



DS-0126

## Capilla Peñaflorida

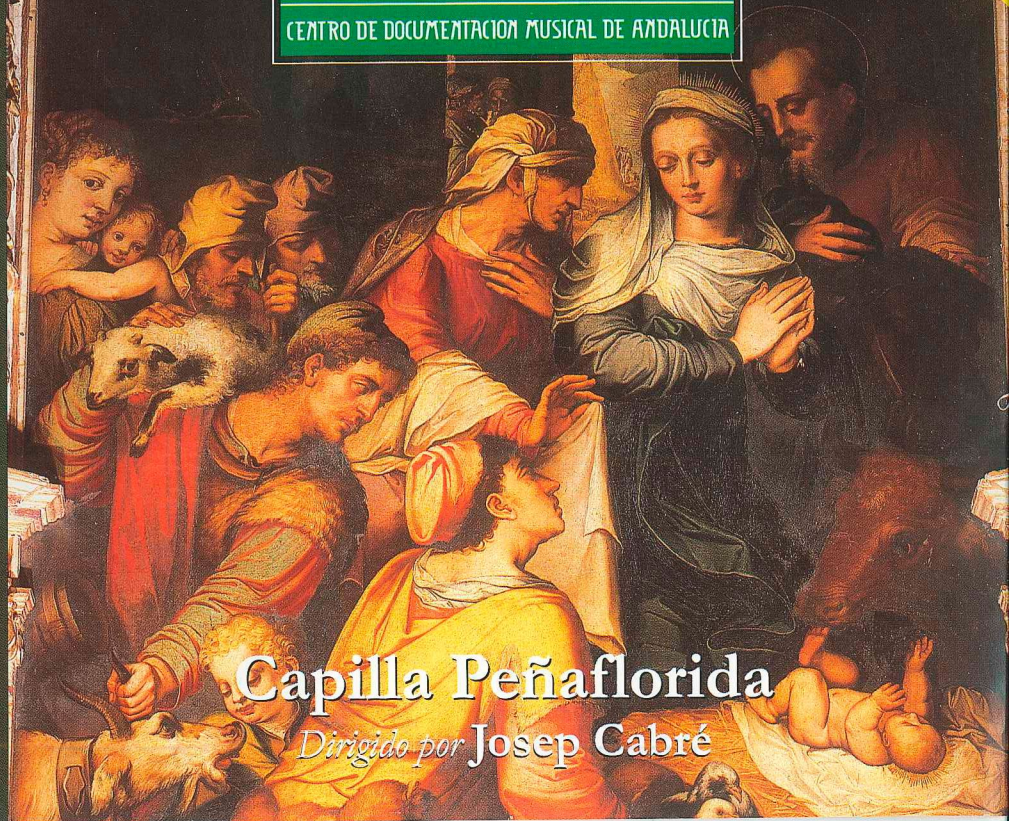
DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA

FRANCISCO GUERRERO

MISA "PUER NATUS EST"  
Canciones y Villanescas Espirituales

CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCIA

SERIE 1  
CLÁSICA



Capilla Peñaflorida

Dirigido por Josep Cabré

R. 27024

Francisco Guerrero  
(1528-1599)

MISSA "PUER NATUS EST"  
*Canciones y Villanescas Espirituales*

CD  
I  
24  
22  
(D.C.)



EL MAESTRO FRANCISCO GUERRERO

Capilla Peñaflorida



---

# Francisco Guerrero (1528-1599)

## MISSA "PUER NATUS EST"

*Canciones y Villanescas Espirituales*

---

|                  |                              |       |
|------------------|------------------------------|-------|
| 1.               | ¡O que nueva!                | 2'08" |
| 2. Introitus:    | Puer natus est               | 3'44" |
| 3.               | Kyrie eleison                | 7'42" |
| 4.               | Gloria                       | 4'15" |
| 5. Graduale:     | Viderum omnes                | 1'26" |
| 6.               | Niño Dios d'amor herido      | 1'52" |
| 7.               | Mi fe, vengo de Belén        | 2'31" |
| 8.               | Credo                        | 7'42" |
| 9.               | Pastores, si nos quereis     | 3'00" |
| 10. Offertorium: | Tui sunt caeli               | 2'13" |
| 11.              | ¡O grandes paces!            | 2'44" |
| 12.              | Sanctus-Benedictus           | 5'31" |
| 13.              | ¡O que plazer!               | 2'50" |
| 14.              | Agnus Dei                    | 5'27" |
| 15. Communio:    | Viderunt omnes               | 0'45" |
| 16.              | Al resplandor d'una estrella | 4'17" |

---

**Duración Total**

**59'03"**

---

# Capilla Peñaflorida

---

*Sopranos* Isabel Álvarez  
Karmele Iriarte  
Miren Garikano

*Altos* David Azurza  
Mirari Pérez  
David Sagastume

*Tenores* Jon Bagüés  
Xabier Barriola  
Peio Ormazábal

*Bajos* Basilio Astúlez  
Aitor Sáiz de Cortázar  
Gonzalo Ubani

*Bajón* Fernando Sánchez

*Vihuela* Felipe Sánchez Mascuñano

*Órgano* Loreto Fernández Imaz

---

*dirección* **Josep Cabré**

---

Grabación realizada en el *Monasterio de Loreto* (Sevilla) en Marzo de 1998.

*Recorded at Monasterio de Loreto (Seville), March 1998.*

---

## FRANCISCO GUERRERO

1528-1599

### GUERRERO Y SU ENTORNO SEVILLANO

*"Ningún príncipe del mundo tiene ciudad, que en tan poco sitio y distancia, como la que ay desde esta Alcaycería hasta la puerta de Xeres (como quiera que no hay más de novecientos pasos), incluya tantos y tan sumptuosos edificios y otras casas, donde tanto oro y plata se encierre, ni tanta renta se cobre, ni que tenga por vezinos a mercaderes tan ricos y caudalosos, ni de tantas otras excelencias y grandezas".* Así describe Alonso Morgado, en 1587, la ciudad de Sevilla.

Durante el siglo XVI, Sevilla alcanzará una posición de privilegio en el contexto europeo, convirtiéndose en una de las ciudades más ricas de España. Establecida, en 1503, la Casa de la

Contratación, supervisora de todos las transacciones comerciales del Nuevo Mundo, y puerto principal de los fletes americanos, Sevilla actuará de polo de atracción para mercaderes, artesanos y aventureros de diversas nacionalidades que contribuirán al ambiente cosmopolita de la ciudad. La nobleza y burguesía acaudalada en ella establecida, sus iglesias y conventos y un poderoso cabildo municipal propiciarán distintos paisajes musicales, muchos de ellos todavía por estudiar. Entre ellos, su catedral se nos presenta como el centro de producción musical más importante, que irradiará sus influencias y estará omnipresente en el entramado urbano de la ciudad.

En Sevilla, en 1528, nace Francisco Guerrero, hijo del pintor Gonzalo



Sánchez Guerrero y de Leonor de Burgos. Iniciados sus estudios musicales con su hermano Pedro, ingresará en la catedral, donde alcanzará el puesto de cantor contralto. En su juventud, había aprendido también a tañer "*vihuela de siete órdenes, harpa i corneta i otros varios instrumentos*", según nos informa Francisco Pacheco en su Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones. Estudiará el joven Guerrero también con Cristóbal de Morales, quién recomendará a su discípulo para ocupar su primer puesto de maestro de capilla en la catedral de Jaén, a la temprana edad de 18 años. Tras el corto período jiennense de tres años, Sevilla será la residencia habitual de Guerrero durante la mayor parte de su vida, en un ambiente musical de gran importancia donde entablará relación con los vihuelistas Miguel de Fuenllana, al servicio del Marqués de Tarifa; Alonso Mudarra, canónigo de la catedral hispa-

lense; los polifonistas Juan Vázquez, Rodrigo de Ceballos, y su propio alumno Alonso Lobo y los organistas Gerónimo Peraza, Francisco Peraza y Diego del Castillo, entre otros. Parece igualmente indiscutible su vinculación con las tertulias y cenáculos interdisciplinares del mundo cultural sevillano de su tiempo. Entre estas academias destacó la de Juan de Mal Lara, uno de cuyos miembros era el canónigo de la catedral de Sevilla, Francisco Pacheco, tío del homónimo autor del Libro de Retratos. La vida cultural de la ciudad se articulaba en torno a estas tertulias y academias, auspiciadas por hombres doctos o por aristócratas que practicaban el mecenazgo. A ellas concurrían por igual humanistas y clérigos, literatos y pintores, la élite intelectual y artística de esta ciudad a la que, pensamos, no serían ajenos los músicos retratados por Pacheco: Francisco Guerrero, Francisco Peraza, y los vihuelistas Pedro de Madrid y Manuel

Rodríguez. Precisamente a estos círculos literarios pertenecen Gutierre de Cetina y Baltasar de Alcázar, que proporcionarán textos poéticos para las obras en lengua romance de Francisco Guerrero. Los contactos de Guerrero con estos poetas quedan claramente definidos en los retratos que Pacheco hace de ellos. Refiriéndose a Baltasar de Alcázar, escribe: "*fue mui diestro en la música, compuso algunos madrigales, a quién hazía el tono y la compostura dél, que el insigne maestro Guerrero praticava con gran satisfacción y los estimava en mucho. Tuvo con él estrecha amistad por la música y la poesía...Hizo muchas canciones i otras obras, como él me certificó, que comunicava a su grande amigo Gutierre de Cetina*".

Las impresiones de las obras de Guerrero en París, Lovaina, Roma y Venecia, y su estancia en Italia, donde establecerá un estrecho contacto con distintos músicos, entre los que destaca

Gioseffo Zarlino, lo vinculan a un entorno europeo. En este sentido, hay que destacar el acceso a una de las mejores bibliotecas musicales europeas, la de la catedral sevillana, que, desde 1552, había incorporado el valiosísimo legado bibliográfico de Hernando Colón.

## LIBER SECUNDUS

En 1581, Guerrero viaja a Roma para negociar la publicación de su segundo libro de misas y un volumen de vísperas. Prorrogará su estancia en esta ciudad y pedirá una ayuda al cabildo para afrontar los gastos. El impresor de su *Missarum liber secundus*, fue Francisco Zanetto, dos años más tarde aparecerá el *Liber vesperarum* impreso por Alessandro Gardano. En abril de 1582, Guerrero envía un ejemplar de su libro de misas al cabildo sevillano para el servicio de su capilla de música, agradeciendo la deferencia del cabildo al prorrogar su permi-

so y adelantarle parte de su prebenda. Había presentado ya su publicación al papa Gregorio XIII, dedicatario de la misa *Ecce sacerdos magnus* incluida en el mismo, el cual se interesó por la situación de la diócesis sevillana y pareció complacerse con el ofrecimiento. La dedicatoria del impreso va dirigida a la Virgen María e incluye una salutación al pontífice. En ella, realiza una defensa de la música como elemento de honra de la liturgia. Este lujoso volumen alcanzó una gran difusión en España y fue exportado a Hispanoamérica, conservándose actualmente un ejemplar en la catedral de Bogotá.

Este volumen incluye 8 misas a 4, 5 y 6 voces, basadas tanto en *cantus firmus* como parodias sobre modelos religiosos y profanos, que se caracterizan por una cuidadosa adaptación de la música al texto.

Este género musical debemos contemplarlo en el contexto más amplio de la celebración litúrgica del rito de la misa,

que presenta numerosas particularidades en función de los peculiares ceremoniales implantados en los distintos centros eclesiásticos. Estos ceremoniales marcan, con rigor, la teatralización de los mismos, siguiendo un complejo desarrollo escénico condicionado, principalmente, por el mayor o menor rango de la festividad celebrada. Nada se deja al azar, el maestro de ceremonias especificará desde la sistematización de los toques del conjunto de campanas, la preparación de los ornamentos litúrgicos, hasta el más mínimo de los elementos que configuran una escenografía en la que evolucionarán los movimientos de los oficiantes que se encuentran igualmente reglamentados, provisto, todo ello, de una especial simbología. Al sochantre y al maestro de capilla conciernen la selección y ordenación del aparato musical integrado en la celebración. La música se constituye en uno de los elementos imprescindibles en la significación del rito, textual y ceremo-

nial, que adquiere una mayor o menor presencia y complejidad dependiendo del rango de la festividad del día. En torno a los ítems polifónicos principales del ordinario de la misa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei) se entrelazan e interpolan los diferentes grupos musicales catedralicios: coro de canto llano, la capilla de música, los organistas y los ministriles. A estas misas polifónicas, columnas vertebrales de su liturgia, se adicionan otros elementos, litúrgicos o no (motetes y canciones), y distintas prácticas interpretativas y compositivas (fabordones, contrapuntos sobre el canto llano, *alternatim* de los distintos grupos musicales, e interpretaciones que van desde el estricto *a capella* a la versión exclusivamente instrumental), que se desarrollarán desde la entrada a la salida del personal integrante del desarrollo del ceremonial.

Se desconoce el modelo parodiado en su misa *Puer qui natus est*, pero, al pare-

cer, mantiene las características generales de sus misas parodia, estudiadas por Luis Merino, y comparte, igualmente, numerosas características con las compuestas por su maestro Morales. En este sentido, destaca la tradición de abrir todos los movimientos con la misma cabeza del sujeto, convirtiéndose este en el principal elemento de cohesión a lo largo de toda la composición, retransformándolo en intrincadas texturas contrapuntísticas.

Compuesta en el modo dórico, transportado con final en sol, el más frecuente en sus misas, presenta una gran consistencia, con cadencias finales en sol para las distintas partes, siguiéndole en frecuencia las cadencias intermedias en re.

Como en todas sus misas a 4 voces, mantiene este número de partes en la mayoría de las secciones que la componen, a excepción del "Benedictus" del Sanctus (a 3) y el Agnus Dei (a 5), evitando la reducción de voces en el "Domine Deus" del Gloria, el "Crucifixus" del

Credo y el "Pleni sunt" del Sanctus, característico de sus misas a 5 y 6 voces.

Además del impreso de 1582, la misa *Puer qui natus est nobis* existe en una fuente manuscrita, coincidente plenamente con la edición impresa salvo pequeños matices en la aplicación del texto. Encabeza uno de los lujosos volúmenes en vitela que Guerrero ofreció a la catedral de Toledo, en 1592, conservado actualmente en su biblioteca musical como códice 11.

## VILLANESCAS

A otra faceta distinta del prisma que constituye el corpus musical de Guerrero nos trasladan sus canciones y villancicos, que, al parecer, constituyeron una parte muy importante de su producción musical a lo largo de toda su vida. Mosquera de Figueroa, en su prólogo a la impresión veneciana del libro de *Canciones y Villanescas espirituales* de Francisco

Guerrero, en 1589, nos habla de este hecho: "*muchos días à que el Maestro Francisco Guerrero pudiera aver sacado a la luz la cançiones y villanescas españolas, que andan suyas de mano en mano... y no pudiendo resistir a la importunación de sus amigos, y gente curiosa, y aficionada a Música...para que sacara en publico este libro, porque andando de mano en mano, se yva con el tiempo perdiendo la fidelidad de su compostura, o no quedara de ellas más que el nombre del autor fuele forçoso condeçender con lo que todos le pidieron... y aunque es el último que el maestro imprime fue el primero que salió de sus manos...*". Tenemos, pues, que la composición de algunas de estas obras puede remontarse al período juvenil de Guerrero. Constatan estos hechos las obras pertenecientes a este género incorporadas por Miguel de Fuenllana en su *Orphenica Lyra* (Sevilla, 1554), por Esteban Daza en el *Parnaso* (Valladolid, 1576), y en *Il*

*secondo libro delle laude spirituali, a tre et a quatro voci* de Soto de Langa (Roma, 1583). Igualmente se ratifica por la circulación de sus composiciones en versiones manuscritas, incluidas, entre otros, en los manuscritos 15411 del Museo Lázaro Galdiano (fechado en 1548), en el Ms. 13230 de la Biblioteca March, o el manuscrito 975, para uso de ministriles, de la Biblioteca Manuel de Falla, ambos probablemente copiados en la década de 1560. El propio Juan Vázquez, en su epístola a Gonzalo de Moscoso, que precede a la edición de su *Recopilación de Sonetos y Villancicos* (Sevilla, 1560), ensalzará la doctrina griega del ethos, y sus efectos sobre la voluntad, carácter y conducta de los seres humanos, así mismo rendirá tributo a Morales y a su contemporáneo Guerrero, alabando su maestría en la armonización de texto y música tanto en la música religiosa como profana. En términos similares se pronunciará Mosquera de Figueroa: "*fue de*

*los primeros que en nuestra nación dieron en concordar con la música el rithmo y el espíritu de la poesía, con ligereza tardança, rigor blandura, estruendo silencio, dulçura aspereza, alteración sosiego, aplicando al bivo con las figuras del canto la mesma sinificación de la letra, como lo sentirá el que quisiere en sus obras advertirlo*".

Todas las composiciones incluidas en esta grabación aparecieron publicadas en el impreso *Canciones y Villanescas espirituales*, realizado por Iago Vincentio, en Venecia, en 1589. Guerrero confió la revisión y cuidado de la edición de su obra a Zarlino "*maestro de capilla de San Marco y de la Señoría de Venecia, varón doctísimo en la música*", tal y como el mismo nos cuenta en el prólogo a su *Viage a Hierusalem*, para que el trabajo se realizase durante su visita a Tierra Santa. La obra está dedicada al arzobispo de Sevilla, D. Rodrigo de Castro, que había sido su protector, agradeciéndole

los favores dispensados y señalando el carácter "espiritual" de sus obras. Guerrero realizará una selección cuidadosa de las canciones que incluiría en su impreso, accediendo a su publicación tras adaptar los textos profanos "a lo divino", procedimiento extensamente utilizado por poetas y músicos del siglo XVI.

Todas las obras en romance presentadas en esta grabación pertenecen al género villancico, y, únicamente, *O qué placer divino*, no presenta la estructura formal característica de estribillo inicial y coplas. Los villancicos, constituyen, sin lugar a dudas, el género musical profano más ampliamente cultivado en la España del XVI. Con ubicaciones litúrgicas diversas y con dedicación a distintas festividades, destacan los compuestos para el ciclo de Navidad: maitines del día de Navidad y del día de Reyes. A este ciclo pertenecen todos los villancicos incorporados en este CD, y a excepción de *Al resplandor de una estrella*, que pertenece

a la festividad de Reyes, el resto está dedicado al Nacimiento.

En los estribillos predomina el estilo contrapuntístico con imitaciones a la 4, 5 y 8, reservando para la coplas una textura de carácter vertical, como podemos ver claramente en *O qué nueva o gran bien*, que al igual que *De dónde vienes Pascual*, inicia el estribillo con el primer verso para voz solista.

Todos los villancicos presentes en esta grabación son a 5 voces, a excepción de *Niño Dios d'amor herido*, que es a 4. Vemos la característica reducción del número de voces que presentan las coplas en algunos villancicos de Guerrero en *O grandes pazes, gran bien* (a sólo), *Pastores si nos queréis* (a 3) y *De dónde vienes Pascual* (a 4).

Guerrero utilizará en sus villancicos tanto ritmos binarios como ternarios. Más excepcional es la alternancia de ambos en el transcurso de una obra, lo que produce un cambio de carácter en la

misma, tal y como ocurre en *Pastores si nos queréis* y *De dónde vienes Pascual*.

El carácter alegre de los villancicos llevará a Guerrero a elegir para estas composiciones preferentemente los modos jónico y dórico, a los que Mosquera de Figueroa hace alusión en su prólogo refiriéndose a ellos como: "*florido, alegre y agradable*" y "*más grave, y más honesto, y de maior modestia en todas las cosas, para los affectos del ánimo, y movimientos del cuerpo, y útil para bivar y gobernar rectamente*", respectivamente. Guerrero, pues, seleccionará la modalidad de sus composiciones de forma cuidadosa con propósitos claramente expresivos según las emociones que desee transmitir.

A tenor de los datos conocidos, las *Canciones y Villanescas espirituales* hacen de Guerrero, sin lugar a dudas, el compositor español del siglo XVI más brillante en el manejo de la poesía en lengua vernácula, que al igual que sus

composiciones religiosas traspasaron nuestras fronteras para llegar al Nuevo Mundo, conservándose actualmente algunos ejemplos en el Libro de Coro XIX de la catedral de Puebla (Méjico), manuscrito para uso de ministriles copiado a principios del siglo XVII.

La influencia estilística y calidad de su música hicieron que su obra perviviera en los librerías musicales eclesiásticas, sin solución de continuidad, a través de copias manuscritas, convirtiéndose en uno de los repertorios "clásicos" imprescindibles para cualquier capilla musical en nuestro país.

Juan Ruiz Jiménez

# FRANCISCO GUERRERO

1528-1599

## GUERRERO AND THE CULTURE OF SEVILLE

*"No prince in the world has a city in which, in as small a space as that which runs from the Alcayzería to the Xeres gate (no more than 900 steps), there are to be found so many and such sumptuous buildings and other houses, where so much gold and silver is kept, and such high rents are charged, or that has as its citizens such rich and wealthy merchants, besides many other grand and excellent things",* thus Alonso Morgado described, in 1587, the city of Seville.

During the 16th Century, Seville attained a privileged position in Europe, and became one of the richest cities in Spain. Once the *Casa de la Contratación* (Trading House) had been established in 1503 to

supervise all trade with the New World, and as the main port for America-bound transport, Seville became a magnet for merchants, artisans and adventurers of various nationalities who contributed to the city's cosmopolitan atmosphere. The nobility and the wealthy bourgeoisie of the city, its churches and convents, and its powerful town council created the conditions for the development of diverse musical landscapes, many of which are still to be studied. Of these, the cathedral was the most important centre of musical creativity. Its influence was felt everywhere, and was central to the civic life of the city.

Francisco Guerrero was born in Seville in 1528, the son of the painter Gonzalo Sanchez Guerrero and of Leonor de Burgos. After he had begun his musical stu-

dies with his brother Pedro, he joined the cathedral choir, where he achieved the position of principal alto. In his youth he had also learned the *"seven-stringed vihuela, the harp and the cornetto as well as several other instruments"*, as Francisco Pacheco informs us in his *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (Book of Description of True Portraits of Illustrious and Noteworthy men). The young Guerrero also studied with Cristobal de Morales, who recommended his pupil, at the tender age of 18, for his first maestro de capilla post in Jaén cathedral. After just three years there, Seville was to become his home for the greater part of his life. Its specially lively musical environment brought him into contact with the *vihuela* players Miguel de Fuenllana, who was in the service of the Marquis of Tarifa and Alonso Mudarra, canon of the cathedral in Seville; the polyphonists Juan Vázquez, Rodrigo de Ceballos and Alonso Lobo (his own pupil),

and the organists Gerónimo Peraza, Francisco Peraza and Diego del Castillo, amongst others. It seems equally likely that he had links with broader artistic circles that formed an integral part of the Sevillian cultural world of the time. Amongst these academies, that which was directed by Juan de Mal Lara stood out from the rest. One of its members was canon of the cathedral, Francisco Pacheco, namesake and uncle of the author of the *Libro de Retratos*. The cultural life of the city was organised around these gatherings and academies which were fostered by scholars and aristocratic patrons. They attracted humanists and clergymen, writers and painters, the intellectual and artistic elite of the city, and it is reasonable to suppose that the musicians portrayed by Pacheco (Francisco Guerrero, Francisco Peraza and the *vihuela* players Pedro de Madrid and Manuel Rodríguez) would have taken part. It circles that Gutierre de Cetina and Baltasar de Alcázar, authors of the poetic texts for

Guerrero's works in the Romance language, belonged. The contacts Guerrero had with these poets are clearly described in Pacheco's Retratos. Of Baltasar de Alcázar he wrote: "*he was very skilful in the art of music, he composed some madrigals to his own texts, which Maestro Guerrero practised with great pleasure, and held in great esteem. The two enjoyed a close friendship through music and poetry... He composed many songs and other works, as he assured me, that he showed to his great friend Gutierre de Cetina*".

The impression Guerrero's works caused in Paris, Louvain, Rome and Venice, and his stay in Italy, where he established close ties with musicians such as Gioseffo Zarlino, linked him with the wider European environment. Indeed he had access to one of the best music libraries in Europe, that of Seville cathedral, which in 1552 had added to its collection the invaluable bibliographical legacy of Hernando Colón.

## MISSARUM LIBER SECUNDUS

In 1581 Guerrero travelled to Rome to negotiate the publishing of his second book of masses and a volume of vespers. He extended his stay and asked the chapter for help with his expenses. The printer of his *Missarum Liber Secundus* was Francisco Zanetto; two years later the *Liber Vesperarum* appeared, printed by Alessandro Gardano. In April 1582 Guerrero sent a copy of his book of masses to the Seville chapter to be used by its Capilla de Música, thanking the chapter for the deference shown to him in granting their permission and in giving to him an advance on his stipend. He had already presented the Pope Gregorius XIII with his publication, and had dedicated to him the mass *Ecce Sacerdos Magnus*, included in it. The Pope showed an interest in the situation of the Seville diocese and seemed pleased with the dedication. The publication itself was dedicated to

the Virgin Mary, with a salutation to the Pontiff. The dedication included a defense of music as an honorable part of the liturgy. This magnificent volume became widely known in Spain and was exported to South America; a copy can be found today in Bogotá cathedral.

This volume of eight masses in four, five and six voices includes both *cantus firmus* and parody masses on sacred and secular models. They are notable for the care with which Guerrero has suited the music to the text. The musical genre is best understood in the context of the liturgical celebration of the mass, which varied in numerous particulars in each ecclesiastical centre. The ceremonies followed a highly dramatic programme according to a complex progression of scenes determined primarily by the rank of the specific festival. Nothing was left to chance: the *maestro de ceremonias* specified every detail, from the systematic ringing of the bells and the preparations of the liturgical

ornaments to the minutest elements of the setting for the highly regulated movements of the officiating priests. Everything carried its own special symbolic significance. The cantor and the maestro de capilla were in charge of the selection and organisation of the music for the celebration.

Music became integral to the textual and ceremonial signification of the ritual; its extent and complexity depended heavily on the importance of the festival. The contributions of the various groups of musicians (chanters, capilla de música, organists, ministriles) were interwoven with the ordinary of the mass (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei). To the ordinary, which constituted the backbone of the liturgy and which was set polyphonically, other elements were added. These included motets and songs, not necessarily liturgical, and utilized compositional and performance practices such as fauxbordon, counterpoint over plainchant and antiphonal deployment of

the groups. Performance styles ranged from strict a capella to purely instrumental settings. These lasted from the entrance to the exit of the principal participants.

The model parodied in his mass *Puer qui natus est* is not known, but it shares the general characteristics of his other parody masses, and shares likewise numerous characteristics of those of his master Morales. Particularly important in this regard is the use of the same head motive to open each section. This procedure forms the principal unifying element of the whole composition, and this opening motive permeates the intricate contrapuntal textures.

As was most usual for Guerrero's masses, it is in the Dorian mode with G final. The cadences on G at the end of each section and the frequent intermediate cadences on D give it a great resonance.

As in all his masses for 4 voices, he maintains this number of parts in all the sections except the 'Benedictus' from the Sanctus (3

voices) and the Agnus Dei (5 voices). He avoids the reduction of voices in the 'Domine Deus' from the Gloria, the 'Crucifixus' from the Credo and the 'Pleni sunt' from the Sanctus, typical in his masses for 5 and 6 voices. There is also a manuscript source for the mass *Puer qui natus est nobis*. It completely coincides with the printed version except in small differences in the text underlay. It heads one of the luxurious vellum volumes that Guerrero presented to Toledo cathedral in 1592, kept today in their musical library and numbered as Codex 11.

### VILLANESCAS

Another side of the complex musical corpus of Guerrero is the one formed by his songs and villancicos, a very important part of his musical output throughout his life. Mosquera de Figueroa, in his prologue to the 1589 Venetian printing of the book *Canciones y Villanescas espirituales* de

Francisco Guerrero, explained how many people had asked the musician to publish his songs before they were lost or deformed by being learnt by word of mouth, and that though it was the latest book he had published, it contained some of his first works. We know, then, that the composition of some of these songs dates from Guerrero's youth. These facts are verified by the inclusion of many of his works in this genre in Miguel de Fuenllana's *Orphenica Lyra* (Seville, 1554), in Esteban Daza's *Parnaso* (Valladolid, 1576) and in Soto de Langa's *Il secondo libro delle laude spirituali, a tre et a quatro voci* (Rome, 1583). They are also supported by the circulation of these compositions in manuscript copies. Such copies are to be found in, for example, the Ms. 15411 in the Museo Lázaro Galdiano (dated 1548), Ms. 13230 in the Biblioteca March, or the Ms. 975 for the use of the ministriles from the Biblioteca Manuel de Falla. These last two manuscripts were probably copied in

the 1560s. Juan Vázquez himself, in the letter to Gonzalo de Moscoso that precedes the edition of his *Recopilación de Sonetos y Villancicos* (Seville, 1560) praised the Greek doctrine of ethos, and its effects on the will, character and behavior of human beings, and also paid tribute to Morales and to Guerrero, his contemporary, extolling his mastery of the harmonization of text and music both in religious and secular music. Mosquera de Figueroa expressed himself in similar words: "He was one of the first in our nation to make the music agree with the rhythm and the spirit of poetry, with lightness lateness, severity softness, noise silence, sweetness harshness, disturbance peace, giving the music the same significance as the lyrics, as will be felt by anyone who cares the notice it in his works".

All the compositions included in this recording were published in *Canciones y Villanescas espirituales* (Venice: Iago Vincentio, 1589). Guerrero entrusted the

revision and care of his work to Zarlino "maestro de capilla of San Marco and the Signoria in Venice, a man very well versed in music", as he tells us in the prologue to his *Viage a Hierusalem*, revision to be performed during his visit to the Holy Land. The work was dedicated to the archbishop of Seville, don Rodrigo de Castro, who had been his patron. The dedication thanks him for his favor and points to the "spiritual" character of the works. Guerrero made a careful selection of the songs he would include in this book, agreeing to the publishing of it after replacing the secular texts with sacred contrafact, a common contemporary procedure.

All the works written in the Romance language presented in this recording belong to the Villancico genre, and all but one, *O qué plazer divino*, conform to the usual formal structure of an initial estribillo and several verses. The villancico was, without doubt, the most widely used secular musical genre in 16th Century Spain,

employed at various points in the liturgy and written specifically for different festivals. Those composed for the Christmas cycle, matins of Christmas Day and of Epiphany, are amongst the most important. All the villancicos included in this recording belong to this cycle, and all are for the Nativity except for *Al resplandor de una estrella*, which belongs to the feast of Epiphany.

The predominant style in the estribillos is counterpoint with imitation at the 4th, 5th and octave, giving the verses a vertical texture, as can be clearly observed in *O que nueva o gran bien*. Here, as in *De dónde vienes Pascual*, the first line of the estribillo is set for solo voice.

All the villancicos included in this recording are for 5 voices, with the exception of *Niño Dios d'amor herido*, for 4. Guerrero's customary reduction of the number of voices in the verses is seen in *O grandes pazes, gran bien* (solo voice), *Pastores, si nos queréis* (3 voices) and *De*

*dónde vienes Pascual* (4 voices).

In his villancicos Guerrero used both binary and ternary metres. More exceptional was the alternation of the two in one work, resulting in a change its character, as in *Pastores si nos queréis* and *De dónde vienes Pascual*.

The cheerful character of the villancicos inspired Guerrero to favour the Ionian and Dorian modes for these compositions. In his prologue, Mosquera de Figueroa refers to the Ionian mode as "*florid, joyful and pleasant*", and the Dorian mode as "*more serious, more honest and with more modesty in everything for the affections of the spirit and movements of the body, and useful to right living and action*". Guerrero, then, carefully selected the mode of his compositions, clearly with expressive intentions, according to the feelings he wished to transmit.

Thus, the Canciones y Villanescas espirituales clearly show Guerrero to be the best of the Spanish 16th Century compo-

sers in his use of poetry in the vernacular language. As with his religious compositions, they transcended the frontiers of his own country to reach the New World, where some examples can still be found in the Libro de coro XIX in Puebla cathedral (Mexico) in a manuscript copied in the early 17th Century for the use of the ministriles.

The stylistic influence and the quality of Guerrero's music meant that it survived in ecclesiastical musical libraries in manuscript copies, thus becoming one of the classic repertoires, indispensable for any capilla musical in Spain.

Juan Ruiz Jiménez

# FRANCISCO GUERRERO

1528-1599

## GUERRERO DANS LE CONTEXTE DE SÉVILLE

*“Aucun prince au monde n’a de ville comparable à celle qui existe entre l’Alcayceria et la porte de Xérès, si réduite et concentrée (tout au plus, il y a neuf cents pas d’un point à l’autre), possédant autant d’édifices et de maisons somptueuses, renfermant autant d’or et d’argent, autant de monnaies de cuivre, ayant pour habitants de si riches et si fortunés marchands, montrant autant d’excellences et de grandeurs”. C’est en ces termes que Alonso Morgado décrivait la ville de Séville en 1587.*

Au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, Séville atteindra une position privilégiée dans

le contexte européen et deviendra une des villes les plus riches d’Espagne. Avec la fondation, en 1503, de la *Casa de la Contratación*, par laquelle passaient toutes les transactions commerciales du Nouveau Monde, et comme port principal de liaison avec l’Amérique, Séville constituera un pôle d’attraction pour les marchands, les artisans et les aventuriers de diverses nationalités qui conféreront à la ville son ambiance cosmopolite. La noblesse et la bourgeoisie cossue de la ville, ses églises et couvents ainsi que son influent conseil municipal donneront lieu à différents phénomènes musicaux dont la plupart n’ont pas encore été étudiés. A ce sujet, la cathédrale apparaît comme le centre de production musica-

le le plus important et son rayonnement sera omniprésent dans toutes les sphères sociales de la ville.

Francisco Guerrero, fils du peintre Gonzalo Sánchez Guerrero et de Leonor de Burgos, est né à Séville en 1528. Il commence ses études musicales avec son frère Pedro et il entrera à la cathédrale où il deviendra chanteur contralto. Dans sa jeunesse, il avait appris également à jouer de la *“vihuela à sept ordres, harpe et cornet et autres instruments divers”*, comme nous informe Francisco Pacheco dans son ‘Livre de description de portraits véritables d’hommes illustres et mémorables’. Le jeune Guerrero étudiera aussi en compagnie de Cristobal de Morales qui recommandera son élève afin que celui-ci occupe pour la première fois le poste de maître de chapelle à la cathédrale de Jaén à l’âge de 18 ans. Après un court séjour de trois ans à Jaén, Séville deviendra le lieu de résidence

habituelle de Guerrero pendant presque toute sa vie. Il y trouvera une ambiance musicale particulièrement riche et fera la connaissance de joueurs de *vihuela* comme Miguel de Fuenllana, au service du marquis de Tarifa, Alonso Mudarra, chanoine à la cathédrale de Séville, les polyphonistes Juan Vazquez, Rodrigo de Ceballos et son élève Alonso Lobo, ainsi que les organistes Geronimo Peraza, Francisco Peraza et Diego del Castillo, entre autres. Il est plus que probable qu’il ait entretenu des relations avec les différents cercles et cénacles du monde culturel sévillan de l’époque. Parmi ces académies, il faut signaler celle de Juan Mal de Lara dont faisait partie le chanoine de la cathédrale de Séville, Francisco Pacheco, oncle de l’auteur homonyme du ‘Livre des Portraits’. La vie culturelle de la ville avait comme vecteur essentiel ces cercles et académies qui étaient le fruit d’initiatives

d'intellectuels ou d'aristocrates agissant comme mécènes. On y trouvait aussi bien des humanistes et des clercs que des hommes de lettres ou des peintres et toute l'élite intellectuelle et artistique de la ville à laquelle, pensons-nous, n'étaient pas étrangers les musiciens cités par Pacheco : Francisco Guerrero, Francisco Peraza et les joueurs de 'vihuela' Pedro de Madrid et Manuel Rodríguez. De ces cercles littéraires faisaient partie précisément Gutierre de Cetina et Baltasar de Alcazar qui produiront des textes poétiques destinés aux œuvres en langue romane de Francisco Guerrero. Les contacts entre Guerrero et ces poètes sont parfaitement démontrés dans les portraits réalisés par Pacheco. À propos de Baltasar de Alcazar, celui-ci écrit : *"Il fut très habile en musique ; il composa plusieurs madrigaux auxquels il apportait le ton et l'arrangement que le célèbre maître Guerrero portait à la prati-*

*que en toute satisfaction et tenait en son estime. Il était étroitement lié d'amitié avec lui en musique et en poésie... Il fit beaucoup de chansons et d'autres œuvres, comme lui-même m'assura, qu'il rapportait à son grand ami Gutierre de Cetina".*

L'impression des œuvres de Guerrero à Paris, Louvain, Rome et Venise, ainsi que son séjour en Italie où il établira des relations avec différents musiciens - notamment avec Gioseffo Zarlino - le situent dans un cadre européen. Dans ce contexte, il faut mentionner qu'il avait accès à l'une des meilleures bibliothèques musicales européennes - celle de la cathédrale de Séville - qui, depuis 1552, abritait le précieux héritage bibliographique de Ferdinand Colomb.

### LIBER SECUNDUS

En 1581, Guerrero voyage à Rome afin de négocier la publication de son

second livre de messes et un tome de vêpres. Il devra prolonger son séjour dans cette ville et demandera l'aide du chapitre pour pouvoir faire face aux dépenses supplémentaires. L'éditeur de son *Missarum liber secundus* était Francisco Zanetto et, deux ans plus tard, paraîtra le *Liber vesperarum* édité par Alessandro Gardano. En avril 1582, Guerrero envoie un exemplaire de son livre de messes au chapitre de la cathédrale de Séville pour la chapelle de musique, se montrant reconnaissant de la déférence du chapitre qui lui permet de prolonger son séjour grâce au paiement à l'avance de sa prébende. Il avait présenté sa publication au pape Grégoire XIII auquel il avait dédié sa messe *Ecce sacerdos magnus* et qui, apparemment ravi de cette dédicace, montra son intérêt pour le diocèse sévillan. La publication porte une dédicace à la Vierge Marie et comprend une salutation destinée

au pontife. Il y défend la musique comme élément qui honore la liturgie. Cette luxueuse publication connut une grande diffusion en Espagne et fut exportée en Amérique, un exemplaire étant conservé aujourd'hui dans la cathédrale de Bogota.

Ce volume contient 8 messes à 4, 5 et 6 voix qui sont basées sur le *cantus firmus* et des parodies de modèles religieux et profanes et qui se caractérisent par une adaptation soignée de la musique au texte.

Ce genre musical doit s'inscrire dans le contexte plus large de la célébration liturgique du rite de la messe et présente de nombreuses particularités en fonction des cérémonies spécifiques en vigueur dans les différents centres ecclésiastiques. Ces cérémonies viennent souligner, en toute rigueur, leur théâtralisation et obéissent à un développement scénique complexe déterminé, dans une grande mesure, par le

rang plus ou moins important de la festivité célébrée. Rien n'est laissé au hasard : le maître de cérémonies précisera le système de sonnerie des cloches, comment doivent être préparés les ornements liturgiques ou le moindre détail de la scénographie dans laquelle doivent évoluer les mouvements des officiants, parfaitement réglementés, le tout constituant un ensemble de symboles spécifiques. Le choix et l'agencement de la partie musicale qui s'intègre à la célébration incombent au sous-chantre et au maître de chapelle. La musique devient un élément indispensable de la signification du rite, du point de vue textuel et cérémoniel, et son importance et son niveau de complexité seront en fonction du rang de la festivité du jour. En ce qui concerne les principaux thèmes polyphoniques de l'ordinaire de la messe (kyrie, gloria, credo, sanctus et agnus dei), il existe un entrelace-

ment et une interpolation des différents groupes musicaux de la cathédrale : chœur de plain-chant, chapelle de musique, organistes et ménestrels. Ces messes polyphoniques, colonnes vertébrales de la liturgie, sont complétées par d'autres éléments, liturgiques ou non (motets et chansons) et différentes variantes du point de vue de l'interprétation et de la composition (faux-bourçons, contreponts au plain-chant, alternance des différents groupes musicaux et interprétations qui vont du strict a cappella à la version exclusivement instrumentale) qui se déroulent depuis l'entrée jusqu'à la sortie des participants intervenant dans le cérémonial.

Nous ignorons le modèle parodié dans sa messe *Puer qui natus est nobis*, mais, semble-t-il, elle conserve les caractéristiques générales de ses messes-parodies, étudiées par Luis Merino, et on y retrouve de nombreuses caractéristiques

apparaissant dans les messes composées par son maître Morales. En ce sens, nous signalerons plus spécialement la tradition consistant à introduire tous les mouvements par le même début du sujet, celui-ci devenant le principal élément de cohésion tout au long de la composition, retransformé en textures contrapuntistes entrelacées.

Composée suivant le mode dorien, transporté avec finale en sol (la plus fréquente dans ses messes), cette messe présente une grande consistance avec des cadences finales en sol des différentes parties, suivies, par ordre de fréquence, par des cadences intermédiaires en ré.

Comme dans toutes ses messes à 4 voix, il conserve ce nombre de parties dans la plupart des sections, à l'exception du 'Benedictus' du Sanctus (3 voix) et l'Agnus Dei (5 voix), évitant la réduction du nombre de voix dans le 'Domine Deus' du Gloria, dans le

'Crucifixus' du Credo et dans le 'Pleni sunt' du Sanctus, caractéristique de ses messes à 5 et 6 voix.

En plus de la publication de 1582, la messe *Puer qui natus est nobis* existe également sous forme de manuscrit qui coïncide totalement avec l'édition imprimée, à quelques nuances près concernant le texte. Ce manuscrit est placé en tête d'un des luxueux volumes en papier vélin que Guerrero offrit à la cathédrale de Tolède en 1592, conservé actuellement dans sa bibliothèque musicale comme codex II.

## VILLANELLES

Le corpus musical des œuvres de Guerrero comprend d'autres facettes : ses chansons et ses noëls qui, semble-t-il, constituèrent une partie très importante de sa production musicale tout au long de sa vie. Dans sa préface de l'édition publiée à Venise en 1589 du

livre *Canciones y Villanescas espirituales* de Francisco Guerrero, Mosquera de Figueroa met en relief cet aspect : “Il y a longtemps que le maître Francisco Guerrero aurait pu publier ses chansons et villanelles espagnoles qui circulaient de main en main... et ne pouvant résister à l’insistance de ses amis et de gens curieux et passionnés par la Musique... pour qu’il publie ce livre, car en circulant de main en main, le temps altérerait la fidélité de ses compositions ou il ne resterait plus que le nom de leur auteur, il se vit obligé de faire ce que tous lui demandaient... et bien que ce soit le dernier écrit que le maître a imprimé, ce fut le premier qui sortit de ses mains...”. Il est donc fort possible que certaines de ces œuvres de Guerrero remontent à l’époque de sa jeunesse. C’est du moins ce qui découle des œuvres appartenant à ce genre incorporées par Miguel de Fuenllana à son *Orphenica*

*Lyra* (Séville, 1554), par Esteban Daza dans le *Parnaso* (Valladolid, 1576) et au *Il secondo libro delle laude spirituali, a tre et a quatro voci* de Soto del Langa (Rome, 1583). Cet aspect est aussi ratifié par la circulation de ses compositions au moyen de versions manuscrites, ajoutées, entre autres, aux manuscrits 15411 du Musée Lazaro Galdiano (datés de 1548), au manuscrit 13230 de la Bibliothèque March ou au manuscrit 975 destiné à l’usage des ménestrels, à la Bibliothèque Manuel de Falla, ces deux derniers ayant été probablement copiés pendant les années 1560. Dans son épître à Gonzalo de Moscoso précédant l’édition de sa *Recopilación de Sonetos y Villancicos* (Séville, 1560), Juan Vazquez en personne vantera la doctrine grecque de l’ethos et ses effets sur la volonté, le caractère et la conduite des êtres humains et rendra hommage à Morales et à son contemporain

Guerrero, louant sa maîtrise dans l’harmonisation du texte et de la musique aussi bien dans la musique religieuse que profane. En termes analogues s’exprimera Mosquera de Figueroa : “Ce fut un des premiers, dans notre nation, à faire concorder, dans la musique, le rythme et l’esprit de la poésie, la rapidité et la lenteur, la rigueur et la douceur, le fracas et le silence, la douceur et l’âpreté, l’altération et la tranquillité, donnant à la réalité des figures du chant la même signification qu’il donne au texte, comme l’observera celui qui prétendra le constater dans ses œuvres”.

Toutes les compositions figurant dans cet enregistrement ont paru dans la publication *Canciones y Villanescas espirituales* réalisée par Iago Vincentio, à Venise, en 1589. Guerrero confia la révision et le soin de l’édition de son œuvre à Zarlino, “maître de chapelle de Saint-Marc et de la Seigneurie de

Venise, homme très versé en musique”, comme il affirme dans la préface de son *Viage a Hierusalem*, pour que le travail soit réalisé lors de son séjour en Terre Sainte. L’œuvre est dédiée à l’archevêque de Séville, Don Rodrigo de Castro, qui avait été son protecteur, en remerciement des faveurs accordées et soulignant le caractère “spirituel” de ses œuvres. Guerrero réalisera une sélection minutieuse des chansons qu’il inclura dans sa publication, adaptant au préalable les textes profanes “au caractère divin”, un procédé fréquemment employé par les poètes et musiciens du XVI<sup>e</sup> siècle.

Toutes les œuvres en langue romane présentées dans cet enregistrement appartiennent au genre des chants de Noël, à l’exception de *O qué plazer divino* qui n’obéit pas à la structure formelle caractéristique du refrain initial et des couplets. Les noëls constituent, sans aucun doute, le genre musical profane

le plus largement cultivé dans l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle. Présentant des cadres liturgiques divers et composés à l'occasion de différentes festivités, on mentionnera plus spécialement les compositions destinées au cycle de Noël : matines du jour de Noël du jour des Rois Mages. Tous les chants de Noël figurant sur ce CD correspondent à ce cycle et, à l'exception de *Al resplandor de una estrella* qui appartient à la fête des Rois Mages, tous les autres chants sont dédiés à la fête de la Nativité.

Dans les refrains prédomine le style contrapuntiste avec des imitations (4, 5 et 8) tandis que les couplets se caractérisent par une texture verticale comme il apparaît clairement dans *O que nueva o gran bien* dans lequel le refrain commence par le premier vers pour voix solo, comme dans *De dónde vienes Pascual*.

Tous les noëls figurant sur cet enregistrement sont à 5 voix, à l'exception de

Niño Dios d'amor herido qui est à 4 voix. Dans certains chants de Noël de Guerrero, on peut observer la réduction caractéristique du nombre de voix : *O grandes pazes, gran bien* (solo), *Pastores si nos queréis* (à 3 voix) et *De dónde vienes Pascual* (à 4 voix).

Dans ses noëls, Guerrero utilisera des rythmes aussi bien binaires que ternaires. L'alternance des deux rythmes dans une même composition, produisant un changement de caractère, est moins fréquente. C'est le cas de *Pastores si nos queréis* et *De dónde vienes Pascual*.

Le caractère enjoué des chants de Noël amènera Guerrero à préférer, pour ce type de compositions, les modes ionien et dorien auxquels Mosquera de Figueroa fait allusion dans sa préface et qu'il décrit comme suit, respectivement : "*fleuri, enjoué et agréable*" et "*plus grave et plus honnête et présentant plus de modestie dans toute chose, pour la sensibilité de l'es-*

*prit et les mouvements du corps, et utile pour vivre et se gouverner droitement*". Guerrero choisira très minutieusement le mode de ses compositions, à des fins manifestement expressives, en fonction des émotions qu'il entend transmettre.

D'après les documents dont nous disposons, les Canciones y Villanescas spirituales font de Guerrero, sans aucun doute, le compositeur espagnol du XVI<sup>e</sup> siècle le plus brillant dans la maîtrise de la poésie de langue vernaculaire, laquelle, comme ses compositions religieuses, a traversé nos frontières pour arriver jusqu'au Nouveau Monde, certains exemplaires étant actuellement conservés dans le Livre de Chœur XIX de la cathédrale de Puebla (Mexique), un manuscrit destiné à l'usage de ménestrels et copié au début du XVII<sup>e</sup> siècle.

L'influence stylistique et la qualité de sa musique justifient que son œuvre

soit conservée dans les bibliothèques musicales ecclésiastiques, sans solution de continuité, au moyen de copies manuscrites, et qu'elle soit devenue un des répertoires 'classiques' indispensables de toute chapelle musicale de notre pays.

Juan Ruiz Jiménez

Edición del libreto: **José María Martín Valverde**

Desarrollo Gráfico: **José Luis Rueda Montejo**

Depósito legal: SE-1889-99

© Empresa Pública de Gestión  
de Programas Culturales, 1999