glorioso de una vida artístico musical debe considerarse su última misa *Saeculorum amen*. Misa que figura en un precioso códice de la catedral de Sevilla, copiado el 1595 y publicada en la última edición de sus obras, en Venecia el 1597. Es única en toda la polifonía del siglo en el modo de tomar por tema y título el final salmódico *e u o u a e* de séptimo tono que parafrasea en el curso de toda la composición: Vida sin fin Amén⁵³.

13. Los motetes

No hay otro polifonista español del siglo que supere el número de motetes que Guerrero logró imprimir. En cifras aproximadas, pues todavía cabe la posibilidad de alguna variación en el cálculo, a los 105 motetes del hispalense siguen 82 de Tejada, 71 de Juan Esquivel de Barahona, 69 de Morales, 61 de Fernando de las Infantas y 57 de Victoria.

⁵³ *Opera Omnia* IV, se editan: *Surge, prospera amica mea, Ecce sacerdos magnus, Della batalla escoutez, Puer qui natus est*. Vol. V: *De beata virgine, Simile est regnum caelorum, Iste sanctus, Super flumina Babylonis*. Vol. VII: *Beata mater, Sancta et immaculata virginitas, In te Domine speravi, Congratulamini mihi*. Vol. VIII: *L'homme arme (Oporto), L'homme armé (Ávila), Dormendo un giorno, De beata virginitas*. Vol. IX: *Inter vestibulum, Saeculorum amen, Pro defunctis*.

Su compatriota ya mencionado, Francisco Pacheco le tributó este elogio "Estampó 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"⁵⁴.

El motete de Guerrero es fundamentalmente el clásico de su época⁵⁵. El inicio corre a cargo de una voz que ataca con valor de semibreve y después de haber expuesto el tema, le sigue una segunda voz imitando la primera a la 5ª o 4ª. Ambas voces prosiguen por algunos compases formando el llamado *bicinium*. A continuación entran sucesivamente las otras voces que repiten o invierten el contenido de las dos primeras. El frecuente ataque homorítmico con sentido admirativo propio de los textos que empiezan con la exclamación "O" no se prodiga en las composiciones de Guerrero. Es parcial el criterio de quienes valoran su estilo sólo de muy tierno y amable, puesto que fue maestro indiscutible del contrapunto y de la fuga, como lo demuestra en los motetes de su primera colección y que Luis de Góngora aludió 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"⁵⁶. Es una clara referencia a los ocho motetes canónicos a cinco voces de la edición de Sevilla de 1555 y al *Pater noster* a ocho voces en el que muestra el esfuerzo genial que supone mover cuatro voces con otras tantas canónicas sin traicionar la inspiración. Otro aspecto peculiar del maestro es el de haber duplicado y triplicado la música de un mismo texto. Esta

⁵⁴ Pacheco: *Libro de descripción de verdaderos retratos...*

⁵⁵ *Opera Omnia*, III (Barcelona, 1978) y VI (Barcelona, 1987).

⁵⁶ *Obras completas*, M. Aguilar editor (Madrid, 1943), p. 77.

práctica ha sorprendido a muchos, puesto que los otros polifonistas del siglo lo hacen más parcamente, como Morales y Victoria. Así, mientras el primero duplica sólo el texto de cuatro motetes y dos el segundo, Guerrero lo repite en siete, amén de uno que lo triplica. Los motivos que le movieron, o mejor el motivo, no fue la insatisfacción que pudo sentir, sino el afán de ofrecer un repertorio más variado a tenor del uso frecuente en la liturgia o la preferencia del texto en el culto⁵⁷. Guerrero fue el

primero en publicar una colección de motetes a los que configuró una planificación tan sugestiva y estructura tan singular que sirvió de paradigma a otros compositores como Rodrigo de Ceballos, Tomás Luis de Victoria, Juan Esquivel de Barahona y Nicasio Zorita. Bastantes motetes de la edición de 1570 y sobre todo de la de 1589 son réplica de la primera edición de 1555, hecho que se ha tenido en cuenta en la confección de la siguiente lista por orden alfabético y número de voces:

⁵⁷ *Opera Omnia*, VI (Barcelona, 1987), p. II.

A cuatro voces
Acceptus Iesus
Agnus redemit oves
Beatus es et bene tibi erit
Beatus Ioannes locutus est
Canite tuba in Syon
Caro mea vere est cibus
Clamabat autem mulier
Cum audisset Ioannes
Cum turba plurima
Dedisti Domine habitaculum
Dedisti Domine habitaculum
Dicebat Iesus turbis
Ductus est Iesus
Dulcissima Maria
Dum aurora finem daret
Ecces ascendimus Hierosolimam
Ecce nunc tempus
Ego vox clamantis
Erunt signa in sole
Et ideo
Exaltata est
Gabriel archangelus
Gloriose confessor Domini
Hic est discipulus
Ibant Apostoli gaudentes
In illo tempore assumpsit Iesus
In illo tempore erat Dominus
In illo tempore erat Dominus
Iste sanctus pro lege
Istorum est enim

Misso Herodes
O crux benedicta
O Domine Iesu Christe
O Domine Iesu Christe
O Maria
Pater noster
Per signum crucis
Petre, ego pro te rogavi
Quasi cedrus exaltata sum
Quasi stella matutina
Quae est ista formosa
Sancta et immaculata virginitas
Sancta Maria succurre miseris
Sermone blando
Similabo eum viro sapienti
Simile est regnum caelorum
Te decet hymnus in Sion
Virgines prudentes
Virgo prudentissima
Vidit supra montem

A cinco voces
Ambulans Iesus
Ascendens Christus in altum
Ave virgo sanctissima
Beatus Achatius oravit
Beatus es et bene tibi erit
Cantate Domino
Conceptio tua
Dixit Dominus Petro
Dominus ab utero

Ductus est Iesus
Dum complerentur
Dum esset rex
Elisabeth Zachariae
Et post dies sex
Gaudet in caelis
Gloria et honore
Hic est discipulus ille
Hic vir despiciens
Hoc enim bonum est
Hoc est praeceptum meum
In conspectu angelorum
In illo tempore cum sublevasset
In passione positus Iesus
Inter vestibulum
Magne pater Augustine
O crux splendidior
O gloriosa Dei genitrix
O virgo benedicta
Peccantem me quotidie
Pie Pater Hieronime
Post dies octo venit Iesus
Quicumque Christum quaeritis
Quinque Prudentes virgines
Quis vestrum habebit
Quomodo cantabimus
Recordare Domine
Sancta pro nobis Genetrix
Signasti Domine
Simile est regnum caelorum
Trahe me post te

Veni Domine
Virgo divino nimium favore

A seis voces
Beata Dei genitrix
Exultent sancti
Gaude Barbara
Hei mihi Domine
Maria Magdalena
O doctor optime

O sacrum convivium
Pastores loquebantur
Pie pater Hieronymus
Simile est regnum caelorum
Surge, prospera amica mea
Tota pulchra es Maria
Usquequo Domine

A ocho voces
Ego flos campi

Benedictio et claritas
Laudate Dominum de caelis
O altitudo divitiarum
Pater noster

A doce voces
Duo Seraphim

A trece voces
O clemens

14. Antifonas⁵⁸

Como complemento y dentro de la categoría de los motetes, siguen las antifonas llamadas mayores o marianas, conclusivas de las Horas canónicas. Cantos devotos que la Iglesia ofrece a la Madre de Dios. A cada una de ellas le corresponde un tiempo propio dentro del ciclo litúrgico comenzando por el Adviento. Su uso distributivo fue codificado por Pio V en el Breviario de 1568 de la siguiente manera:

Adviento: *Alma Redemptoris mater*
Cuaresma: *Ave regina caelorum*
Pascua: *Regina caeli*
Pentecostés: *Salve Regina*

Las restantes, antifonas propiamente dichas, están siempre vinculadas a un salmo o verso salmódico. Guerrero es el compositor que editó más número de ellas, destacándose por la variedad de estilo en la *Salve* que tiene reproducida en cuatro ediciones impresas.

A cuatro voces
Alma redemptoris mater
Ave Maria
Ave regina caelorum
Regina coeli
Salve regina
Salve regina

A cinco voces
Elizabeth Zachariae
Nos qui vivimus

A ocho voces
Ave Maria
Regina caeli

⁵⁸ *Opera Omnia*, III (Barcelona, 1978).

15. El *Liber Vesperarum*. Magnificat⁵⁹

Soberbio compendio de todas las formas musicales que abarca el repertorio polifónico vespéral se halla en *Liber Vesperarum*, publicado en Roma el 1584. Al grupo de siete salmos y de veintiseis himnos, le siguen los Magnificat en cada uno de los ocho tonos, pero no de todos los versos, para terminar con tres antifonas marianas. Sin embargo, el ciclo completo de Magnificat en todos los tonos y versos se halla en dos colecciones; una en un códice precioso de vitela ofrecido al cabildo de Toledo el 1561, y otra suntuosamente impresa, dedicada al rey Felipe II el 1563. Sorprende que el contenido musical sea el mismo con igual número de folios, sin variantes, con idéntica distribución de los versos y grupos de cada uno de los ocho tonos. Ambos ejemplares son muy parcos en escribir signos accidentales en comparación con el mencionado *Liber Vesperarum*. De este hecho sorpresa pueden sugerirse variadas hipótesis, pero en concreto sólo queda en evidencia la relevancia del compositor hispalense que, a sus treinta y tres años de edad, logra interesar con su música al cabildo de la catedral más insigne y poderosa de España, y con ello, tal vez a raíz de ello, obtener del rey Felipe el mecenazgo de una edición tan lujoso como es la de Pierre Phalèse de Lovaina. Tal publicación

⁵⁹ *Opera Omnia*, X (Barcelona, 1999).

no pasó desapercibida al recopilador y editor Friedrich Lindner cuando seleccionó un ciclo de todos los versos pares de Guerrero en todos tonos y los publicó en colección con otros de Asula, Varotto y Vincenzo Ruffo, en Nuremberg el 1591.

16. Los himnos⁶⁰

Los himnos de Guerrero pueden ser considerados paradigma del himno polifónico español del siglo XVI, según el cual las estrofas alternan indistintamente polifonía con canto llano. Por lo general las estrofas polifónicas con música diferente son a cuatro voces, número, sin embargo, que, oscila a menos o más sobre todo en la última que con frecuencia es canónica. En el estilo se nota una cierta relevancia de la técnica imitativa con secuencias a veces homofónicas. Los veintiséis himnos se reparten entre los propios de “tempore”, festividades del Señor, Virgen María, apóstoles, santos y común. Finaliza el grupo con el *Te Deum*, considerado himno, distribuido en veintinueve versos que el coro o el órgano y la capilla de música cantan en diálogo con una melodía escrita en modo tercero y tónica en Mi. De ellos *Vexilla Regis* para el tiempo de Pasión y *Pange lingua* para el Corpus Christi y culto eucarístico son posiblemente los más significativos:

Ad caenam agni
Arbor decora
Aurea luce
Ave maris stella
Conditor alme
Christe redemptor
Christe redemptor
Deus tuorum
Exultet caelum
Hostis Herodes

⁶⁰ José M. Llorens: *Visperas de Reyes de Francisco Guerrero* (Barcelona: Fundació Jaume Callís, 1997).

lesu corona virginum
lesu nostra redemptio
Iste confesor
Lauda mater
O beata lux
O lux beata Trinitas
Pange lingua
Quicumque
Sanctorum meritis
Te Deum laudamus
Tibi Christe
Tristes erant
Urbs beata
Ut quaeant laxis
Veni Creator
Vexilla Regis

17. Los salmos⁶¹

La salmodia polifónica está pensada para alternar con el canto gregoriano, de ahí que los compositores unas veces escribieran versos impares y otras versos pares; bien de fórmula diferente para cada uno o repetida en otros. Cuando se usaba el sistema de adaptar a todos los versos una misma fórmula acordal, recibía el nombre de “fabordón” por su evidente referencia a la homorritmia del fabordón medieval. Tales composiciones se distinguen por su brevedad y por su sencillez contrapuntística. La recitación queda interrumpida por dos cadencias, la mediana y la final, dos simples expansiones melódicas en torno a la dominante la primera y la tónica o final del modo, la segunda, mientras los acordes de la recitación discurren siempre sobre la dominante tonal. En los salmos de Guerrero cabe destacar la doxología de todos ellos, dado el aumento de voces que introduce y el estilo en que el imitativo prevalece a la homorritmia propia del fabordón. Los salmos que figuran en el *Liber vespertinum* son:

⁶¹ *Ibidem*.

Dixit Dominus
Confitebor
Beatus vir
Laudate pueri
In exitu Israel
Laudate Dominum
Lauda Hierusalem

En el cuarto verso del salmo *Lauda Ierusalem*, por única vez, Guerrero usa el texto *velociter currit sermo eius* con intento descriptivo por medio de los llamados figuralismos.

Del salmo *In exitu Israel de Aegypto*, Francisco Pacheco en su mencionado libro escribió: "Compuso muchas misas, magnificats y psalmos, y entre ellos *In exitu Israel de Aegypto* de quien los que mejor sienten, juzgan que estaba entonces arrebatado en alta contemplación".

18. Las Pasiones de Semana Santa

Etimológicamente "Passio" significa toda serie de sufrimientos físicos o angustias del alma. Para nuestra civilización cristiana evoca el suceso más trágico acontecido y narrado por los cuatro evangelistas: que Jesucristo, el Hijo de Dios, tomó carne mortal para condonar los pecados de toda la humanidad con los horrores de una muerte de cruz. Un drama que comienza en el huerto de Getsemaní y se consume en el Gólgota, padeciendo los ultrajes y tormentos más atroces. Por treinta monedas Jesús es entregado por el apóstol Judas a los príncipes de los sacerdotes, y por Pedro, otro apóstol que le había sido siempre fiel, es negado públicamente. Condenado al suplicio de la cruz, Jesús ora por sus verdugos, perdona al buen ladrón, da su madre en testamento a la Humanidad y, tras ser perforado su pecho por la lanza del centurión, exclama "Todo se ha cumplido". Con este clamor Jesús entrega su alma a Dios Padre. El relato de esta "Passio" ha entrado en el arte musi-

cal por la liturgia que se celebra los días de la Semana Santa, desde los primeros siglos de la cristiandad. Trasladándonos a la acción cultural en contacto con la polifonía del siglo XVI, se concreta que dicho poema pertenece al tipo de composición "responsorial" equivalente a la alternancia del "Cantus Passionis" monódico con partes de textura polifónica. Las perícopas a varias voces de que consta acusan una variedad selectiva, consecuente al culto ritual del momento que se celebra en las iglesias mayores y catedrales. En realidad fueron pocos los compositores tanto españoles como europeos que se prodigaron en este género de música durante el siglo XVI. Posiblemente por ser práctica restringida a pocos momentos de la Semana Santa y por la forma de perícopas, no resultó atractiva a los polifonistas, bastándose las iglesias para dicho culto con las obras compuestas por los grandes del momento.

Guerrero o su copista dejó escrito su nombre en el precioso códice Ms. 3 que se conserva en Sevilla, así como la fecha, "año 1580". Su contenido son las cuatro pasiones según los cuatro evangelistas, san Mateo, san Marcos, san Lucas y san Juan, correspondientes a los días de Semana Santa: Domingo de Ramos, Martes, Miércoles y Viernes. También, sin la calidad libraria, dos de ellas, en uso el Domingo de Ramos y Viernes Santo se hallan en el manuscrito N° 3 de Segovia, con la salvedad que el primero es coincidente con el de Sevilla, no así el del Viernes según san Juan que es totalmente diferente, motivo que da a suponer la existencia de un nuevo ejemplar mientras un estudio crítico no le atribuya otra paternidad. Las perícopas polifónicas que aparecen en Sevilla, son en número de 20 en el de san Mateo, de 14 en el de san Marcos, 15 en el de san Lucas y 14 en el de san Juan. De las perícopas que tienen singular relevancia, destacan las que cantan *Ave rex judeorum*, *Hic*

dixit possum destruere templum a dos voces y sobre todo *Flevit amare* conocida como “Lágrimas de san Pedro” por la finísima y penetrante sensibilidad de la música.

19. Música cortesana

Una colección antológica muy importante en número y de extraordinaria originalidad fue publicada en Venecia el 1589 con el título de *Canciones y Villanescas espirituales*. En ellas, Guerrero supera notablemente a Morales y Victoria que no fueron pródigos en este género de composiciones. Pero, es más: según criterio de los que han profundizado en el tema, Guerrero en ellas excede a todos los polifonistas del siglo que se han dedicado a este género de música. No es posible extendernos en ello, dada la limitación que impone todo trabajo biográfico en el que el concepto genérico prevalece al específico. Por esta razón remitimos a los valiosos estudios que se han publicado sobre el particular. En síntesis, Miguel Querol al referirse en concreto a los villancicos que se incluyen en la mencionada edición veneciana, escribe: “La variedad y riqueza en las combinaciones rítmicas, en el juego de las voces, en los contrastes entre el estribillo y las coplas, los distintos procedimientos en escribir las coplas y los estribillos, el diálogo musical corto, pero frecuente e incisivo de las distintas voces, la magistral economía con las que les usa, donde tan pronto suena una sola como cinco, dos, tres o cuatro, en continua mutación en continuo entrar y salir, todo ello da a estos villancicos de Guerrero una vitalidad y un interés que difícilmente se encontrará en ninguna otra obra española del siglo XVI”⁶².

Por su parte, Robert Stevenson con sumo acierto, añade: “Las canciones y villanescas espirituales, aunque originariamente ligadas a una letra más bien profana, ejemplifican a ciencia cierta el temperamento religioso español. Ningún compositor de música eclesiástica en latín, extranjero coetáneo suyo y que además se dedicara a la música sacra en lengua vernácula, estuvo a su altura en lo que a viveza y naturalidad de sus versiones se refiere. Su ardor e intensidad corresponden al espíritu religioso de una tierra donde toda poesía puramente popular se ha vuelto tarde o temprano a lo divino. La tradición se remonta incluso a la época de Alfonso X, quien no pudo descansar en paz hasta que no hubo vertido todo el ardoroso ímpetu de un amor terrestre en un amor celestial”⁶³.

Esta antología de sesenta y una piezas en castellano son mojones que marcan la singladura humana y artística del maestro. Piezas que llenan el curso de su vida y que por su género se reparten entre villanescas, madrigales y villancicos. Con la adjetivación de *espirituales* se explica el móvil de un procedimiento que no es el propio de la centonización, sino el resultado de la acción de convertir una poesía profana en religiosa “a lo divino”. Esta labor le implicó introducir determinadas modificaciones en el texto original a fin de cambiar su sentido mundano en espiritual. Tal procedimiento no era ninguna invención por ser uso frecuente entre poetas y compositores del siglo. Guerrero seleccionó con mucho esmero los madrigales y las canciones que le parecieron más profundos de sentimiento y de más depurado arte en la técnica. Los villancicos, sin embargo, no precisaron retoque alguno por pertenecer ya al género de

⁶² *Opera Omnia*, I (Barcelona, 1955), II (Barcelona, 1957).

⁶³ Stevenson: *La música en las catedrales españolas...*, pp. 243-255.

textos religiosos. En particular los dedicados a la Navidad del Señor rezuman sobremanera el candor de su alma fiel y devota y en los que hace gala de lo mejor de su inspiración y de su técnica. Como resultado de aquella revisión, algunas composiciones sufrieron leves reajustes rítmicos y cambios o añadiduras de notas accidentales debido al trastrueque de algunas palabras; otras fueron objeto de una alteración profunda y a veces integral. Muchas otras composiciones del género se han perdido o yacen aún en el olvido de archivos nacionales y del Nuevo Mundo, amén de las que figuran en el *Cancionero de Medinaceli* o en colecciones impresas de *laudi spirituali* y en libros de tablatura.

Canciones y villanescas

A tres voces

Es menester que se acierte
O venturoso día
O virgen, quando os miro
Pastor, quien madre virgen
Qué buen año
Que se puede desear
Si tus penas no pruevo
Tan largo

A cuatro voces

Acaba de matarme
Adiós verde ribera
Antes que comáis a Dios
De amores del Señor
Dexó del mundo
Dios inmortal
Esclarecida madre
Huyd, huyd
Los Reyes siguen la estrella
Niño dios d'amor
O celestial medicina
O qué mesa

Ojos claros, serenos
Oy Joseph se os da
Pan divino
Prado ameno
Que te daré, Señor
Sanctissima Maria
Todo quanto pudo dar
Vana esperanza

A cinco voces

A un niño llorando
Al resplandor
Alma, mirad vuestro Dios
Alma, si sabes de amor
Apuestan zagales
Baxásleme Señora
Baxóme mi descuido
Claros y hermosos ojos
De donde vienes Pascual
Dezidme fuente clara
Dios los estrenos condena
En tanto que de Rosa
Estraña muestra de amar
Hombres, victoria
Juizios sobre una estrella
La gracia y los ojos bellos
La luz de vuestros ojos
La tierra se'stá gozando
Mi ofensa es grande
O dulce y gran contento
O grandes paces
O qué nueva o gran bien
O qué plazer divino
Oyd, oyd una cosa
Pastores si nos queréis
Plugiera a Dios
Pues la guía de una estrella
Quiere Dios
Quando os miro
Sabes lo que hicistes?
Si del jardín del cielo
Vamos al portal
Virgen santa
Zagales, sin seso vengo

Ejemplo de traslación de lo humano a lo divino⁶⁴:

Versión profana

Tu dorado cabello, zagala mía,
me tiene fuerte atado.
Suéltame, pues el alma ya te he dado;
y, si esto no hizieres,
amor, me quejaré quan crüel eres.

Versión a lo divino

Si tus penas no pruebo, o Jesús mío
vivo triste y penado,
Hiéreme, pues el alma ya te é dado,
Y, si este don me hizieres,
mi Dios, claro veré que bien me quieres.

20. Música de Guerrero en el Nuevo Mundo

Sigue abierto el capítulo sobre la música de Guerrero en impresos y manuscritos que pervive en centros del Nuevo Mundo, no obstante las relevantes investigaciones y estudios realizados por varios musicólogos como Robert Stevenson y Robert J. Snow, recientemente fallecido. Profundizar en el tema significaría exceder el límite de este trabajo, sin embargo como muestra de la importancia que tiene, viene a colación el ejemplar muy usado del mencionado impreso *Liber vesperarum* que se conserva en la catedral de Lima y que aparece con anotaciones en tinta que atestiguan su manejo prolongado hasta finales del siglo XVIII. En la misma catedral se conservan copias del manuscrito de Versos de Magnificat que son versiones del mencionado impreso. Otro tanto cabe decir de algunos códices de la catedral de

Bogotá y de Puebla⁶⁵. Estas informaciones se pueden ampliar con el repaso a otras fuentes de las catedrales de México capital, Guadalajara, Morelia, Oaxaca, Panamá, Cuba y los seis volúmenes copiados para uso del coro de un convento colonial de la ciudad de México, que en 1899 fueron adquiridos por la Newberry Library de Chicago⁶⁶.

Otro interesante estudio sobre "La música de Guerrero en Guatemala" se debe a Robert J. Snow⁶⁷, autor de otros artículos paralelos. En dicho artículo se ilustra la música de Guerrero con interesantes comentarios y ejemplos musicales de varias de sus obras; también se establecen notables diferencias entre las copias y ediciones originales de himnos, magnificat, motetes y lamentaciones. Con ello no se pone fin a tales investigaciones, aunque bastan para valorar la existencia de tanta música de autores como Morales y Guerrero expandida por el Nuevo Mundo, cuando aquella difusión de polifonía religiosa, definitivamente asentada en el reinado de Felipe II, tuvo por epicentro la Santa, Patriarcal y Metropolitana Iglesia Catedral de Sevilla.

21. De las ediciones impresas de Guerrero

Como colofón, ante las ediciones tan espléndidas que recogen las obras musicales de Guerrero, cabe preguntarse con sorpresa, cómo fue posible que el maestro hispalense que no era rico ni acaudalado (llegó a estar recluido en una mazmorra infecta por impago de deudas) pudiese imprimir

⁶⁴ La versión profana se encuentra en el *Cancionero Musical de la casa Medinaceli*. El texto "a lo divino" es el Soliloquio VII de Lope de Vega; Soto de Langa lo edita también en colección, en *Il primo libro delle laudi spirituali* (Roma, 1583), libro II, f. 28v. Véase Miguel Querol: *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli* II, n° 59.

⁶⁵ Robert Stevenson: *Renaissance and Baroque Musical Sources in the American*. DC. (General Secretaria Organization, of America States, 1970), pp 15-16. En particular, *La música en las catedrales españolas...*, pp. 197-198.

⁶⁶ Robert Stevenson: *Notes of the Music Library Association* 29/2, (1972), pp. 213-214.

⁶⁷ Robert J. Snow: "La música de Guerrero en Guatemala", *Nassarre* III ,1 (Zaragoza, 1987), pp. 153-202.

con suntuosidad inaudita su rica producción musical; y también, por qué sólo una de sus ediciones, la primera, el año 1555, fue impresa en Sevilla y las restantes en el extranjero. Sabemos que el problema de sufragar el gasto de la estampación de un libro fue común a todos los compositores. Ellos procuraban encontrar un mecenazgo idóneo entre los personajes más ilustres y pudientes del momento, a cambio de dedicarles la obra mediando escritos panegíricos laudatorios, en los que la lisonja habitualmente ofuscaba la realidad. A Guerrero, ciertamente no le faltaron tales ayudas, aunque no siempre fueron suficientes, complemento que hubo de recabar de su exiguo peculio y de la recaudación de la venta de ejemplares a iglesias y cabildos. En cuanto a saber por qué sólo

editó una vez en España (Sevilla) y las restantes en el extranjero, cabe apelar al sentido perfeccionista de Guerrero que únicamente pudo satisfacer su peculiar intento en la tipografía de Martín de Montedoca. Pero en su lugar, cuando no pudo disponer de ella, recurrió a los tipógrafos más cotizados de su época, entre los cuales destacan los Gardano y Basa de Roma, Giacomo Vicenti, por dos veces, de Venecia, Nicolás du Chemin de París y Pierre Phalèse de Lovaina.

Francisco Pacheco en la orla principal del grabado ya mencionado con la efigie del maestro, parodiando un texto bíblico, escribe esta leyenda: *Et in sono cantorum dulces fecit modos*. Este fue el talante de Guerrero en su música y en su vida: *A son de los cantores compuso dulces melodías*.

