

(460)

Historia - Caswell

Antología

Antología

BIG
783.2(4)
ANT
ant









ntología musical

Siglo de oro de la música litúrgica
de España)

Polifonia vocal

Siglos XV y XVI =

por

D. Juan B. de Elustiza (organista
de la S. I. M. de Sevilla y
D. Gonzalo Castrillo Hernandez
Maestro de Capilla de la S. I. C. de Palencia =



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
LAS PALMAS DE G. CANARIAS
N.º Documento 506661
N.º Copia 872211

ANTOLOGÍA MUSICAL

ANTOLOGÍA MUSICAL

SIGLO DE ORO DE LA MÚSICA
LITÚRGICA DE ESPAÑA

POLIFONÍA VOCAL

SIGLOS XV Y XVI

por

D. JUAN B. DE ELÚSTIZA

ex-organista de la S. I. M. de Sevilla

y

D. GONZALO CASTRILLO HERNÁNDEZ

Maestro de Capilla de la S. I. C. de Palencia

LIBRERÍA LITÚRGICA
RAFAEL CASULLERAS
CLARIS, 15 - BARCELONA
1933

Palentiæ 13 Februarii 1925

IMPRIMATUR

DR. ANACLETUS OREJÓN

Vicarius Capitularis (S. V.)

Canonicus Lectoralis.

(Hay un sello)

CENSURA

NIHIL OBSTAT

LIC. AMANCIUS GAONA

Canonicus Penitentiarius

ES PROPIEDAD

A

Mons. Guillermo Agustín Hickey

Obispo de

PROVIDENCE (R. I.)

Con todo respeto y como prueba de gratitud.

Gonzalo Castrillo

NO HAY MAS QUE UN FIN NOBLE EN
EL MUNDO, AMÉN DEL RELIGIOSO,
DIGNO DEL ESFUERZO DEL HOMBRE;
COOPERAR CON TODAS SUS FUER-
ZAS AL BIEN DE LA HUMANIDAD; SO-
BRE TODO ILUSTRANDO A JÓVENES
GENERACIONES.

PRÓLOGO EDITORIAL

Las vicisitudes que ha pasado este libro desde que se comenzó a ordenar hasta el momento presente que ve la luz pública, van encuadradas en las dos fechas de los prólogos: el Editorial y el de los autores. Doce años pasados, repletos de luchas, disgustos y desalientos hasta poder ver la luz pública y que no es oportuno detallar; porque aunque sería curioso dar a conocer al lector las dificultades del parto literario, renovaríamos dolores pasados que deben sufrirse y olvidarse en silencio.

Al fin ha llegado la hora, y nosotros nos consideramos felices cooperando a esta publicación con todas nuestras fuerzas; porque entendemos es un deber de patriotismo ayudar y prestar apoyo a los investigadores laboriosos, que sin miras egoístas, trabajan por rehacer documentalmente nuestra historia. No hay ningún músico de Iglesia que ignore las encarecidas recomendaciones de los Congresos de Música Sacra, respecto a la investigación de la riqueza de obras polifónicas encerrada en los Archivos, y medios de dar a conocer aquéllas.

He aquí una razón más para apoyar y colaborar a la publicación de este libro.

Por si no fuera bastante lo expuesto, recordemos al lector que los dos Maestros españoles, los coleccionadores, transcritores y adobadores de este libro han tenido que evaluar centenares de datos, citas, cotejar fechas, enlazarlos, zurcirlos y dejarlos en disposición de poder ser leídos; han tenido necesidad de hacer sacrificios morales y materiales, para componer esta Compilación, sin más móvil que el desmedido amor patriótico al arte litúrgico nacional.

¿Cómo no habíamos de colaborar nosotros en la edición de esta publicación?

Esta *Antología*, llamémosla así porque, realmente, mejor que otra Colección, por exquisita y rebuscada que sea, señala diferencias y rasgos típicamente característicos de distintos autores y escuelas regionales de polifonía indígena, es interesante y digna de publicación, porque en ella se respiran las auras perfumadas del lirismo renacentista litúrgico que fueron suavizando las asperezas del carácter medioeval, paso a paso, con giros más dulces, graciosos y apacibles que rozan ya a lo místico.

Estas reliquias patrimoniales sacadas de los Códices nacionales y aquellos datos auténticos y fidedignos tomados de nuestros Archivos eclesiásticos, deben ser reverenciados por nosotros.

Renegar del pasado es renegar del alma de nuestros padres. Estas obras forman la raíz nudosa del árbol musical litúrgico, cuya florescencia actual tanto nos ufana en el eximio Goicoechea, por no citar a más... En esa raíz sextocenteneria, está latente la

savia litúrgica que circulando por el tronco ha de dar vida a las ramas florecientes de la música litúrgica de nuestro siglo actual.

El radicalismo estético-musical modernista es un inconsciente alarde de *egolatría*.

Querer destruir y olvidar las obras de pasado, so pretexto de que aquellos modelos perjudican la originalidad nerviosa de nuestros días y ahogan su juvenil energía por imitar procedimientos antiguos..., calificar estas obras seiscentistas de *apagaluces espirituales*, de tópicos comunes y rutinarios de artistas incipientes, es el gran *sofisma pedagógico del siglo actual*. Precisamente, la tendencia moderna respecto del arte en general y, en particular, de la música es: *expresar con los elementos más simples y espontáneos*.

La Arquitectura moderna, lo mismo que la pintura y escultura, busca planos lisos, líneas rectas, desapareciendo los adornos churriguerescos recargados, y en literatura y poesía decires espontáneos y naturales sin retóricas alambicadas. Es decir, búscase al fin, como esencial en la estética moderna, la máxima expresión humana con los elementos más simples y naturales. O lo que es verdad: la *norma eterna* a que aspira el artista digno de tal nombre.

¿Quién no ve en esta tendencia naturalmente humana, que la *verdad* y *sinceridad* son el atributo esencial de la belleza artística?

¿Y dónde buscar más verdad religioso-litúrgica, más *lógica* y *propiedad de carácter* que en el estudio de nuestros polifonistas del siglo de oro?

Música intensa en expresión que provoque un ambiente religioso y evoque la altísima contemplación de lo divino, he aquí el ideal supremo del compositor litúrgico.

Pues, nada más a propósito para formar y fortalecer el alma de los noveles artistas litúrgicos, como el estudio de nuestros polifonistas hispanos seiscentistas, que lograron maravillosamente ese ideal estético en su época; y nadie podrá negar que el estudio directo de sus obras y de sus biografías sea un fácil medio de asimilación emocional engendrador de vida litúrgica. Espontaneidad, hondura de sentimiento litúrgico, expresividad lógica dentro del estilo y época en que fueron escritas las obras, he aquí la norma única de crítica imparcial y racional para juzgar las obras que van en esta *Antología*.

Los procedimientos artísticos o maneras de concertar sonidos, *Ayer* y *Hoy* y *Mañana* son cosas accidentales, formatos extrínsecos; y hasta los más modernistas pueden ser tan vulgares o más que los usados por artistas de la época de tanteos contrapuntísticos; desde luego, de hecho, son realmente *cursis* muchos de ellos en comparación con los procedimientos clásicos conocidos a través de la tradición, cuando no son lógicamente sinceros.

Lo que subyuga y atrae a todo crítico imparcial al estudiar aquellas composiciones, no es precisamente la trama o técnica contrapuntística de la polifonía vocal; o sea el elemento gráfico del lenguaje musical de los siglos xv y xvi; sino el *espíritu, el alma, el sentimiento litúrgico expresado*; la transparente claridad polifónica de los temas con toda la ingenuidad y encanto, dentro del molde clásico del motete. *La armonía modal* única conocida por ellos, fué *lógica consecuencia* de los temas *gregorianos* que asociaban a sus motetes como *alma* y *vida*. Más bien que *arcaizante*, como la motejan hoy en día muchos armonistas modernistas, es evocadora de un ambiente místico, noble, viril, perfumado de religiosidad austera y a cuyo ambiente acuden, precisamente, los compositores más geniales en sucesivas edades históricas, cuando instintivamente, o de una manera intencionada, quieren expresar en sus obras un momento de dicho ambiente religioso.

Al escuchar pues con los oídos del alma, los motetes rectamente interpretados de

esta época, no debemos darnos cuenta de su trama contrapuntística, sino del conjunto sonoro, de ese fluir sonoramente emocional encuadrado en la plasticidad de frases e incisos que como medio expresivo nos transmite un canto sagrado, una oración litúrgica.

Es, pues, necesario estudiar y adentrarnos en aquel ambiente espiritual para preparar el alma y saturarla de aquel mismo ambiente litúrgico para aprender a expresar en nuestro propio *lenguaje moderno* aquella misma sentimentalidad litúrgica que *ayer*, como *hoy* y como *mañana* ha de ser la norma básica del músico sagrado.

Esta Antología, pequeñísima colección de joyas pertenecientes al inmenso patrimonio artístico de España, pertenecientes a una época de la historia no suficientemente estudiada y sacadas de dos Códices, adornada con curiosos e intensos datos emocionales por los maestros don Gonzalo Castrillo y don Juan B. de Elústiza, la hacemos propia coadyuvando a su publicación y la ofrecemos al público y en especial a los musicólogos, historiadores, Maestros de capilla y, sobre todo, a los estudiosos alumnos de Música Sagrada.

Barcelona, agosto de 1932.

JOSÉ NOGUER, *Pbro.*

Maestro de capilla y Organista de Ntra. Sra. de los Ángeles.

Director L. de «ESPAÑA SACRO MUSICAL»

v de «REVISTA PARROQUIAL DE MÚSICA SAGRADA»

AL QUE LEYERE

ALGUIEN interesó dar a la presente «Antología» el sobrenombre de «Místicos Españoles Seiscentistas».

Si los autores del presente libro no fuéramos enemigos declarados de poner títulos que, si en verdad encierran en sí mismos una trascendencia excepcional, luego contrastan violentamente con el contenido del libro; si nuestra máxima de siempre no fuera la sencillez en todo y para todo, y la modestia no fuera la única norma de nuestra vida; si pretendiéramos imitar a muchos escritores de nuestro siglo que fatigan mucho más su cerebro para buscar títulos onomatopéyicos y portadas para sus obras, que parecen una llamada viva entre tinieblas para fascinar al benévolo lector y engañarle miserablemente... seguramente hubiéramos aceptado aquel título para todos los autores de las obras de la presente colección, que, por otra parte, cuadra perfectamente con el espíritu y modalidad de muchos de los músicos que firman las obras recopiladas en esta *Antología*.

Y en efecto: todos los que estudian las manifestaciones y evoluciones del misticismo español, comienzan por confesar que radica, tanto en el carácter y ambiente de nuestra Patria, en la décimasexta centuria de su historia, como en el decir sincero de esos delicados artistas que, sin refinamientos matemático-peregrinos, reflejan en sus obras y retratan en ellas un sentido sincero, ingenuo y devoto; un lirismo sentimental profundamente religioso, vestido y envuelto en la esplendorosa forma del clásico *Motete, que vino a ser en manos de los Morales, Guerreros, Navarros y Victorias como la Apoteosis litúrgico-musical*.

A. Ganivet («Granada la bella», Helsingfors, 1896, edición privada) dice: El arte español es místico en sus inspiraciones más altas; y aun en aquellas formas de arte que menos se prestan al misticismo, se ha hallado medio de subir hasta él.

Nosotros decimos: el misticismo musical es un concepto amplio, que puede o no adaptarse a la presente Colección. Creemos más: que de seguir un riguroso juicio crítico habría que espigar aquí y allí entre todas las obras de polifonía musical seiscentista, conocidas hasta hoy, para poder formar una *Antología* místico-musical. Sin embargo, también creemos poder afirmar de antemano que, para la mayoría de los lectores de la presente Colección, serán las obras presentadas verdaderas finuras y exquisitices; ora rudas y viriles, ora delicadas y elegantes, fruto espiritual del estro místico de una raza de *sangre mora*, que supo idealizar y espiritualizar hasta los ásperos y duros bloques de piedra berroqueña.

Compárense si no las obras musicales de la Escuela española polifónica de esta época con las grandes y famosas de las que existían en la parte más civilizada y culta del globo, por entonces conocida, y no podremos menos de confesar sinceramente, como decía nuestro gran literato Alarcón, «que en esta tierra de hidalgos, de los Quijotes de la historia, es decir: en la tierra de la fe incondicional, de los afectos absolutos, de los

sacrificios sin límites, de los ideales sobrehumanos; en esta tierra clásica del amor, donde todos escribieron creyendo y amando... es donde nació, brotó y fructificó el expresivismo musical religioso, la más hermosa manifestación lírica que han visto los siglos...»

Por eso, la idea musical, que en los autores de la presente Colección es el mismo sentimiento emanado del significado de las palabras del texto litúrgico y el procedimiento técnico musical que usaron para exteriorizar ese sentir, la debemos considerar en una armónica unidad.

Sólo así podemos explicarnos esa emoción de misteriosa dulzura y piadoso recogimiento que sentimos al oír una acertada y digna ejecución de estas obras; y es que el canto del alma cuando arranca de la meditación de cosas sublimes, se convierte en un místico entusiasmo que impresiona, convence y subyuga.

Pero en fin: sea cualquiera el calificativo que el público quiera dar a esta *Antología*, creemos que las obras inéditas que publicamos de nuestros gloriosos compositores religiosos de polifonía merecerán el aplauso de todos.

No aspiramos a ser recopiladores originales ni nos ha movido a trabajar gloria alguna humana. En el proceso de esta *Antología*, que explicaremos a continuación, se dice clara e ingenuamente el fin que perseguimos con esta publicación y el que nos ha movido a trabajar en estas materias.

Si el presente libro no puede satisfacer todas las necesidades de los musicólogos que trabajan incansablemente en la reconstitución de nuestra verdadera historia musical, creemos, al menos, que podrá servir de aliento para la nueva juventud amante de estos patrióticos e interesantes estudios.

Hemos adquirido el convencimiento pleno de que el público hará justicia a nuestro buen deseo, y esto nos basta. Quien más tenga, más debe dar; nosotros damos todo lo que tenemos. ¡Ojalá, avezados ya a estos estudios, pudiéramos tener la suerte de poder presentar otro trabajo mejor...!

Mas ¡ay! estaba decretado en los inescrutables designios de la Divina Providencia quedara solo y sin la valiosa ayuda de mi colaborador y amigo del alma, el joven don Juan B. de Elústiza, inspirado compositor, crítico musical de fina sensibilidad y dotado de una intuición analítica admirable, cualidades excepcionales para estos trabajos musicales.

Espero haya recibido en la otra vida la corona que le negaron las envidias de los que en el mundo solían llamarle amigo. (R. I. P.).

Su recuerdo me anima y fortalece, y al rendir aquí, públicamente, este pequeño homenaje de justicia a su memoria, pido al lector una oración para su alma, y después de expresar mi agradecimiento más sincero a cuantos tuvieron la bondad de cotejar y proporcionarnos algunos datos y citas que encontrábamos oscuras e incompletas, abro la puerta al lector para que visite el viejo palacio de nuestras gloriosas tradiciones, donde se encuentran como en admirable y suntuoso relicario, no la expresión aislada e individual de unos cuantos *Artistas* españoles, sino la expresión misma de una *Escuela Nacional* de música que se distingue y destaca sobre todas las demás escuelas del mundo culto en aquellos siglos de la historia universal: la *Escuela indígena de polifonía litúrgica española*, y que juntamente con nuestros famosísimos didácticos seiscentistas, verdaderos revolucionarios expresivistas, forman las raíces de ese gigantesco árbol musical cuya florescencia enorgullece a nuestra Patria, y que nosotros tenemos la obligación de conocer y respetar.

Palencia, 30 de julio de 1919.

GONZALO CASTRILLO

Maestro de capilla de la Catedral de Palencia

PARTE PRIMERA

BREVE RESEÑA DEL MOVIMIENTO HISTÓRICO-MUSICAL EN ESPAÑA. LOS CÓDICOS COLOMBINO Y EL DE VALLADOLID NOTAS EXPLICATIVAS Y ADVERTENCIAS

I.

LOS ESTUDIOS HISTÓRICO-MUSICALES EN ESPAÑA: BREVE RELACIÓN DEL DESENVOLVIMIENTO DE ELLOS: SU IMPORTANCIA PARA EL DEFINITIVO RESTABLECIMIENTO DE LA MODERNA ESCUELA DE MÚSICA ESPAÑOLA: RAZÓN Y FUNDAMENTO DE ESTA ANTOLOGÍA

La historia de la música española está todavía por hacer. Si, como dijo Cicerón: «El hombre que no conoce la historia será siempre un niño», nosotros los músicos españoles merecemos, por este pecado de ignorancia de nuestra historia musical, un puesto preeminente en el Limbo de los niños.

Los estudios históricos en general han adquirido en nuestra Patria, de un tiempo relativamente corto a nuestros días, una intensa vida y una importancia extraordinaria.

Al impulso de la actividad de ilustres investigadores, de críticos sabios, de eruditos inteligentes y bien preparados, ayudados y alentados en sus empresas por hombres de buena voluntad y de práctico y positivo amor a la Patria, han surgido de los empolvados papeles de Archivos y Bibliotecas nacionales figuras preeminentes injustamente olvidadas por la historia hecha anteriormente y dignas de que sus nombres, sus hechos, sus virtudes y sus obras adornaran, embelleciéndolas, las páginas de gloria y de luz de nuestra historia artística.

Pero toda esa actividad, todo ese afán de investigación para reconstituir totalmente la historia patria en todos los órdenes de la vida humana, no ha llegado ni con mucho a extenderse con la misma intensidad por los campos de la investigación musical; y espigando datos y documentos fehacientes, y recogiendo ideas y procedimientos que son, como decía un escritor contemporáneo, deducciones de hechos, van rehaciendo poco a poco, con una labor crítica, severa y honrada, pero ni fría ni árida para un cerebro organizado en un ambiente cultural moderno, el monumento glorioso de nuestra historia musical española.

En el pasado siglo iniciaron en España este género de estudios históricos hombres patriotas y laboriosos. A don Hilarión Eslava cabe la gloria de haber sido el primero (bien que con una penuria de documentos realmente grande) que pretendió hacer algo por la historia de la música española.

La publicación del «Discurso sobre la historia de la música», por don José Teixidor (1804), no fué más que una tentativa poco feliz que nos demuestra el estado embrionario en que se hallaba nuestra historia musical.

Con todos sus errores, con toda la escasez de datos y de documentos que caracterizan la obra literario-histórica del insigne didáctico don H. Eslava; con todos los defectos inherentes a los hechos que no han pasado por el tamiz de la crítica histórica, las obras de este infatigable escritor, su «Lira Sacro Hispana» (1852), su «Breve Memoria histórica de la música religiosa en España» (Madrid, 1860), el «Museo Orgánico español» (Madrid, 1853), su «Gaceta musical» y otros artículos sueltos... son los primeros destellos de una aurora de regeneración y restauración que para nuestra honra aparecieron en España.

Dignos son también de mención, en el mismo sentido y con mejor voluntad que éxito, «El Diccionario Biográfico y Bibliográfico de músicos españoles» (Madrid, 1868 y 1880), de Saldoni, y la «Historia de la música española» (Madrid, 1855) y «Música árabe-española» (Barcelona, 1853) de Soriano Fuertes; aunque, en gracia al exaltado patriotismo que revelan estas páginas, se puede perdonar en estos dos autores, anteriormente citados, errores e inexactitudes históricos grandes.

En esta misma época se publicaban los periódicos musicales «La Iberia», «El Artista», «El Pasatiempo musical» y otros de menor importancia que se ocuparon de asuntos histórico-musicales.

De talla intelectual algo más elevada que todos los anteriores fueron los escritos del ilustre compositor don Francisco Asenjo Barbieri, «El último tonadillero», como le llamo un crítico e infatigable investigador que también puso a contribución de la música hispana su talento genial y su maravillosa biblioteca; ya supondrá el lector que aludo al insigne polígrafo don Marcelino Menéndez y Pelayo. De Barbieri son: «El Cancionero musical de los siglos xv y xvii» (Madrid, 1890), «El Teatro completo», de Juan del Encina, en colaboración con M. Cañete y «Lope de Vega, músico», estudio publicado en la Gaceta Musical (Barcelona, 1863 y 1864). Otro estudio sobre «Danzas y Bailes en España de los siglos xv y xvii», publicado en la Ilustración Española y Americana, 22 y 30 de noviembre de 1887, y otros abundantes artículos, estudios y monografías.

Pero a la restauración histórico-musical, después de todas esas tentativas más o menos felices que hemos apuntado, hacíanle falta los fervores de un Apóstol dotado de un gran talento crítico, abroquelado con una vastísima cultura literaria y musical, y armado con la técnica profunda y buen gusto, para que iniciado el movimiento no se malograra ante la indiferencia del público y la tenaz obstinación de los ignorantes, incultos y egoístas. Y ese hombre eminente surgió para honor de nuestra Patria. La historia contemporánea de la música española señala el nombre de *don Felipe Pedrell* como la figura cumbre en España y como una de las más eminentes entre los grandes músicos de Europa en la segunda centuria del siglo pasado y los cuatro primeros lustros del siglo en que vivimos.

Honra, pues, su excelso nombre a España y a la época en que desarrolló su ciclópica labor musical. El fruto de una enorme suma de trabajos musicales, de orientaciones pedagógicas trascendentales, de grandes y acertadas adivinaciones... orlan la venerable figura del Maestro, que lo fué verdaderamente en composición musical, en folklore de canto popular, en musicología general, en estética y crítica y en música litúrgica.

Asusta su ingente labor musical realizada desde el 1856 hasta el 1922, en que le sorprendió la muerte con la pluma en la mano.

Pero Pedrell ha hecho mucho más: ha salido al paso de los musicólogos extranjeros que denigraban y despreciaban nuestra gloriosa historia musical; ha hecho notar a

muchos de estos musicólogos extranjeros atacados de *patrioteria fulminante*, verdaderos adoradores catalépticos de sus músicos y obras, errores de bulto, que con relación a nuestros músicos de siglos pasados, cometieron por falta de documentación, o por sobra de querer ensalzar a los suyos con perjuicio evidente de nuestra escuela española: pues hay historiadores que consideran la historia como una vulgar balanza en la que un vicio, colocado en el platillo cercano a su propia Nación, tórñase en virtud, pasando aquél, por efecto mágico, al platillo vecino.

El ha rehecho las grandes figuras de nuestros polifonistas vocales e instrumentales: «Hispaniæ Schola Musica Sacra—opera varia—sæcul. xv, xvi, xvii et xviii.—Barcelona, 1894 y siguientes años». «Thomæ Ludovici Victoria Abulensis—Opera omnia.—Lipsiæ 1913. Typis et sumptibus Breitkopf et Härtel bibliopolarum». «Antología de organistas españoles siglos xvi, xvii y xviii.—Barcelona, 1908».

En su campaña renovadora en pro de la música litúrgica escribió muchísimos artículos, publicó Boletines y Revistas, tradujo obras, publicó diccionarios y, en una palabra, su actividad prodigiosa se ha extendido a todos los órdenes de la investigación y cultura musical.

Bien merece ser enaltecido el nombre de Pedrell, ya que tan rudas batallas libró por el prestigio del arte hispano; y si nuestra patria puede vanagloriarse justamente de haber tenido un artista patriota que consagró su vida entera en pro de su cultura, los músicos contemporáneos del siglo xx no deberán olvidar nunca que él ha sido el *padre* del movimiento regenerador de nuestra música nacional.

Consignaremos también, porque así lo merecen, en esta breve relación de obras de musicografía española los nombres del P. Luis Villalba, sabio agustino que en la Revista «Biblioteca Sacro-musical» (Madrid) hizo una hermosa labor de vulgarización de obras de nuestros organistas, vihuelistas y compositores antiguos, escribiendo multitud de artículos de crítica y de historia en la misma Revista y en la Revista científica «Ciudad de Dios», de la que también fué Director muchos años. De don Rafael Mitjana que publicó la mejor y más completa biografía de Juan del Encina; transcribió el célebre «Cancionero español de Upsala»; escribió sobre los polifonistas Fernando de las Infantas, Morales, Tomás Luis de Victoria y otros muchos más, cuyos nombres eran completamente desconocidos para los historiadores y críticos. En el tomo correspondiente a «España» de la «Enciclopedia de la música de Albert Lavignac (año 1920) encontrará el lector abundantes páginas sobre el arte religioso y profano de la música española, escritas con orden admirable y donde palpita el amor patrio de este eminente musicólogo, amigo nuestro, que pasó a mejor vida en plena actividad musical. De Cecilio de Roda, musicólogo, malogrado cuando podían esperarse los mejores frutos de su fecundo ingenio y vastísima cultura, tenemos interesantes conferencias sobre «La música profana en el reinado de Carlos I» que pronunció en el Ateneo de Madrid.

Del organista de Burgos, señor Pérez de Viñaspre, el «Boletín de la Asociación Cecilianista Española», Valencia, 1915, publicó una traducción de la Historia de la Música sagrada del Dr. Carlos Weinmann, acoplando a ésta un apéndice bien extractado de la Historia Religiosa en España.

En las Revistas de Música publicadas en España en todos los años que llevamos del siglo xx, sobre todo en las fenecidas «Revista musical» de Bilbao, «Voz de la música», «Biblioteca Sacro musical», «Música Sacro Hispana» y en las actuales «Tesoro Sacro-Musical» y «España Sacro-Musical», Barcelona, se han escrito algunas breves biografías y estudios sobre música y músicos antiguos.

Otros musicólogos modernos, trabajadores y muy inteligentes, honran en estos últimos tiempos a nuestra patria. Don Higinio Anglés, Archivero de la Sección musical de la Diputación de Barcelona, tiene, entre otras obras publicadas, un trabajo completo del célebre organista Juan Cabanillas (1644-1712) y una colección bibliográfica de polifonía, siglo xvi.

El Dr. don José Subirá, entre muchos folletos de estudios biográficos y críticos de compositores modernos y artículos interesantes en revistas, ha estudiado a fondo nuestros *Clásicos Tonadilleros*, y últimamente ha publicado un magnífico volumen, «La música en la Casa de Alba», estudio histórico y biográfico, Madrid, 1927.

Don Eduardo Torres tiene un magnífico estudio y transcripción de algunas ediciones originales de nuestros vihuelistas.

También se ha escrito algo sobre música española antigua en el extranjero; pero casi siempre con equivocaciones y errores de bulto por falta de datos fehacientes. Y no han faltado hispanófilos como Henri Collet, que han cantado con entusiasmo las glorias de las antiguas escuelas regionales de música seiscientista y de nuestros famosos tratadistas antiguos, como puede ver el lector en sus obras «Le Mysticisme Musical Espagnol au XVIIe siècle», «Thèse principale pour le doctorat es-Lettres», Paris, F. Alean, 1913, y «Un tratado de Canto de Organo, siglo xvi», manuscrito en la Biblioteca Nacional de Paris, Madrid, 1913. Escritores todos ellos reconocidos como autoridades en musicografía española, que han aportado su entusiasmo, sus aptitudes y sus trabajos para la magna empresa de reconstitución de nuestra hermosa e interesante historia musical.

Pero aun con ser mucho y muy bueno todo esto, no es lo suficiente, ni mucho menos, para que nos demos por satisfechos los que de la restauración de la historia musical española y, por consiguiente, de la restauración de la música patria hemos hecho un ideal que nadie, serenamente hablando, podrá calificar de utópico.

Mucho se ha hecho, efectivamente, pero más, mucho más queda por hacer. Toda esa pléyade de músicos seiscientistas que sirvieron en la Capilla Pontificia y que cita el *P. Artega* en su «Revolución del Teatro Italiano»; aquel glorioso *Soto de Langa*, compañero de San Felipe de Nerí, Cantor y Director de la Capilla Pontificia, Colector y compositor de cinco libros «delle Laudí Spiritualí», que tanta influencia tuvieron, en sentir de Pedrell y Mitjana, en la propagación de los PP. del Oratorio (1); *Escobedo*, quien gozaba de tanto renombre como compositor en Roma que se le eligió como juez en una célebre disputa entre dos grandes músicos italianos («Historia de España por Altamira»); *Pedro Ordóñez*, maestro de insigne mérito, cantor de la Capilla de San Pedro, después de la Capilla Pontificia *novus abbas*, y más tarde de la Comisión de Cantores *pro reformatione* del Santo Concilio de Trento, cuya biografía casi completa podrá leer el lector en otro lugar de este libro; *Peñalosa*, maestro de Capilla del Infante D. Fernando, honrado y agasajado por León X, que le llamó a su lado; Francisco de la Torre, el probable fundador de la Escuela Sevillana de Música; *Triana*, compositor fecundo que aparece en el Cancionero Colombino (2) con más de cincuenta canciones y motetes; y otros cien y cien más... ¿Quién ha

(1) En la Revista «Música Sacro Hispana», septiembre 1911, núm. 9 y siguientes, escribió don Rafael Mitjana un hermoso estudio crítico-biográfico y bibliográfico de este Autor.

(2) El llamado Cancionero Colombino, existente en la Biblioteca Colombina de Sevilla, es un Manuscrito en 4.º con texto de variadas dimensiones, escrito en papel grueso de hilo, con letra del siglo xv. El Códice debió formarse en los primeros años del siglo xvi. Los compositores que aparecen en él son *Triana*; *Juan Viede* o *Urrede*; *J. de León*; *Comago* o *Cornago*; *Madrid*; *Belmonte*; *Gijón*; *Hurtado* de Xerez; *Francisco de la Torre* y *Juanes*. Falta el primer folio y por consiguiente el *Cantus y Tenor* de la primera Canción titulada «Amor de penada gloria». El título del Cancionero, puesto posteriormente a su confección y que no sabemos si sería el auténtico, es el siguiente: «Cantinelas vulgares puestas en música por varios españoles». El Códice fué comprado en Sevilla por don Hernando Colón el año 1534.

reconstituido las figuras de esta exuberante floración de eminentes músicos? ¿Quién ha estudiado sus procedimientos técnicos, descubierto sus nacimientos, señalado sus genialidades y atisbos...? Ninguno, que nosotros sepamos; por eso hemos dicho antes que queda mucho por hacer en este orden de estudios y que hasta que no completemos nuestra Historia musical estaremos incapacitados de hacer una escuela nacional de música, verdad.

Se ha hablado mucho, y casi siempre en tono de lamentación, cuando no de reproche para nuestros compositores, de las enormes dificultades con que tropiezan en la realidad para fundar una verdadera *Escuela Nacional de música*, con caracteres bien definidos, y con independencia absoluta de otras Escuelas extranjeras. Se escribe sobre música española, denominándola así, sin tener en cuenta que no se puede clasificar de esa manera un género de música, por la única razón de haberla escrito en español o figurar entre los temas o motivos que en esa música predominan, retazos truncados de música popular española, sin el nervio, el espíritu y la textura ideológica de nuestros cantos populares; se habla mucho de música española... sin tener en cuenta aquella frase tan justa y precisa y exactísima de Michelet: «*En materia de bellas artes, la imitación debe dejarse a aquellos pueblos que carecen de pasado y de tradición.*»

En una solemne y triste ocasión decíamos al hablar de la personalidad artística de Granados: «La verdadera Escuela Española de Música no cristalizará debidamente mientras no estudiemos con atención y con cariño de patriotas toda nuestra brillante tradición musical. Nuestros compositores, para hacer música nacional deben atravesar el cono de sombra que proyecta nuestra decadencia, interpuesta entre el siglo de oro de nuestra música y la época actual; y allí, saturarse de españolismo sano y fuerte. Después, el arte que es ecléctico y sabe seleccionar elementos y acoplarlos en la justa y debida proporción que exige una obra bella, haría todo lo demás.» «La tradición artística, decíamos más adelante, es como una aurea cadena que une obras pretéritas con las actuales. La continuación ininterrumpida de esa cadena es garantía del abolengo patriótico de un arte.» (Conferencias en el Ateneo Sevillano, 1915 y 1916.)

Años después, con motivo del VI Centenario de la Catedral de Palencia, en otra solemne Conferencia sobre «El canto popular religioso y su desarrollo en la Iglesia Española, con ejemplos prácticos» (junio, 6, 1923), insistíamos diciendo: «Flotan en la superficie de la vida moderna ideales artísticos, ajenos a nuestro propio temperamento indígena, quizá algo extraviados. Por eso es menester crear ideales propios sobre la base de nuestra misma tradición racial, ahora, cuando las Naciones cultas procuran desenterrar el espíritu de su misma raza, para fundamentar en sus propios cimientos un arte nuevo y encadenar así sus más gloriosas tradiciones. Redimir a España de su torpe decadencia en el arte religioso-musical y reintegrarla en posesión de sus propios destinos históricos, es el anhelo de una casi legión de Apóstoles, verdaderos aristócratas de la civilización que tratan de renacer los antiguos focos de arte religioso-musical; nuestras célebres escuelas regionalistas musicales, con sus trabajos silenciosos y austeros. ¿Por qué no hemos de exaltar las energías nacionales sembrando ideas para que el pueblo las digiera poco a poco y las aproveche y convierta en sentimientos...?» Envenenadas las almas de este siglo por excitantes dulzones de un arte sensiblero, cada día más sedientas de novedades, faltas de substancia estético-moral, en virtud de creaciones neuróticas, no hay otro remedio que conducirlas a que saboreen la quieta y apacible soledad de aquel lirismo que encierran las obras pretéritas de nuestros clásicos, para que al rozar aquellas emocionantes voces las fibras más delicadas de su corazón y templando el hervoroso torrente del sensiblerismo moderno, lleguen al fin a saborear el espíritu vivificador del genial misticismo

hispano, que al fin y al cabo, no es otra cosa que *sangre de su sangre y pedazos de su propio corazón.*

Hay que poner en sus labios la escondida miel que destilan aquellas obras y hacer que las saboreen con fruición, que se interesen por aquel *viril sentimentalismo* hasta comoverse: pues la *voz que con más fuerza llega hasta el fondo de nuestra alma es la voz de nuestros padres...*»

Si queremos, pues, hacer arte nuestro, reconstruyamos nuestra tradición musical y, por lo tanto, nuestra historia.

A poner para ello nuestro humilde grano de arena venimos con esta *Antología*, un sí es, no es; desconfiados del éxito que no esperamos, pues nunca hemos sentido más turbación que al decidírnos, después de muchas cavilaciones, a que estos monumentos de arte arrinconados durante siglos vieran de nuevo la luz pública, revestidos ahora con las galas de la imprenta moderna y cambiado su anticuado traje de notación oscura y jeroglífica para los no iniciados en estos secretos de arqueología musical antigua.

Nuestra labor ha sido ardua y pesada, y por eso hemos hablado antes de vacilaciones; pues nuestras escasas fuerzas espirituales y nuestros escasísimos medios materiales, para dar cima a esta empresa nos han hecho desconfiar, más de una vez, del feliz suceso de la publicación de esta *Antología*. Pero nuestro deseo de hacer algo, siquiera sea imperfecto y pobre, por la Historia musical de nuestra Patria era tan vehemente que él ahogó nuestras desconfianzas y abatimientos, y así confiando en la Providencia divina, dimos principio a escribir estas *Biografías*, que más adelante publicamos, cuya publicación múltiples y azarosas concausas vinieron a retrasar cuando con más ahinco y fervido entusiasmo trabajábamos.

Este género de obras requiere, para que ellas sean perfectas en la medida que puede llamarse perfecta una obra humana, innumerables obras de consulta, especializadas en historia general y de literatura antigua y moderna; es decir, de gran parte de las producciones de la actividad espiritual del hombre, para con ellas formarse cabal idea del espíritu y modalidad de la época que se pretende estudiar, respirando con fruición su ambiente artístico y estudiando la influencia que pudo tener el acervo ideológico de otros pueblos en nuestras producciones, o éstas en aquellas civilizaciones y otras extrañas culturas. Este cúmulo y cantidad de obras, es casi imposible estén en su totalidad al alcance de particulares y mucho menos si éstos son músicos de la Iglesia, cuya sobriedad y falta de elementos materiales y económicos, es ya casi proverbial y legendaria. Esta penuria de elementos, este querer y no poder, desesperante y cruel, nos ha privado de la satisfacción que tendríamos de que este nuestro *estudio* previo fuera lo más completo que nuestras limitadas fuerzas consintieran; ya que muchas obras que conociamos por citas bibliográficas leídas en otros autores no han sido por nosotros consultadas, o a lo más, no posemos de ellas más que extractos incompletos, que algún amigo cariñoso y desinteresado nos ha podido proporcionar caritativamente. Aunque este estudio preliminar haya sido escrito, en su mayor parte, en una Ciudad donde las buenas bibliotecas abundan (recuérdese únicamente la célebre Biblioteca Capitular Colombina), no obstante, las Bibliotecas sevillanas son incompletísimas en obras modernas y carecen en absoluto de libros cuya especialidad es la investigación histórico-musical antigua y moderna.

No así en los Archivos de la perinclita ciudad: el riquísimo Archivo Catedralicio, inexplorado en su mayor parte, verdadera mina áurea sin explotar, que tantas sorpresas reserva para un porvenir no lejano, en que una mano cariñosa e inteligente vaya extrayendo de ella toda la riqueza que sus estantes empolvados guardan avaros. Ese Archivo,

al que debemos la mayor parte de preciosos y desconocidos datos, irán apareciendo en el curso de este trabajo y que (tenemos fundadas esperanzas de creerlo así), seguirá proporcionando más abundantes y pródigos materiales para poder continuar ilustrando la historia de la música española con los haces de luz que explenden de incontables documentos que en él se guardan.

Lo mismo hemos de decir de otros Archivos de otras Catedrales que hemos estudiado en la medida de nuestras fuerzas.

Por la premura del tiempo no hemos podido trabajar en el «Archivo de Protocolos» de Sevilla, en el que seguramente habiésemos encontrado multitud de datos referentes a los Maestros seiscentistas de la Escuela Musical Andaluza; pero como este trabajo, si Dios nos sigue protegiendo, no ha de ser el último que salga de nuestra pluma, para entonces, y con la experiencia del que ha recorrido un camino y así sabe muy bien sus recovecos, sus imperfecciones y hasta la calidad de los mesones que en él se encuentran para descansar de las fatigas del camino y recuperar perdidas fuerzas, volveremos a reanudar estas nuevas andanzas por los caminos ásperos y pedregosos de la investigación histórica, y seguramente nuestro viaje será más fructífero y provechoso y nosotros no llegaremos al fin de la jornada ahitos de fatiga.

En el curso de esta obra trataremos de ajustarnos en un todo a las reglas de la sana crítica histórica y no apuntaremos un dato ni afirmaremos un hecho, ni una fecha, que no hayan sido comprobados con toda la escurposidad posible en documentaciones auténticas de irrefragable verdad histórica.

Queremos decir: que antes que todo y sobre todo procuraremos ser veraces, dejando para otras ocasiones la fantasía cuyo empleo en la investigación histórica tantos lamentables estragos ha causado. Queremos huir de las censuras merecidísimas que se nos dedicarían, si prevaleciera en nuestra labor un adarme siquiera de ligereza al tratar de asuntos históricos, dignos de que se traten con una dulce severidad; que ella no obsta para que en nuestro trabajo pongamos todo nuestro entusiasmo, y en los puntos de la pluma nuestra alma entera, enamorada de la época áurea de la música española.

En las siguientes bellísimas y admirables palabras de Fernán Pérez de Guzmán, escritor español del siglo xv, entresacadas de su obra «Generaciones y semblanzas», queremos condensar nuestra opinión acerca de los hechos históricos y la manera de hacer la historia: *«Muchas veces acaesce que las crónicas e historias que fablan de los poderosos reyes e notables principes e grandes ciudades son avidas por sospechosas e inciertas e les es dada poca fe e autoridad: lo qual entre otras cosas acaesce e viene por dos: la primera porque algunos que se entremeten de escribir e notar las antigüedades son hombres de poca vergüenza: e más les place relatar cosas extrañas e maravillosas que verdaderas e ciertas, creyendo que no será avida por notable la historia que no contare cosas muy grandes y graves así que sean más dignas de maravilla que de fe...*

II

EL PROCESO DE LA PRESENTE ANTOLOGÍA. — EL CÓDICE DE VALLADOLID. — SU HALLAZGO. — SU DESCRIPCIÓN. — INTERÉS QUE CONTIENE. — ¿QUIÉN FUÉ DIEGO SÁNCHEZ? — SU ESTANCIA EN SEVILLA. — EL CÓDICE COLOMBINO. — SU DESCRIPCIÓN. — AUTORES QUE CONTIENE. — CONJETURAS ACERCA DE SU USO.

ALLÁ por noviembre del 1919, mi querido amigo, el Maestro de Capilla de la S. I. C. de Palencia, don Gonzalo Castrillo, cuyo nombre, junto al mío, se inscribe en la portada de la presente Antología, no tan sólo porque los dos hemos llevado la espinosa tarea de coleccionar y ordenar las pesquisas, datos y averiguaciones de nuestros biografiados, sino más porque los dos supimos, aún antes de conocernos personalmente, fundir nuestros sentires particulares y artísticos en una solá alma, me comunicó la agradable noticia de que en su poder se hallaba un Códice de música polifónica de autores españoles, pertenecientes algunos de ellos a la antigua y nobilísima Escuela musical sevillana.

Añádame que en unas pesquisas que hizo sin una inmediata finalidad, en unas dependencias de la Parroquia de Santiago de Valladolid, había encontrado el citado Códice, y terminaba pidiéndome cuantos datos y noticias pudiera yo recoger en el Archivo de la S. I. C. de Sevilla, porque pensaba publicar un pequeño estudio biográfico y crítico de las obras y autores que figuraban en el Códice; «...porque entiendo (decía al terminar su cariñosa carta) es un crimen de lesa patria ahogar en el polvo del olvido el alma de aquellas Escuelas de música española, sin otras gemelas en lirismo y sentimentalidad en el mundo».

Por aquella época estaba yo metido de hoz y coz en hacer algunas investigaciones en el Archivo de la Catedral de Sevilla y en la Biblioteca Capitular Colombina de la misma ciudad, y en mi magín bullía la idea de transcribir un Códice Colombino escrito a principios del siglo xvi, para cuyo objeto había tomado interesantes y sendos datos, y había hasta fotografiado muchas páginas del M. S. Colombino. ¡Ahí era nada un Códice con motetes y salves de Anchieta, Peñalosa, Escobar... y algunos otros que podíamos llamarles padres espirituales de los grandes polifonistas españoles que florecieron y brillaron en el último tercio del siglo xvi!

Por otra parte, los escasos datos que sobre el M. S. encontrado por el maestro Castrillo en la Parroquia de Santiago de Valladolid me suministraba dicho amigo, me hicieron pensar en la posibilidad de que el coleccionador del Códice vallisoletano pudiera tener alguna relación más o menos remota con los gloriosos músicos seiscientistas sevillanos, ya que la mayoría de los autores que contenía el Códice eran hijos de Sevilla o en esta ciudad habianse educado y aprendido su arte.

Escribí al maestro Castrillo animándole a hacer la transcripción del Códice por él

encontrado y prometiéndole mi formal y desinteresada colaboración en su ingrata labor, además de que me comprometía yo a la transcripción de las obras del Colombino, a reunir datos biográficos de los autores sevillanos que pudieran recogerse y que, juntamente con las notas bibliográficas, citas y notas críticas que pudiéramos escribir los dos, dentro de la imparcialidad más estricta, serían como el modesto y desvencijado pórtico para entrar en el Templo suntuoso del arte románico español, construido por la paciente labor y acendrado cariño que dos humildes maestros de capilla españoles, pobres en talentos y en recursos, pero ricos en amores y sentires, demostraban tener por nuestras gloriosas tradiciones. Le comunicaba, en fin, el proyecto que ha tiempo anidaba en mi alma de transcribir y publicar el Códice Colombino y le apuntaba la idea de aunar nuestros esfuerzos y voluntades para que el Códice de Valladolid y el Colombino formaran el uno complemento del otro, en gracia a la perfección de la obra, y así aparecieran los dos hermanados en un mismo y único libro.

Excelente le pareció a mi amigo, el maestro citado, mi idea y por ello me escribió aceptando mis proyectos acerca de la fusión en una misma obra de los principales Motes de los dos Códices. Y así, al calor de nuestros entusiasmos por los grandes polifonistas españoles, surgió esta obra de reparación y de restauración, para la que nos han servido de canteras los dos Códices citados.

EL CÓDICE DE VALLADOLID

Forma un volumen de 155 folios de 40×27 centímetros, de papel de hilo grueso, escrito por distintos amanuenses. La escritura es clara y limpia, contribuyendo a esta diaphanidad la letra, que es hermosa, y la nota, ancha y bien colocada en el pentagrama. Las distintas voces de la partitura están dispuestas en la forma en que se acostumbraba escribir esos libros, llamados en España *Canto de órgano*, *Canto de atril* o simplemente *A cuatro*, con el objeto de que los cantores e instrumentistas pudieran ejecutar las obras leyendo en un mismo libro que colocaban en el atril o facistol.

El estado de conservación del Códice es bastante bueno, pero la falta de algunos folios y el lastimoso corte dado por algún desaprensivo encuadernador en la parte superior del volumen, hasta el punto de que en algunas obras haya desaparecido el nombre del autor y del folio, hacen que su estado no fuera lo perfecto que los amantes de estas antiguallas desearíamos.

Nuestras sospechas, no sé si fundadas, o, mejor dicho, presentidas por el corazón, de que el autor de este M. S. tenía alguna relación de amistad o compañerismo con alguno o algunos de los maestros polifonistas sevillanos, y que, por lo menos, había residido por algún tiempo en Sevilla, iban adquiriendo caracteres de certeza. Al observar que la primera página del folio 1.º estaba cubierta con un papel adherido a ella y que parecía ocultar alguna inscripción que podría arrojar luz sobre el origen del Códice, fechas o nombre del coleccionador del libro, en ocasión en que nuestro malogrado P. Luis Villalba, celebrado investigador y cultísimo musicólogo, examinaba con nosotros el Códice, procedimos a despegar con cuidado dicho papel. Hecha esta operación, nuestros presentimien-

tos y sospechas quedaron plenamente confirmados. Nuestros ojos leyeron con alegría las siguientes frases laudatorias para el maestro polifonista sevillano Francisco Guerrero:

«DEI CELEBRENT OMNES LINGUIS
MOTETA FRANCISCI
GUERRERI ET CELEBRENT CAETEROS MEMBRA
D.º SANCHEZ. FECIT.
LAUDIBUS EXTOLLI DEBET QUI TANTA PEREGIT SCRIBENDO
SIQUIDEM GAUDIS ET ISTE
DIEGO SANCHEZ (CLERIGO)
AÑO 1616.

Adquirida así la certeza de que el autor del Códice era *Diego Sánchez* (clérigo) y que le escribió o dirigió su escritura el año 1616, faltaba averiguar las razones que impulsaron a dicho clérigo coleccionador a escribir al frente del M. S. los elogios ditirámicos que en él aparecen en honor del maestro Guerrero. ¿Por qué elogió únicamente al gran maestro sevillano, del cual no insertó más que cinco motetes, y no elogió, por ejemplo, al gran maestro Cristóbal Morales o a Juan Navarro, etc., que también aparecen en la colección como autores de diez o más motetes?

Dos razones se nos ocurren aducir para contestar a esta pregunta que hemos formulado:

1.º Que el Diego Sánchez había podido ser discípulo del maestro Guerrero, o cuando menos habría tratado personalmente con él en alguna ocasión, y de ahí que, de los méritos y vastísimo saber y ciencia musical del gran maestro naciese en el alma de Diego Sánchez esta admiración que se desborda en laudatorias frases en el primer folio de su manuscrito.

2.º Que el autor del M. S. de Valladolid fuese solamente un admirador del maestro Guerrero sin conocerle personalmente, por la sencilla razón de que su música, más que ninguna otra, por afinidad de ideas y sentires, le obligase a la alabanza.

Esta última razón de psicología barata no nos convenció ni aun a nosotros mismos que la formulábamos. La idea de que Diego Sánchez conociese y tratase personalmente a Guerrero iba arraigándose cada vez más en nuestra alma. Para que la certeza pusiera en ella un poco de tranquilidad (pues la duda es desasosiego) registramos nuevamente en el Archivo de la Catedral de Sevilla los libros y documentos en los que podría, a nuestro juicio, aparecer el nombre de Diego Sánchez, por si en algún rincón se nos hubiera perdido; y cuando más desesperanzados nos encontrábamos y nuestra íntima convicción del conocimiento y de la amistad del autor del M. S. vallisoletano con el gran maestro hispalense iba a quedar reducida a una simple conjetura, el Libro de Salarios del año 1582 y siguientes vino a confirmar nuestra opinión y certeza moral con la consistencia y fortaleza de un hecho histórico incontrovertible.

En la Catedral de Sevilla, al finalizar el siglo XVI, existían, además del Magisterio de Capilla, otros Magisterios que se titulaban: Maestro de facistol y Maestro de mozos de Coro o de Canto llano.

Las obligaciones del maestro de mozos de coro o de canto llano eran las siguientes, que extractamos del libro *«Estatutos de la Catedral de Sevilla, año 1550, con adiciones hechas por el Arzobispo Valdes en 1563»*: «Dar lección de canto llano, por persona, todos

los días que no fuesen domingo o fiestas de guardar, así a los mozos de coro como a todos cuantos quisieran tomarlo, lo cual haga sin interés alguno tarde y mañana, en la Capilla para ello diputada. Iten, estará en el Coro con sus mozos a las *oras* acostumbradas y vendrán juntamente con él desde su Capilla al Coro a la hora acostumbrada. Iten, porque el vestirse los mozos en la sacristía de Angeles y Cirios y encensarios y ceptros tocasen al servicio de la Iglesia, suelen tener desasosiego los mozos, y los ornamentos y ceptros y encensarios y navetas son maltratados, que el dicho maestro se halle con ellos presente al vestir y tomar de los encensarios para que estén quietos y en silencio y traten bien las cosas que le son encomendadas y esto haya de hacer por su persona y no fiarlo de mozo mayor ni de otra persona alguna, so pena de un ducado si faltare.»

Y después de otro punto, cuyo contenido no nos interesa por no guardar relación con nuestro trabajo, termina recomendando que «siempre se procure que el dicho Maestro tenga Capellania dentro de la Iglesia porque no tenga ocasión de distraer horas algunas de su oficio».

Pues bien; este honroso puesto de la Catedral de Sevilla lo desempeñó el autor del *Códice de Valladolid*, el clérigo *Diego Sánchez*.

En épocas anteriores desempeñaron el Magisterio de los mozos de coro cantollanistas como Juan Martínez, autor del «Arte de Cantollano, puesta y reducida nuevamente en su entera *perfición* según la práctica del Cantollano» (Alcalá de Henares, 1522), y más adelante desempeñó también dicho cargo Luis de Villafranca, que escribió y publicó en 1565 su «Breve instrucción de Cantollano para aprender brevemente el artificio del canto, como para cantar epístolas, lecciones, profecías y evangelios y otras cosas que se tratan, conforme al estilo de la S. Iglesia de Sevilla» Acabóse a 3 días de abril del año 1565. La aprobación de esta obra lleva las firmas de don Pedro Fernández de Castilleja y de Francisco Guerrero, maestros de los niños cantoreicos y de Capilla.

Hasta el año 1580 aproximadamente sirvió el Magisterio de los niños de coro Luis de Villafranca, y el siguiente año le sucedió Gaspar Delgadillo, el cual ocupó este puesto hasta 1586 (Libro de Salarios, 1545 a 1580). Por auto del Cabildo del mismo año fué nombrado para ocupar la vacante de Delgadillo, Mosén Blanco, clérigo presbítero. A la muerte de éste, ocurrida el 8 de noviembre de 1596 (Libro de Salarios, 1582 y siguientes), el Cabildo de la S. I. C. publicó edictos para la provisión del Magisterio de Canto llano con fecha 27 de noviembre.

Examinados de canto llano los opositores por el maestro Guerrero, el Cabildo, en votación secreta, eligió y nombró para dicho cargo y por el tiempo que fuese su voluntad a *Diego Sánchez*, clérigo presbítero, con el salario que tenía su antecesor.

El primitivo reglamento del maestro de canto llano anteriormente transcrito, debió caer en desuso y del cumplimiento de las obligaciones en él señaladas hacían caso omiso los maestros y los discípulos. Cerrado el Colegio, llamado del Cardenal, en 1538, donde los mozos de coro tenían alojamiento y estaban sujetos a un régimen disciplinario prudente y provechoso, para el mejor orden y fines de la institución, la anarquía y el desorden convertidos en única ley debieron imperar entre los mozos de coro, y según se desprende de la lectura de documentos de aquella época, la asistencia a las clases y el poco orden y compostura que guardaban los niños en el Templo, por efecto sin duda del abandono de los maestros, debieron decidir al Cabildo a poner coto a tanto abuso, publicando para ello un nuevo reglamento mucho más detallado que el anterior.

Don Bartolomé Olalla de Rojas, mayordomo de la fábrica y Racionero, fué el en-

cargado de redactar el nuevo reglamento, el cual, aprobado por el Cabildo, comenzó a ponerse en vigor en febrero de 1594.

En este reglamento se mandaba al maestro que diese lección pública de canto llano todos los días por la mañana, concluido el coro, excepción hecha de los días festivos: «todo el tiempo que oviese desde la campana de nona hasta que acabase la esquileta ha de hacerse conjugación del arte de cantollano por su persona o por su repetidor, estando él presente y dando lección de leer latín; no consentir libertades a los mozos grandes y que no falten a la lección; tendrá a las tardes repetición de la lección de la mañana, y antes de la repetición leerán y escribirán los mozos» (*Archivo de la Catedral, legajo 124, número 8*). El reglamento contiene otros muchos artículos que atañen a la educación religiosa y literaria de los mozos de coro y a la compostura y orden que debían guardar en el Templo.

Cuando *Diego Sánchez* servía en la S. I. C. de Sevilla, comenzaba a ponerse en vigor dicho reglamento, y estuvo en el cargo de maestro de los mozos hasta el 26 de julio de 1598 (Libro de Salarios, 1582 y siguientes), debiendo marchar a Córdoba, aunque no tenemos documento que lo afirme. Dos años, poco más o menos, residió en Sevilla el autor del *Códice de Valladolid*, y a la verdad que debió aprovechar el tiempo, pues, bien por su amistad con el maestro Guerrero o por otra circunstancia para nosotros desconocida, se hizo con una buena colección de motetes que por aquel entonces debieron existir en el riquísimo Archivo de música de la Catedral de Sevilla, cuya colección, aumentada más adelante con obras de los maestros Cevallos, Villalar, Montanos Robledo, etc., le sirvió para escribir su *Códice* el año 1616, como reza la portada descubierta. ¿Quedará suficientemente demostrada la verosimilitud de nuestras sospechas acerca del origen hispalense del *Códice de Valladolid* y la amistad o, por lo menos, el conocimiento que unía a su autor con el maestro Guerrero? Creemos que sí.

Cerramos estas notas con la siguiente. El mismo maestro Francisco Guerrero nos dice en su relato del viaje a Jerusalén que le acompañó un discípulo suyo llamado Francisco Sánchez. Es notablemente curiosa la coincidencia del apellido Sánchez con el del autor o recopilador del *Códice de Valladolid*.

He aquí ahora un breve índice de la mayor parte de las obras que contiene el *Códice de Valladolid*, firmado, como hemos dicho, por *Diego Sánchez*, y que, dado el estado actual del libro, pueden leerse:

- N.º 1. Motete (intranscribible por lo deteriorado del papel) titulado «In passione positus», a 5 voces mix., fol. 1.º vuelto, de *Francisco Guerrero*.
- N.º 2. Motete. «Domine Jesu Christe», a 4 v. mix., fol. 2 vuelto, por *Montanos*.
- N.º 3. Motete. «Interveniati pro nobis», a 4 v. mix., fol. 3. *Montanos*.
- N.º 4. Id. «In Parasceve», a 6 v. mix., fol. 4 vuelto. *Juan Navarro*.
- N.º 5. Id. «Ductus est Jesus», a 5 v. mix., fol. 6 id. *Juan Navarro*.
- N.º 6. Id. «Simile est», a 5 v. mix., fol. 7 id. *Juan Navarro*.
- N.º 7. Id. «Ecce ascendimus», a 5 v. mix., fol. 9 id. *Juan Navarro*.
- N.º 8. Id. «Erat Jesus», a 4 v. mix., fol. 11 id. *Juan Navarro*.
- N.º 9. Id. «Cum sublevaret», a 4 v. mix., fol. 12 id. *Juan Navarro*.
- N.º 10. Id. «Dicebat Jesus», a 4 v. mix., fol. 13 id. *Juan Navarro*.
- N.º 11. Id. «Domine meus», a 4 v. mix., fol. 14 id. *Pedro Guerrero*.
- N.º 12. Id. «O sacrum», a 5 v. mix., fol. 15 id. *C. Morales*.

- N.º 14. Id. «Laboravi», a 5 v. mix., fol. 18 id. *Juan Navarro*.
- N.º 15. Id. «Antequam comedam», 4 v. mix., fol. 20 id. *C. Morales*.
- N.º 16. «Pater noster», 4 v. mix., fol. 22 id. *Adriano*.
- N.º 17. (Sin texto), 4 v. mix., fol. 24 id. *Juan Navarro*.
- N.º 18. «O Magnum misterium», 4 v. mix., fol. 25 id. *C. Morales*.
- N.º 19. «Hoc corpus», 4 v. mix., fol. 26 id. *M. Robledo*.
- N.º 20. «Posuerunt sub caput», 4 v. mix., fol. 27 id. *R. Ceballos*.
- N.º 21. «Dicebat Jesus», 1.ª y 2.ª p. 4 v. mix. fol. 28 id. *R. Ceballos*.
- N.º 22. «Inter vestibulum», 4 v. mix., fol. 30 id. *R. Ceballos*.
- N.º 23. «Ductus est Jesus», 4 v. mix., fol. 32 id. *R. Ceballos*.
- N.º 24. «Erat Jesus ejiciens», 4 v. mix., fol. 33 id. *R. Ceballos*.
- N.º 25. «Accepit Jesus panes», 4 v. mix., fol. 34 id. *N....*
- N.º 26. «Salve» 4 v. mix., fol. 35 id. *Juan Navarro*.
- N.º 27. «Salve», 4 v. mix., fol. 35 id. *Juan Navarro*.
- N.º 28. «Salve», 4 v. mix., fol. 40 id. *C. Morales*.
- N.º 29. «Alma redemptoris», 4 v. mix., fol. 43 id. *N....*
- N.º 30. «Regina cæli», a 6 v. mix., fol. 45 id. *C. Morales*.
- N.º 31. «Regina cæli», a 5 v. mix., fol. 47 id. *C. Morales*.
- N.º 32. «Regina cæli», a 4 v. mix., fol. 50 id. *Villalar*.
- N.º 33. «Regina cæli», a 4 v. mix., fol. 51 id. *F. Guerrero*.
- N.º 34. «Sancta et immaculata», a 4 v. mix., fol. 52 id. *C. Morales*.
- N.º 35. «Hortus conclusus», a 4 v. mix., fol. 54 id. *R. Ceballos*.
- N.º 36. «O Beata», a 4 v. mix., fol. 56 id. *F. Guerrero*.
- N.º 37. «Ave Virgo», a 5 v. mix., fol. 58 id. *F. Guerrero*.
- N.º 38. «Exaltata est», a 5 v. mix., fol. 61 id. *C. Morales*.
- N.º 39. «Ave Virgo», a 4 v. mix., fol. 63 id. *Juan Navarro*.
- N.º 40. «Para dist. fest. de la Virgen», fol. 64 id. *C. Morales*.
- N.º 41. «Sacerdos et Pontifex», a 4 v. mix., fol. 63 id. *C. Morales*.
- N.º 42. «Missa de feria Kiries», a 4 v. mix., fol. 70 id. *C. Morales*.
- N.º 43. «Peccantem me quotidie», a 4 v. mix., fol. 71 id. *C. Morales*.
- N.º 44. «Hoc est præceptum meum», 5 v., fol. 73 id. *C. Morales*.
- N.º 45. Videns Andreas», a 4 v. mix., (sin texto), fol. 74. *N....*
- N.º 46. «Gaudent in cælis», 4 v. (inservible), *N....*
- N.º 47. «Gloriose Confesor», 4 v. mix. fol. 75 id. *F. Guerrero*.
- N.º 48. (Sin texto), folios 78, 79 y 80.
- N.º 49. «Lamentabatur Jacob», 5 v. mix., fol. 81 id. *C. Morales*.
- N.º 50. «Ave Regina», a 4 v. mix., fol. 85 id. *Alejo Martin*.
- N.º 51. «Kiries, Gloria», (misa a 4), fol. 87 id. *N....*
- N.º 52. «Pater peccavi», 6 v. mix., fol. 93 id. *C. Morales*.
- N.º 53. «Pasiones», fol. 95 al 105 id. *J. Anchieta*.
- N.º 54. «Per tuam crucem», fol. 116 id. *C. Morales*.

N.º 55. «Miserere nostri», fol. 118 id. *C. Morales*.

N.º 56 y siguientes. Trozos de misa de Requiem. Una Misa a 4 v. de *Morales*. Versillos (ad longum...) de *Villalar*... todo incompleto.

EL CÓDICE COLOMBINO

Apellidado así por pertenecer a la Biblioteca que don Hernando Colón, hijo del descubridor de la América legó al Cabildo de la S. J. C. de Sevilla, consta de *veintiocho hojas* en folios, de papel grueso de hilo y las dimensiones del texto son: 22×16 centímetros.

Fué escrito en los primeros años del siglo xvi y es un ejemplar notabilísimo de escritura del siglo xv. Adherido al cuerpo del Códice y sin ninguna foliación se encuentra una hoja de papel de mediana calidad que contiene un índice incompleto de los Autores y Motetes que el M. S. contiene. En su parte superior se adivina mejor que se lee el número primitivo que llevó este Códice en la Biblioteca de D. Hernando Colón escrito de su puño y letra.

He aquí ahora el índice completo de los Autores y títulos de los motetes que contiene el Códice.

Oraciones y versillos a la Virgen Santísima, a San Sebastián y a San Roque, sin música y con iniciales encarnadas, folio 1.º vuelto.

«Salve», de *Medina*, fol. 2.º vto. III, IV y V.

«Salve», de *Juan Ponce*, id., 5.º id., VI y VII.

«Salve», de *Juan Anchieta*, id., 7.º id., VIII, IX, X.

«Virgo et mater», *Juan Anchieta*, id., 11 id., XI y XII.

«Sancta Mater» (rima), *Peñalosa*, id., XIII.

«Ecce Maria» (*Anónimo*), XIV.

(En blanco con pentagramas), XIV y XV.

«Jesus Nazarenus», *Escobar*, XV vuelto. (Falta el folio XVI y por consiguiente al anterior motete las partes del *Altus* y *Contratenor*; y al siguiente las del *Cantus* y *Tenor*).

«Manus ejus» (*Anónimo*), fol. XVII.

«Domine Jesu Christe», de *Escobar*, fol. XVIII vto. y XVIII.

«Domine Jesu Christe», *Anchieta*, id. XVIII vto. y XIX.

«Mater Patris» (*Anónimo*), fol. XIX vto. y XX.

«Quam pulchra es» (*Anónimo*), fol. XX vto. y XXI.

(Folios XXI vto. y XXII (sin letra).

«Vox dilecti», de *Ribaflecha*, fol. XXII vto. y XXIII.

(Folios XIV vto. y XXV en blanco con pentagrama).

«Salve», de *Ribaflecha*, fol. XXV vto. XXVI y XXVII.

(Folios 27 vto. y 28 en blanco con pentagramas).

Este Códice fué adquirido por Don Hernando Colón el año 1533, en Sevilla forman-

do parte de la Biblioteca Musical de este insigne bibliófilo, de la que apenas quedan más que algunas reliquias dignas de gran estima y veneración por su valor histórico y su rareza bibliográfica.

Las oraciones escritas en el primer folio vuelto del Códice y los autores que el mismo contiene son los únicos resquicios por donde puede entrar algún rayo de luz que ilumine la obscuridad del origen y uso probable a que se destinó primitivamente el *M. S. Colombino de Salves*.

Examinando en primer lugar, los nombres de los autores del Códice observamos que la mayor parte de ellos o eran naturales de Sevilla o vecinos de esta Ciudad por algún tiempo, seguramente el de aprendizaje de su arte.

De *Escobar* se sabe que fué nombrado Maestro de Capilla en la Catedral Hispalense el 24 de mayo de 1507, sucediendo en el cargo a *Juan de Varela*.

Peñalosa, como se verá después, residió mucho tiempo en Sevilla y en esta Ciudad falleció.

Anchieta, por su calidad de Maestro de Capilla del Príncipe Don Juan, hijo de los Reyes Católicos, debió pasar algunas temporadas con este Príncipe en la Ciudad del Betis.

De *Ponce*, tenemos fundadas sospechas de que hubiese nacido en Sevilla por ser apellido de abolengo sevillano. Y quizás este compositor perteneciera a la ilustre familia sevillana de los Ponces de León, cuya afición al cultivo de la música era tradicional en esta familia. En la dedicatoria del Libro de Motetes de Francisco Guerrero impreso en Sevilla el año 1555.—«Al Ilustrísimo y Excelentísimo Príncipe Don Luis Cristóbal Ponce de León, Duque de Arena, etc., etc.»—, encontramos confirmado este extremo: Dice así el gran Maestro sevillano: «Según entiendo, acostumbraís por tradición de familia emplear en la música el tiempo sobrante de los estudios serios. Pues pasando en silencio a los demás miembros de su familia creo innecesario recordar cuanto se ejercitó en este arte propio de un Príncipe de pura sangre de tu Padre... porque además de ocuparse en causas y asuntos bélicos llegó en los estudios etc., etc.... Así mismo de tal manera gozaba con los cantos musicales que no sólo escuchaba con frecuencia a los que cantaban con pericia y suavidad, mas también cantaba él mismo con precisión y afinación...»

Y el llamado Cura de los Palacios Don Andrés Bernáldez afirma que a Don Rodrigo Ponce de León († 27 de agosto de 1492) «agradábase la música especialmente trompetas bastardas e chirimías e sacabuches e atabales e aquellas que alegraban las gentes de guerra...» ¿tendría pues nada de extraño que un vástago de esta ilustre familia fuera el Ponce de León que aparece en el *Códice Colombino*?

Medina. No tenemos noticias concretas de este maestro, siquiera hayamos leído este apellido muchas veces: Juan de Medina, Juan de Medina el Moro, Martín de Medina, Pedro Medina Sacabuche, y otros apellidos que aparecen como racioneros y canónigos de la Iglesia sevillana y de Córdoba en las postrimerias del siglo xv y principios del siglo xvi. No nos sorprendería que alguno de los Medinas que ocupaban canongías o prebendas fueran antes músicos de las Capillas de Reyes o Príncipes. Pues, en la misma Catedral de Sevilla recibieron premio a sus servicios artísticos, además de Peñalosa y Francisco de la Torre, aquel «lindo tiple» en decir de Fernández Oviedo en su «Libro de Cámara», que se llamó *Antonio del Corral*, capellán cantor del Rey D. Fernando, que en 12 de Mayo de 1514 tomó posesión de una canongía; y D. Diego Méndez, capellán cantor del Reverendísimo Sr. Patriarca D. Diego Hurtado de Mendoza, que fué Racionero de la misma Iglesia el 30 de Noviembre de 1426 hasta el 7 de Abril de 1522, en que falleció; Juan de Saha-

gún, canónigo capellán cantor de la Reina D.^a..... y muchos más que se habrán escapado a nuestras investigaciones. (Libros de A. C. núms. 3, 4 y 7...).

Y lo mismo que sucedía en Sevilla pasaba en las otras Catedrales de España, donde Reyes y Príncipes presentaban para prebendas a los más caros músicos de sus Capillas, a fin de concederles el premio y descanso a sus trabajos. Así de memoria podemos recordar al *Abad Salinas*, a *Juan del Encina*, a *Alonso de Villamartin*, cantor de la Reina Isabel la Católica, luego Arcediano de Palencia... etc., etc.

Rivaflecha. Respecto a este famoso maestro de Capilla castellano, hemos encontrado abundantes datos para hacer su biografía, como verá el lector en su oportuno lugar.

Las oraciones a la Virgen, a S. Sebastián y S. Roque, con sus versillos respectivos, que aparecen en el segundo folio vuelto del Códice Colombino nos hicieron recordar instintivamente si este Códice se utilizaría en alguna Capilla de S. Sebastián, adonde acudieron peregrinaciones en épocas de peste.

Sabido es que antes de la muerte de S. Roque, acaecida en 1327, el abogado contra la propagación de la peste era el Santo asetaado por los soldados de Diocleciano, y a él acudían en demanda de favor las multitudes aterrorizadas por los estragos de las epidemias.

Existía extramuros de Sevilla, en el sitio llamado Tabladilla, una ermita dedicada a S. Sebastián, de la que afirmaba la tradición estaba construida sobre el lugar en que San Fernando adoró a la Virgen de los Reyes, durante el sitio de Sevilla (*tomo de varios M. S. 40, papel 22, estación de S. Sebastián*).

Sea de ello lo que fuere, es lo cierto que la ermita, restaurada o edificada de nuevo, existía en tiempos de los Reyes Católicos y que allí se estableció una Cofradía de mercaderes genoveses, los cuales iban a una alberca próxima a lavar las lanas, producto con el que, por lo visto, negociaban. Anualmente, y siempre que la peste arreciaba, la Cofradía de genoveses y buen número de vecinos de Sevilla se dirigían a la ermita en solemne y devota peregrinación, celebrándose con tal motivo una brillantísima función religiosa para impetrar del Cielo, por intercesión de S. Sebastián, cesara la peste que azotaba despiadadamente a los habitantes de Sevilla.

¿Se escribía este Códice para servicio de la susodicha ermita? Creemos que no. Pues, aparte de que entre los motetes que contiene no se encuentra alguno que ni remotamente se pueda aplicar a los santos abogados de la peste, sería absurdo suponer que los cofrades de S. Sebastián mandasen escribir un Códice de música para usarlo una vez al año, lujo impropio y hasta inadecuado, pues, como antes hemos dicho, el Códice no contiene ningún motete propio para honrar a los santos patronos de la peste.

Desechada esta hipótesis, vamos a formular otra.

En la Catedral de Sevilla y encima de la puerta llamada de los *Palos*, existe una hermosísima vidriera hecha por *Arnao de Vergara*, que representa a S. Sebastián y que, por cierto, tiene de particular que se parece en el traje y en las líneas del rostro al célebre retrato que hizo *Ticiano* del emperador Carlos V.

Debajo de esta vidriera y sobre el arco de la puerta se encuentra un cuadro que, según Gestoso en su «Sevilla monumental y artística», representa también a S. Sebastián, aunque el vulgo cree, y acaso parece que está en lo cierto, que el santo allí representado es San Roque.

Pues bien, actualmente, en la procesión claustral que se celebra los domingos en la Catedral de Sevilla, se hace estación, tradicionalmente, frente a la vidriera del santo

mártir y, por consiguiente, frente al cuadro de San Roque, cantándose la antifona con su oración correspondiente en honor de San Sebastián. ¿Serviría nuestro Códice para este objeto? Tampoco lo creemos, pues la vidriera y el cuadro fueron colocados en el lugar que hoy ocupan, en época muy posterior a la confección del manuscrito.

Nuestra humilde opinión es que este Códice fué confeccionado sin finalidad inmediata alguna y que debió de utilizarse en alguna Capilla particular, por ejemplo, en la de los *Ponce de León*, para dar culto a la Virgen. Por el antes citado «Cura de los Palacios», sabemos que D. Rodrigo Ponce de León era muy devoto de la Santa María Nuestra Señora, y comúnmente hacía celebrar con mucha solemnidad las fiestas de Nuestra Señora de la *O*, y la fiesta de la Anunciación.

También es posible que este M. S. perteneciera a la Capilla de los Duques de Medina Sidonia y que posteriormente a la fecha de su confección en la terrible peste que asoló Sevilla, el año 1507, una de cuyas víctimas fué precisamente D. Juan de Guzmán, tercero de los Duques de Medina Sidonia, se le añadieran las oraciones que se hallan al folio segundo, para impetrar por medio de los dos santos abogados de la peste la protección del Cielo.

La adquisición del Códice por D. Hernando Colón, el año 1533, puede tener una explicación satisfactoria en el desenlace de los sucesos históricos que vamos a relatar brevemente.

A la muerte de D. Juan de Guzmán sucedió en el Ducado de Medina Sidonia su hijo Don Enrique, joven de poca edad, al que se le desposó con Doña María de Archidona, hija del Conde de Ureña. A su vez, una hermana del Duque se desposó con D. Pedro Girón, noble levantino y ambicioso que ejercía en el ánimo del joven Duque una influencia decisiva.

Para castigar al Marqués de Priego, que había desobedecido ciertas órdenes del Rey D. Fernando, apresando a un alcalde de Corte que había el Rey mandado para indagar lo sucedido, pidió el apresado alcalde al Duque de Medina algunas fuerzas con que hacer frente al de Priego; petición que fué denegada por el de Medina Sidonia, aconsejado por Don Pedro Girón.

El Rey no demostró tener ningún resentimiento con el joven Duque, comprendiendo, sin duda, que el autor moral de la desobediencia era D. Pedro Girón, a quien mandó orden de desterramiento; pero éste, valido de la influencia que ejercía sobre el Duque, su cuñado, y aún más que nada por ciertos embustes y patrañas que puso en juego para amedrentarle, le convenció de que su vida peligraba y le indujo a huir a Portugal.

Indignado el Rey mandó que las fortalezas y castillos que pertenecían al Duque fueran entregados y anexionados a la Corona Real.

Todos los Alcaldes de las fortalezas acataron sin discusión las órdenes reales, excepción hecha del de Niebla, que opuso una tenaz resistencia a este mandamiento, hasta que, por la fuerza, cayó el castillo en poder de los soldados del Rey.

Es de advertir que en el castillo o fortaleza de Niebla tenían los Duques de Medina la mayor parte de sus riquezas artísticas. (*Ilustraciones de la Casa de Niebla*, por D. Pedro Barrantes.—M. S. de la Colombina).

En este desbarajuste de la Casa de Guzmán, provocado por el castigo real, debió disolverse la Capilla de música y nadie nos tachará de fantaseadores si suponemos que bien pudo nuestro Códice salir de aquella Biblioteca ducal para caer en manos de algún mercader de libros de cuyo poder lo rescató D. Hernando Colón, el 1533.

Que entonces, como ahora, los bibliopiratas y amigos de lo ajeno estaban a la orden del día.

III

LOS CUATRO GRANDES PERÍODOS DE LA POLIFONÍA VOCAL. — SUBDIVISIONES. — TEORÍAS ESTÉTICAS. — ADVERTENCIAS SOBRE LA TRANSCRIPCIÓN DE LAS OBRAS MUSICALES DE LOS CÓDICOS ESTUDIADOS.

EN cuatro grandes periodos puede dividirse la historia de la polifonía española.
 1.º De gestación o diafónico. 2.º De desarrollo o del dincantus. 3.º De apogeo.
 y 4.º De decadencia.

El primer periodo se caracteriza por la aparición de la *diafonía*; que consistía en la adición de una voz a la 5.ª o a la 8.ª a un melos generalmente gregoriano, con cuyos intervalos guardaba absoluto paralelismo.

Este primer periodo abarca desde tiempo que no se puede precisar hasta el siglo XI. En nuestra Patria tenemos el testimonio fehaciente e irrecusable de que se usaba la diafonía religiosa en el siglo VII. Con la claridad y precisión que le caracteriza, nuestro genial enciclopedista San Isidoro define este primitivo nacer de nuestra polifonía (1).

El segundo periodo se caracteriza por el llamado «Discantus», el cual desterró por completo los procedimientos dictatoriales de la «Diafonía», aunque usare sus mismas consonancias y disonancias, haciendo caso omiso de paralelismo de las voces, y procurando que éstas evolucionaran en movimientos un poco más libres y espontáneos. Generalmente, en este periodo, improvisaban el Discantus medido que comenzaron a denominar *alla mente* y fué usado en España en los siglos XI y XII.

Gonzalo de Berceo (1198-1268) hace alusión a este género de contrapunto primitivo en «Los milagros de Nuestra Señora».

*Yaciendo a la sombra perdi todos cuidados
 Odi sonos de aves dulces e modulados
 Nunqua udieron onmes organos mas temprados
 Nin que fornar pudiesen sonos mas acordados
 Unas tenían la quinta, e las otras doblaban,
 Otras tenían el punto (2), errar non las dexaban
 Al pasar, al mover todas esperaban.*

El autor de «*La comedia humana del siglo XIV*», como llamaba nuestro genial poli-

(1) El inteligente lector supondrá que en esta clasificación de la polifonía la voz *Diafonía* no significa lo que en rigor querían significar los antiguos tratadistas gregorianos: «Disonancias».

Si fuéramos a expresarnos en rigor técnico, deberíamos clasificar al periodo primitivo que nos ocupa en dos fases: *Simpfónico y Diafónico*. Porque en los orígenes del contrapunto, intuitivamente comenzaron a usar los músicos prácticos las *Consonancias naturales* (vulgo *simphonias*), es decir, los unisonos, quintas y octavas, porque seguramente así lo sugeriría el hecho experimental de la Resonancia natural de los cuerpos sonoros que estudió ya la escuela Pitagórica. La segunda fase de este periodo *Diafonía y Organum*: donde el *Cantus firmus* o *vox principalis* era acompañada en *ritmo libre* por la voz *Organum*, con más o menos restricciones de consonancias, fué la admirablemente definida por el gran etimologista de la cultura visigótica. Fase que preparó la época del *Discantus* (verdadero contrapunto de ritmo medido ajustado al *Cantus firmus* o Tenor).

(2) De tener el punto (o melodía) vino la palabra *Teneor, tenor*.

grafo Menéndez y Pelayo al Arcipreste de Hita, confiesa en el «*Libro de buen amor*», cántiga de serrana (1001):

*Ssé faser el atyabajo
E sotar a qualquier muedo.
Non fallo alto nin baxo, etc.*

es decir, que sabía hacer un contrapunto *allamente* sobre un canto propuesto, como danzar con todas las tonadas o modos musicales. Y el anónimo autor del «*Libre d'Apollino*», tampoco ignoraba el contrapunto:

*se arte de música, por natura cantar
se far fremosos puntos, las voces acordar.*

De todo este periodo de salvaje independencia nació el contrapunto o *polimelodía vocal* religiosa. La música profana seguía siendo monódica, aunque era acompañada por instrumentos de cuerda (vihuela, rabel, etc.) o de aire (chirimías, gaitas, oboes, etc.).

Por los testimonios anteriormente presentados vemos claramente que en nuestra Patria, durante la Edad Media, se practicaba corrientemente el arte de combinar sonidos (1).

El tercer período, que podríamos denominar de *Apogeo*, abarca desde fines del siglo XIII hasta bien entrado el siglo XVII.

Y pudiéramos subdividirlo a su vez, para mejor inteligencia de sus obras y autores en otras tres periodos.

a) *El primitivo*: que abarca la constitución de la verdadera polifonía, como llevamos dicho, por el discantus. Empezaron a brotar reglas y principios basados en el buen gusto y en la imitación. Siglos XIII y XIV.

b) *El académico*, por decirlo así, en que los compositores escribían obras, atentos únicamente a los principios de la técnica musical conocida y practicada en aquellos tiempos, pero sin tener en cuenta el carácter expresivo de la música.

Este subperíodo pudiera abarcar todo el siglo XV, sobre todo en lo que atañe, en general, a la música religiosa española; pues, en la profana, influenciados, sin duda, por el espíritu del canto popular y en alguna excepción de música religiosa, se encuentran composiciones de interés y de una expresividad realmente asombrosa para aquel tiempo.

c) *El expresivo*: es el tercer subperíodo de la polifonía; cuando llegó al summum de la perfección artística.

Los autores de las obras que forman la presente *Antología*, están comprendidos en estos dos últimos subperiodos. En el Académico (valga el mote moderno en gracia a su graficidad), se encuentran *Anchieta*, *Peñalosa*, *Escobar*..., y en el netamente expresivo caben todos los demás autores, distinguiéndose, claro es, dentro de lo expresivo, según el propio temperamento de cada uno.

La evolución que se observa en las teorías estéticas de este último gran periodo de la polifonía, hasta culminar en los primeros astros de la polifonía del último tercio del siglo XVI, fué paralela al desenvolvimiento de la forma musical que gradualmente fué adquiriendo contornos más bellos y precisos; pero lentamente, como se realizan siempre las

(1) Para estudiar en España la primitiva polifonía escasos son los Códices que hay de aquella época. Que nosotros sepamos, tenemos: el Códice del Papa Calisto II en Compostela; el Códice de las Huelgas, de Burgos, y el M. S., procedente del Monasterio *Scala Dei*, de Tarragona, en la Biblioteca del «*Orfeó Catalá*».

transformaciones artísticas donde los nuevolementos evolutivos se apoyan en conquistas orgánicas anteriores, formándose de este modo la tradición indígena.

Los tratadistas antiguos, desde San Isidoro, que en sus «Etimologías» incluía a la Música entre las siete artes liberales: *Trivium* (Gramática, Retórica y Dialéctica); *Cuatrívium* (Aritmética, Geometría, Música y Astronomía) hasta Boecio, pasando por Casiodoro, todos consideraron a la Música como arte puramente mecánico; encuadrándolo así, entre la Geometría y Astronomía.

Para ellos la música no era un Arte en la acepción rigurosa de la palabra, sino más bien una ciencia. Estas teorías sobre la música estaban completamente caídas en desuso en la época en que vivieron los autores de nuestra *Antología*.

Ramos de Pareja, Profesor de música en Salamanca y recitador o conferenciante (por lo menos un curso) en la Universidad de Bolonia; *Pedro Cirudo*, Profesor en la Universidad de Alcalá de Henares, y después en París, y *Martínez de Vizcargui*, tratadista español de esta época, entre otros más, fueron los primeros que se atrevieron a impugnar las doctrinas de la Edad Media que pasaban en todas las demás Escuelas Nacionales del mundo civilizado como inconcusas.

Después, *Cristóbal de Morales* llegó a asentar como principio estético «*que el fin de la música religiosa era dar nobleza y austeridad al alma*».

Francisco Guerrero, llegó a escribir: «*que nada tuvo jamás en mayor estima y aprecio, no tanto como halagar con el canto los oídos de las personas, cuanto excitar sus piadosos ánimos a la digna contemplación de los misterios sagrados*». Y, por último, el gran estético *Montanos* que, como se verá en su biografía, estableció el principio de la *expresividad musical* en términos claros y precisos.

Todos estos y otros más polifonistas de esta época áurea del contrapunto contribuyeron con sus obras, y con sus enseñanzas a la realización práctica de aquellas mismas teorías estéticas sobre el expresivismo religioso que tanto honra y enaltece a nuestra Patria.

Por la índole especial de esta obra, que al fin y al cabo no es más que una Colección de Autores antiguos españoles, y porque la parte literaria se ha extendido más de lo que nosotros pensábamos, no podemos continuar escribiendo estas breves, pero importantes notas explicativas que harían demasiado pesado nuestro trabajo, aun cuando confesamos que encajarían aquí debidamente.

Dejamos inédito un capítulo sobre «Misticismo musical» de los maestros seiscentistas españoles que, Dios mediante, aparecerá en otro libro, con apuntes históricos y estéticos de la obra que realizaron. Sin embargo, queremos dar una breve pincelada al grandioso cuadro formado por la ingente labor de nuestros músicos litúrgicos seiscentistas antes de dar fin a esta parte de la *Antología*.

Siempre entendieron los polifonistas litúrgicos de la edad de oro, que nos ocupa en estos momentos, que el texto sagrado de la liturgia eclesiástica era la *Oración común* de los cristianos transformada en *melos*, conforme a los sentimientos que expresa. La melodía, pues, tenía por fin único exaltar la oración, exteriorizando las emociones que sentían los fieles unidos por una misma fe y un solo amor. De donde se deduce que la comunidad de creyentes cuando oraban cantando, lo hacían en nombre de la Iglesia; su voz era impersonal, universal, colectiva. El canto litúrgico coral que la Iglesia fué catalogando y disponiendo para los actos distintos del culto público era la plegaria de la Iglesia, y el

poeta cristiano o el fervoroso santo que compuso y adaptó el texto litúrgico a los oficios del culto se identificaba con el espíritu y sentimiento genérico de la colectividad.

La simplicidad y pureza de los elementos técnicos por ellos manejados iban adaptados a un sentimiento noble, hondo y sinceramente religioso y he ahí el milagro de la polifonía vocal de nuestros clásicos expresivistas. Un motete era para ellos un cuerpo vivo donde el signo musical representaba el alma fervorosa que oraba en alta voz, entusiasmada, en nombre de la Iglesia. La belleza mística no dependía de los recursos hábiles del contrapuntista, sino de la plena compenetración entre esos lógicos elementos.

Notemos, pues, como de paso, que si el *Motu Proprio* de Pío X pone como supremo modelo a la polifonía clásica, este arte ha de servir de estudio, como las obras clásicas de nuestros pintores y escultores; de estudio, no para sacar copias o reproducciones, sino para inspirarnos en sus sentimientos; para aprender a escribir con sinceridad, claridad, orden y honda expresión religiosa.

Los elementos musicales de la técnica moderna, ciencia acústico-experimental del siglo XX, son la mayor parte de las veces fríos e ilógicos aplicados al ideal litúrgico. El razonamiento Kanciano «cambio y mejora de procedimientos es signo de evolución» supone, para ser verdadero, una trayectoria lógica, sí, lo volvemos a repetir, ¡lógica!! en toda obra tradicional.

Profundizar, pues, en cada una de las edades históricas del arte litúrgico nacional: niñez, juventud, virilidad y decadencia equivale a buscar *su estética*; y con finura de sentimiento desdoblarse nuestro espíritu, no solamente para vivir aquella vida litúrgica, sino para buscar con *visión moderna* el entronque lógico «*sub specie æternitatis*» de aquel ideal litúrgico.

Con el favor de Dios terminamos estas breves notas, no sin antes hacer las siguientes advertencias acerca de la transcripción de las obras que se publican en la presente *Antología*.

1.^a Aunque las claves clásicas (no puede ponerse en luda), señalan con más precisión la altura de los sonidos, hasta el punto que un maestro gusta más la partitura leyendo en ellas lo mismo que si estuviese oyendo cantar el coro; y aunque sea una ofensa al arte antiguo publicar obras vocales de polifonía de otro modo, teniendo en cuenta la escasez de recursos en las Capillas de Música, y la dificultad que pudiera originar su lectura al tener que agrupar a ellas individuos aficionados; para mayor facilidad en la ejecución, hemos adoptado en la transcripción de muchos motetes las claves de *sol* y de *fa* en 4.^a

2.^a Se ha observado con toda escrupulosidad la altura modal, tal cual aparecen las obras en los Códices; pues el transporte de estas obras suele ser muchas veces un verdadero desquiciamiento tonal; empero el director del coro, bajo su responsabilidad sabrá obrar en esta materia, confesando que hay algunas obras que aun transportadas, entre ciertos límites preconcebidos, suelen sonar lo mismo perdiendo muy poco en su valor tonal originario.

3.^a Hemos respetado asimismo los Códices, de tal modo, que nada indicativo respecto al movimiento, colorido y expresión hemos querido añadir en la transcripción, y hasta tal punto llega en nosotros esta escrupulosidad, que ni un accidental, ni una nota, ni una tilde, ni una enmienda (al parecer lógica) nos hemos atrevido a cambiar o añadir. El director del coro ha de ser el encargado de estudiar la perspectiva musical, como el texto literario, para interpretar dignamente el pensamiento del autor, dando a la obra el movimiento que pida, el colorido que exija, el dibujo melódico y fraseo musical del contra-

punto; y de este modo, fusionando artísticamente unos con otros, conseguirá lógicamente cantar con su coro una obra interesante, bella, expresiva y eminentemente litúrgica.

Ultimamente confesamos con honda pena no poder publicar junto al texto de algunos motetes, unas fotografías de los Códices que teníamos años ha preparadas, con el fin de que el lector se diese cuenta de la verdad de nuestra fidelidad en la transcripción.

Una mala partida de una casa editorial extranjera y que no debemos explicar aquí por delicadeza, ha sido la causa de que aquellas fotografías, con gran perjuicio nuestro, estén quizá en manos de algún desaprensivo musicólogo.

PARTE SEGUNDA

*Deja en el yermo ¡oh artista! tu tesoro.
Y no temas, si el tiempo le echa tierra:
Que si es ley de oro
Alguien lo irá a buscar donde se encierra.*

J. W. GOETHE

BIOGRAFÍAS

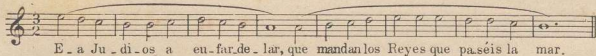
*Anchieta: Peñalosa: Rivasflecha: Escobar: Morales: P. Guerrero: F. Guerrero: Montanos:
Navarro: Robledo: Villalar: Ceballos:*

JUAN DE ANCHIETA

JUAN DE Anchieta, de antiguo y noble abolengo vasco, pariente de S. Ignacio de Loyola, según Pedrell (*Cat. de la Biblio. mus. de Barcelona*), nació probablemente en la Villa de Azpeitia (Guipúzcoa) hacia mediados del siglo xv.

De su juventud y primeros estudios musicales hay todavía carencia absoluta de noticias, siendo el primer documento histórico que acredita su personalidad artística el nombramiento de Capellán y Cantor de los Reyes Católicos, de cuya plaza tomó posesión el día 6 de febrero de 1489.

El año 1492, fecha de la expulsión de los judíos de España, compuso Anchieta, al decir de Salinas, una famosa misa cuyo tema principal era la música de un cantarcillo o tonada muy en boga en aquella época, que el citado famoso organista de la Universidad de Salamanca trae como ejemplo en su libro «De Musica Libri Septem, cap. VII, de Metris quæ fiunt ex tribrachis et spondeis... quale reperitur in cantu cujusdam cantionis, quæ cum ab Hispanis Judæis fuerunt exterminati, vulgo canebatur, qui talis est: (y pone música y letra)... cantio vero talis ad cujus thema Missam Joannes Anchieta tunc non in celebris symphoneta composuit.»



E a Ju - di - os a eu - far - de - lar, que mandan los Reyes que paséis la mar.

El 30 de agosto de 1493 por Real Cédula de la Reina Católica D.^a Isabel y probablemente obedeciendo al nuevo nombramiento de Maestro de Capilla del Príncipe Don Juan, se le aumentó 5.000 marv. la ración.

Antes del año 1499, fué agraciado con una Canongía de la S. I. Catedral de Granada y este mismo año el Obispo de Salamanca le dió la investidura de «Prestamero» del lugar de Villarino. Por otra R. Cédula de la Reina Católica, de 15 de noviembre del año 1503, se sabe que Anchieta estuvo ausente de la Corte cinco veces. Probablemente, esta ausencia fué motivada por haber permanecido en su pueblo natal con ocasión de posesionarse de la Rectoría de la Iglesia Parroquial de Azpeitia, pues ya el 1504, figuraba como Rector de ella.

Después del fallecimiento de la Reina Católica, todavía debió ser más considerado Anchieta, puesto que su ración en Palacio se elevó a 45.000 maravedises. Ya para entonces debió hacer repetidas ausencias de la Corte castellana, residiendo en Azpeitia, como lo prueban varios documentos referentes a su Rectoría.

Muerto el Rey Católico D. Fernando el 1516, sufrió nuestro biografiado las consecuencias de tal acontecimiento; pero después fué rehabilitado del modo más lisonjero por una Real Cédula del Rey Carlos I fechada en Barcelona el 15 de agosto de 1519.

Retirado definitivamente a la villa de Azpeitia, se ocupó tan sólo en atender los asuntos de su Rectoría haciendo obras de caridad.

El 30 de julio del año 1523, falleció en su propia casa de Azpeitia enclavada frente a la Parroquia.

Al tratar de su enterramiento se promovió una ruidosa contienda entre las Monjas y Frailes Franciscanos de una parte, y de la otra, el Rector de la Parroquia don Pedro López quien se llevó el cadáver y lo enterró en su Parroquia junto al altar de San Miguel. Estos datos biográficos extractados de Barbieri en su «Cancionero musical de los siglos xv y xvi» (Madrid, 1890), dan una idea breve de la eminente personalidad del Maestro J. de Anchieta.

He aquí una relación de las composiciones musicales que actualmente existen en el Archivo de Música de la S. I. C. de Tarazona, según nota que nos envían:

- 1.º Missa «Nunca fué pena mayor», a 4 voces mixtas.
- 2.º Missa «A Nuestra Señora», a 4 voces mixtas.
- 3.º Magnificat (Cántico completo), a 3 voces mixtas.
- 4.º Magnificat (Cántico completo), a 4 voces mixtas.
- 5.º Salve Regina, a 4 voces mixtas.
- 6.º Responsorio «Libera me», a 4 voces mixtas.
- 7.º Motete «Virgo Mater», a 4 voces mixtas.
- 8.º Motete «Domine Jesu Christe», a 4 voces mixtas.

Terminamos estas brevísimas notas biográficas señalando que, en una antigua edición del Concilio de Trento figura el nombre de Anchieta entre la lista de los Cantores que asistieron a dicho célebre Concilio; pero creemos no pueda ser nuestro biografiado. No podemos precisar detalles ni de la edición del libro ni de los nombres de los demás músicos españoles que figuraban allí, por habérsenos extraviado la papeleta bibliográfica entre la baraúnda de papeles.

FRANCISCO DE PEÑALOSA

FRANCISCO de Peñalosa es uno de los músicos más eminentes de la época en que el perfeccionamiento técnico de la polifonía llegaba a su apogeo.

El, con Anchieta, Francisco de la Torre, P. Fernández de Castilleja y otros, pusieron los cimientos del edificio que más adelante, con materiales arrancados de la misma conciencia nacional, habían de levantar aquellos grandes genios que se llamaron Morales, Guerrero y Victoria, tan admirados como desconocidos hasta poco tiempo ha.

¡Triste es confesarlo!, pero es absolutamente cierto, que nuestra incuria y abandono en el conocimiento de nuestros grandes músicos seiscentistas es uno de los mayores crímenes de lesa patria que, quizá inconscientemente, por idiosincrasia nacional, hemos cometido los españoles. Parece increíble que a estas fechas no se haya pretendido hacer una completa biografía de Peñalosa, personalidad eminente como músico, cuyo paso por este mundo dejó una estela radiante de arte ingenuo sí, pero fuerte y vigoroso, y cuya personalidad de tanto y tan alto relieve social, como se verá más adelante, haya estado empuñecida y oscurecida hasta el día de hoy. Y es más de lamentar esta ignorancia de la vida de un hombre en todos conceptos eminente, cuando nosotros, solos y desamparados, casi sin medios materiales para realizar la obra que nos habíamos propuesto, solamente con una pequeña dosis de entusiasmo y cariño, hemos rehecho la biografía del hombre mimado por Príncipes, Reyes y Papas y que en el ocaso de su vida ocupó uno de los más altos puestos de la gloriosa Iglesia Hispalense.

Francisco de Peñalosa fué hijo legítimo de don Pedro Díaz de Segovia. Este auténtico dato lo entresacamos de las «Actas Capitulares» del Cabildo de la S. I. C. de Sevilla (lib. IV, fol. 191).

¿Nacería Peñalosa en Sevilla? Nuestras pesquisas encaminadas a aclarar este interesante extremo, no han dado, hasta ahora, resultado alguno.

Sin embargo, la circunstancia de que en un Cabildo celebrado el 28 de septiembre de 1506, apareciera protestando de la posesión de una Canonjía de la Iglesia de Sevilla, que a juicio de Peñalosa le pertenecía, el padre legítimo de éste, Pedro Díaz de Segovia, nos induce a sospechar que vivía en Sevilla. Además, en el libro llamado «de gallinas», de la mesa capitular, en donde constan todos los nombres de los individuos que vivían en casas arrendadas por el Cabildo, hemos leído con sorpresa que en la «Collación de San Isidro vivía un tal Pedro García (?) de Segovia».

El primer apellido por el estado algo deteriorado del M. S., se adivina mejor que se lee y bien pudiera ocurrir que nosotros al transcribirlo como García nos hubiésemos equivocado. De todas maneras señalamos la identidad del nombre y segundo apellido hallados en dicho libro «de las gallinas» como los del padre de Peñalosa para que otros investigadores más afortunados que nosotros puedan continuar sobre cierta base, siquiera sea ésta deleznable y expuesta a error, las pesquisas acerca de la existencia como

vecino de Sevilla de don Pedro Díaz de Segovia; pues una vez demostrado este extremo sería fácil determinar, al menos como conjetura histórica, el nacimiento de Francisco en Andalucía y quizá en Sevilla.

Según nuestro cálculo, Francisco de Peñalosa debió nacer por los años 1464 al 68.

Como se ve, no anduvo muy equivocado *Eslava*, cuando en su «Lira Sacro-Hispana», ponía la fecha aproximada de 1470. Esta misma opinión sigue Fetis en su «Biographie universelle des musiciens» (Paris, 1862), y Sardoní en su «Efemérides de músicos españoles» (Madrid 1868).

En 1505 era Capellán de sus Altezas (A. C., fol. 143) y nombrado Canónigo de Sevilla en la vacante que dejó don Francisco Aceves, al pasar a la Iglesia de Astorga como Tesorero. Tomó posesión nuestro biografiado de dicha Canonjía el 15 de diciembre del año 1505. Peñalosa no se halló presente a esta posesión, resignando sus poderes en Diego López de Cortejano, Arcediano de Sevilla y cronista del Santo Rey don Fernando.

Bien por su cargo cerca de las personas Reales o por otras causas que desconocemos, lo cierto es que al no presentarse Peñalosa en la Iglesia donde radicaba su prebenda, el Cabildo consideró vacante dicha Canonjía y el 12 de enero de 1506, se leyeron bulas presentadas por el Cardenal de San Jorge, y a su favor, para posesionarse de la prebenda vacante por ausencia de Peñalosa. (A. C., lib. VI, fol. 146) (1).

Pronto supo el suplantado Canónigo el suceso, y oponiéndose tenazmente a que el Cardenal de San Jorge tomara posesión, apeló por medio de un representante al Cabildo el día 16 del mismo mes y año.

En dimes y diretes, consultas y más consultas, trancurrió más de la mitad del año 1506, hasta que el 12 de septiembre de dicho año Jacobo Grinaldo, como procurador del Cardenal de San Jorge volvió a presentar bulas para dicha Canonjía y al día siguiente, 13 de septiembre, tomó posesión de ella dicho procurador representante del Cardenal. Peñalosa protestó de esta posesión, por mediación de su padre legítimo don Pedro Díaz de Segovia a quien confirió amplios poderes, en el Cabildo celebrado el 28 de septiembre de 1506 (A. C., lib. IV, fol. 170).

Así las cosas y sin que podamos afirmar rotundamente quién de los dos litigantes quedó disfrutando de la prebenda, lo cierto es que en 3 de enero de 1513, figura Peñalosa en la lista de Canónigos.

Por su elevado cargo cerca del nieto del Rey don Fernando el Católico, cuyo Maestro de Capilla era a la sazón, Peñalosa residía fuera de Sevilla y, por lo tanto, según las leyes vigentes y los decretos emanados de la Autoridad Pontificia, los que hoy llamaríamos descuentos o pérdidas de distribuciones corales, a percibir de su prebenda, eran considerables.

Grandes y lamentables debían ser los abusos que en orden a faltar a la residencia coral en la población donde radicaban las prebendas se cometían por aquel entonces, pues la existencia de las prohibiciones reales y pontificias nos da la medida exacta de estos abusos. Las dispensas de residencia se concedían en Roma con harta facilidad, y a lo que se desprende de la documentación pertinente a estos abusos, sorprendiendo a S. S. con embustes e informaciones falsas que, por la escasisima facilidad de comunicaciones, no podían ser debidamente comprobadas como tales.

(1) A quien extrañe que todo un señor Cardenal solicitase una Canonjía, por más que ésta fuese de la iglesia de Sevilla, le recordaremos que el Bachiller Peraza, en su «Historia de Sevilla» (M. S. de la Colombina), dice: «que el Papa Clemente VII, cuando le pedían una Canonjía de Sevilla, decía que le pedían un obispado».

El mal se fué generalizando de manera harto visible para detrimento del Culto Divino, y a cortar estos abusos salieron al paso con la valentía de que siempre dieron gallardas muestras cuando de defender los intereses de la Religión y de la Patria se trataba, aquellos *Reyes* que, por antonomasia, se los denomina en la Historia *Católicos*.

Desde Valladolid el 28 de noviembre de 1488, escribieron al Conde Cifuentes, Asistentes de Sevilla y *otras cualesquier Justicias de la Ciudad* un hermoso documento del que copiamos los párrafos pertinentes a nuestro objeto. El documento integro, como otros importantísimos que se refieren al mismo asunto, los teníamos preparados para hacer un Apéndice a esta obra y han llevado el mismo camino que las fotografías según hemos apuntado en una nota anterior.

«Sabed que nuestro muy santo Padre nos hubo concedido y concedió su Bulla para que ninguna persona eclesiástica que estubiese ausente de las Iglesias Metropolitanas o Catedrales o Colegiales de nuestros reinos no gane ni pueda llevar las distribuciones cotidianas, o las otras cosas menudas que ganen los que están presentes o residen en dichas Iglesias, excepto las personas que tienen algo que entender en la Inquisición...»

Sabedores los Reyes de que el Papa había sido engañado más de una vez *«no haciendo relación verdadera»* por los peticionarios de dispensas de residencia, suplicaron a S. S. que confirmara la anterior Bula y mientras tanto mandaban *«que si alguna o algunas personas supiérades que las traen (las Bulas) no consintáis ni deis lugar a que presenten en el Cabildo de esa Santa Iglesia hasta que nos lo consultéis o S. S. nos responda...»*

Muy acendrado debió de ser el cariño que el viejo Rey Católico profesó a Peñalosa, o muy insustituible su persona en el cargo que al lado del Infante Don Fernando desempeñaba, cuando con fecha 7 de marzo de 1513, se leyó en el Cabildo de Sevilla una carta suya en que rogaba y mandaba se diesen las horas al Canónigo Peñalosa *«su Capellán Cantor y Maestro de Capilla del Magnífico Sr. D. Fernando, su nieto, hijo del Serenísimo Rey D. Felipe y de la Reina Doña Juana nuestra señora...»* revocando así y en obsequio de su Capellán el decreto de Valladolid anteriormente copiado (A. C. Libro VII, fol. 24).

El Cabildo de Sevilla ante este mandamiento del viejo Rey accedió a sus pretensiones y Francisco de Peñalosa disfrutó en adelante de la totalidad de los frutos de su Canonjía.

A pesar de este permiso concedido por el Cabildo, Peñalosa debió residir por algún tiempo en la Catedral de Sevilla; pues en un Estatuto prohibiendo que en la Iglesia de Sevilla se den prebendas a los hijos y nietos de los condenados y judíos, hecho por Fray Diego de Deza (lib. de cuentas, fol. 43), con el Cabildo y Racioneros de la Iglesia, en 12 de febrero de 1515, aparece nuestro biografiado firmando dicho documento.

Peñalosa continuó al servicio del nieto de don Fernando el Católico en los años sucesivos, acompañándole sin duda en sus andanzas por tierras de España y con su cargo de Maestro de Capilla. El Rey, a quien Mariana, (Historia general de España) calificó de *«Príncipe el más señalado en valor y justicia y prudencia, que en muchos siglos tuvo España»*, quería a su nieto Fernando con un ciego y acendrado cariño; pues, abuelo al fin, con sus hijos muertos casi todos en temprana edad, era natural que reconcentrase en éste, joven y de carácter afable y simpático, todas sus ilusiones.

Muerto el viejo Rey en 23 de enero de 1516, sabido es que en su primitivo testamento, otorgado en Burgos, mandaba que, en caso de que el Príncipe don Carlos estubiese ausente al ocurrir su fallecimiento, gobernase el Infante don Fernando. Al Cardenal Cisneros atribuyeron algunos la reforma de esta cláusula del testamento donde el

Infante don Fernando, su nieto predilecto, iba a ser Gobernador en ausencia de su hermano Carlos. Pero al fin, proclamado Don Carlos Rey y Emperador de las Españas, sus costumbres extranjeras, la fastuosidad de la Corte y los abusos reales o supuestos que los flamencos, que estaban a su servicio, cometían, además de los exorbitantes gastos que el erario público se obligaba a soportar; todas estas cosas y otras quizá más complejas, que en gracia a la brevedad omitimos, determinaron en el ánimo del pueblo una cierta intranquilidad y malestar constante, que fué creciendo paulatinamente hasta estallar un movimiento popular, simpático por su significación nacionalista, que la Historia denominó con el nombre de «Guerra de las Comunidades».

El Infante don Fernando, de apacible carácter, nacido y criado en España, educado en la austeridad de la Corte castellana de sus egregios abuelos, tenía fervorosos partidarios, que a la chita callando primero, y después con cierta valentía no exenta de fanfarronería se declararon partidarios de él en contra de su hermano, perjudicando así grandemente al simpático Príncipe que no tomó arte ni parte en esos tenebrosos manejos de conspiraciones y enredos. El Cardenal Cisneros, que consecuente con la fidelidad que había jurado al heredero Príncipe don Carlos, no dormía seguramente en los laureles, y con ojo avizor se dió cuenta del estado de opinión del pueblo; como hombre enérgico, de rápidas y prontas resoluciones, se llevó consigo al Infante don Fernando y a la Reina doña Juana, viuda del Rey difunto, con objeto de vigilar los manejos de los partidarios del Infante don Fernando y abortar así todo intento de rebelión contra el nuevo Emperador. Los secuaces del Infante don Fernando no cesaron, a pesar de las previsiones del Cardenal en sus pretensiones; y el Infante debía dar oídos a ciertas insinuaciones que ellos le hicieran para que aprobara el movimiento sedicioso contra su hermano; que así es de frágil la humana naturaleza, que ante la perspectiva de una brillante posición social, no para mientes en atropellar lo más sagrado de la vida.

Pero al espíritu sagaz y fino olfato del Cardenal Cisneros no escaparon estas maniobras, antes bien, enterado de todo ello, el año 1517 quitó al Infante todos sus criados, poniéndole entre desconocidos que observasen su conducta. («Continuación de la Historia de Mariana, por don José de Miniana»).

Dolorosa debió de ser esta separación para Peñalosa, tratándose de un Príncipe tan querido y del que tantísimas pruebas de afecto y consideración tenía recibidas. El antiguo Maestro de Capilla del Infante podía cantar en sus soliloquios, precisamente con música suya, aquella tierna canción que aparece en el «Cancionero musical de los siglos xv y xvi», de Barbieri:

¿Qué dolor más me doliera
ni aquejara mis suspiros
que partirme de serviros...?

Peñalosa, como otros muchos compatriotas suyos, una vez desligado de los lazos del agradecimiento, en primer lugar, y después del cariño que le unían al Infante don Fernando, con la ilusión en el alma y el dolor en el corazón, se trasladó a Roma.

Gobernaba, por aquel entonces, la Iglesia Católica aquel gran Médicis, protector fervoroso de artistas, porque él lo era de corazón y por temperamento, que en la lista de Pontífices Romanos ostenta el glorioso nombre de León X.

La Capilla Pontificia contaba entre sus miembros a muchos españoles que dieron con sus obras imperecedero honor e inmarcesible gloria a su Patria. En los años que reinó el susodicho Pontífice florentino (1513-1521) actuaban Juan Escrivano, J. Palmárez,

P. Pérez, Blas Núñez, A. Ribera, B. Salinas. En tiempos de los Pontífices siguientes desde Paulo III hasta el otro Papa florentino León XI, es decir del 1521 al 1605, aumentaron aún más los maestros españoles en la corte pontificia actuando en ella entre una nutridísima lista los Morales, Escobedo, Ordóñez, Soto de Langa, Calasans, Sánchez-Gómez, Carleval, Santos, Vázquez, Espinosa, Montoja y el celeberrimo Victoria que aunque no perteneció a esa capilla estaba en otra similar.

Pues bien, en esta celeberrima Capilla de los Papas ingresó, por mandato expreso de S. S. León X, nuestro biografiado F. Peñalosa. Grande y sincera debió de ser la estimación que León X le profesaba; y da indicios de ello la excelencia de su arte y los méritos personales de nuestro biografiado cuando en fecha 4 de noviembre de 1517 escribió al Cabildo de Sevilla un *Breve* que acredita al Pontífice como amante de las personas de mérito, a las que a todo trance quería tener a su servicio.

Dada la importancia excepcional que entraña para la biografía de Peñalosa y para contrastar su figura artística, publicamos íntegra, a continuación, una versión castellana de dicho documento pontificio inédito y desconocido a nuestro entender hasta el presente.

«Amados hijos: Salud y bendición apostólica.

Entre los cantores que componen mi Capilla en las solemnidades divinas está mi amado hijo Francisco Pignolosa, Canónigo de Sevilla, cubiculario y músico excelentísimo quien ejerció tan eximio arte con gran prudencia y probidad, por cuyas condiciones es en el presente aceptable para nosotros y gratisimo por otras virtudes suyas de que le creamos digno de entrar a nuestro servicio y al de la Sede Apostólica. Y como a los que Nos llamamos, no sólo procuramos evitar los daños que les siquiere por tal causa, sino que los decoramos con privilegios y prerrogativas convenientes, atendida vuestra devoción a esta Santa Sede, os rogamos en el Señor y os requerimos con todo nuestro ánimo, que al entrar en nuestro servicio queremos que tenga todos y cada uno de los frutos, réditos y provechos (llamados gruesas) del Canonicoato y Prebenda que posee en esa vuestra Iglesia (mientras estuviere a nuestro servicio) y que enterados de estos nuestros deseos, nos conteste el encargado de hacerlo: del mismo modo que si residiera personalmente en esa Iglesia y estuviere presente a todas las horas divinas, en lo cual nos agradeceréis y haréis una cosa convenientísima a esta Sede Apostólica. Y para que de mejor grado y con más tranquilidad podáis hacerlo, a vosotros y al dicho Francisco absolvemos del juramento que prestasteis de observar los estatutos confirmados por Nos y por nuestros Predecessores, y os libramos en todo de dicho juramento: suspendemos los dichos estatutos en cuanto a esto y por esta vez solamente, y queremos que estén suspensos sin que obste cualquier otra cosa existente en contrario. Dado en Roma en San Pedro, bajo el anillo del Pescador a 4 de noviembre de 1517, quinto de nuestro Pontificado.

† Evangelista.

A los amados hijos Deán y Cabildo de la Iglesia de Sevilla.

Al mes de la fecha de este hermoso documento, el 26 de diciembre escribía S. S. a Diego de Muros, Obispo de Oviedo, una carta (Colección del Cardenal Bombo, carta 5.ª del Libro XVI), en la que le hablaba nuevamente de su amado cantor con estas palabras: *«Alterius meis ad te scripsi, quo in loco Franciscum Peñalosam Cantorem meum habere quamque eo nostris in sacris et cæremoniarum celebritate familiariter ac prope quotidie uterer...»*

Como si con el Breve escrito con fecha 4 de noviembre al Cabildo de Sevilla quisiera S. S. parar el golpe, más bien presentado que totalmente ignorado, y cuando no

había llegado a Sevilla, por lo menos el Cabildo no se había enterado oficialmente de su contenido, el Capítulo Hispalense acordó en 13 de enero de 1518. (A. C. Libro 9.º fol. 99), que todos los beneficiados que estaban en Roma viniesen a Sevilla a residir desde 1.º de enero de 1519, su pena de que cayesen en *nihil* (fórmula que aún se usa en la Catedral de Sevilla y cuya significación es perder de los haberes ordinarios una cierta parte anteriormente estipulada en los Estatutos).

El abuso de las dispensas de residencia debió continuar en aumento a pesar de todas las leyes coercitivas que las autoridades Real y Pontificia publicaban para cortar dichos abusos.

El Emperador Carlos V se vio obligado a recordar a sus súbditos el derecho de sus abuelos los Reyes Católicos y desde Valladolid, en un decreto publicado el 22 de marzo de 1518, dirigido al Conde de Osuna, Asistente de Sevilla, después de confirmar íntegro el documento de los Reyes Católicos, terminaba con estas frases: *Yo vos mando que vista esta dicha cédula que de suso va incorporada, la guardéis y cumpláis y hagáis guardar y cumplir según y como en ella se contiene...»*

El día 8 de febrero de 1518 se leyó en el Cabildo de Sevilla el Breve de S. S. dado en Roma, como hemos dicho, a 4 de noviembre de 1517, pidiendo para Peñalosa dispensa de residencia. El Cabildo recordando sin duda la decisión adoptada por él con fecha 13 de enero de 1518, de que todo beneficiado (o prebendado) que no se presentara en la Catedral antes del día 1.º de enero de 1519, caía desde esa fecha en *Nihil*, y queriendo ratificarse en su decisión, acordó *contradecir la petición o mandato pontificio* (A. C. Libro 9, fol. 110).

No tardó mucho tiempo en llegar a Roma la noticia de la denegación del permiso solicitado para Peñalosa por el propio Pontífice (ya que no sea considerado como gracia o dispensa motupropio propuesta por S. S.) e inmediatamente y antes de que terminase el plazo señalado por el Cabildo para que se presentaran los beneficiados ausentes en Roma, Su Santidad escribió otro Breve en idénticos o parecidos términos, que en el Cabildo celebrado con fecha 26 de mayo de 1518, se leyó. Visto el especial interés y empeño decidido de S. S. León X en obtener para su cantor la prerrogativa expresada en sus dos *Bulas*, el Cabildo accedió, y Peñalosa, aun residiendo en Roma, hizo suyos los frutos de su Prebenda en la Catedral Hispalense. (A. C. Libro 9, fol. 137). Nuestras pesquisas para encontrar este segundo Breve Pontificio tan interesante, han sido inútiles.

Así las cosas, Peñalosa que indudablemente se honraba con la amistad de don Diego de Muros, Obispo de Oviedo (recuérdese la carta de León X hablando de Peñalosa), varón ilustre que figuraba en aquella época como uno de los más eximios Prelados de la Iglesia Española (1) permutó con fecha del 30 de agosto de 1518, su Canonjía por el Arcedianato de Carmona que a la sazón disfrutaba dicho Prelado (A. C. Libro 9, folio 169).

El Procurador que representó en este acto a F. de Peñalosa se llamaba Diego Méndez, Racionero de la Catedral de Sevilla; y con seguridad el mismo Diego Méndez

(1) El analista Zúñiga, en sus «Anales Eclesiásticos y Seculares de Sevilla» (Madrid, 1796, vol. III, pág. 132), dice de don Diego de Muros que fué Deán de la Catedral de Santiago, Secretario del Cardenal don Pedro de Mendoza; Canónigo de Sevilla, pasando a ser Obispo de Oviedo en 1504. Fué fundador del insigne Colegio de San Salvador de Oviedo en la Universidad de Salamanca. Bermúdez de Pedraza, en su «Historia de Granada», le cita como Secretario del Cardenal Fr. Francisco de Talavera. El Obispo Sandoval, en su «Vida y hechos del Emperador Carlos V», dice que fué el que acompañó a la Reina doña Juana en su estancia en Arcos, y finalmente, la «Oratio de eligendo Summo Pontifice», impresa en 1492, está dedicada por su autor Bernardino de Carbajal a «Didaco de Muros Archidiacono Carmonensis. Reverendissimus D. Cardinalis Hispanie Secretarius meritisimus».

que cita el analista Zúñiga como Cantor del Reverendo señor Patriarca don Diego Hurtado de Mendoza. Falleció este músico según Loaysa en sus «Memorias Sepulcrales», (M. S. de la Colombina) el 6 de abril de 1522.

La fastuosa riqueza y número de Prebendas de la Catedral Hispalense, como puede ver el lector en la nota adjunta a este punto, vino a sumar otra nueva no menos rica en bienes a las ya existentes. Un clérigo de Carmona llamado Juan de Vilches, que a lo que se ve hizo una respetable fortuna sirviendo en Roma al Cardenal de Cámara don Juan López Valenciano («Libro blanco, folio 138, vto.»), para honrar sin duda al pueblo de su naturaleza, instituyó en la Catedral de Sevilla una nueva dignidad más a las ya existentes desde su fundación (1) y la tituló Arcedianato de Carmona, dotándola espléndidamente. Pues bien, este mismo Arcedianato, de reciente fundación, lo desempeñó el Maestro don Francisco de Peñalosa, por permuta con don Diego de Muros, que era el que entonces lo usufructuaba. Mas no se contentó Peñalosa con esta pingüe prebenda, y habiendo vacado la dignidad de *Tesorero* de la misma iglesia, la solicitó presentando para ello bulas el 24 de marzo de 1525.

En A. C. posteriores a dicho año 1525, apenas se cita a nuestro biografiado, circunstancia que nos hace sospechar si viviría retirado por achaques de su salud; así son de pesados los años que a todo nacido causan y a todo cuerpo fatigan, como decía Cervantes.

Por el libro de Gallinas de la Mesa Capitular (Arch. Cat.) y en el año 1528, sabemos dónde vivía F. de Peñalosa. He aquí la referencia: «Cal (calle) de Abades (así se denomina actualmente esta calle), de las casas que tiene el señor Canónigo Francisco de Peñalosa, 7.125 (¿ ?) maravedises». En estas casas, y el 1.º de abril de 1528, murió el Arcediano de Carmona, Canónigo de Sevilla, Maestro de Capilla del Infante don Fernando, Cantor Pontificio de León X, don Francisco de Peñalosa.

Así lo afirma Loaysa en sus memorias sepulcrales (M. S. de la Colombina), y esta misma fecha consta, como la de su fallecimiento, en un libro de entradas y salidas de la Catedral de Sevilla (Arch. Cat.).

La escrupulosidad que en sus apuntaciones y notas observa el Iltr. Canónigo Archivero Sevillano, es garantía de la exactitud de nuestra fecha. El mismo dice en su M. S. citado que el cadáver de Francisco de Peñalosa fué enterrado en la nave de San Pablo y que sobre su sepultura se puso esta sencillísima inscripción:

«Aquí yace el Muy Iltr. Sr. Francisco de Peñalosa, Arcediano de Carmona, Canónigo de esta Sta. Iglesia, que murió en 1.º de abril de 1528.»

Francisco de Peñalosa tuvo en la misma Catedral de Sevilla un sobrino llamado Luis de Peñalosa, que tomó posesión de una Canonjía el 2 de abril de 1527, falleciendo a las tres de la noche del 9 de febrero de 1554 (*Libro de entradas y salidas*.—Arch. Cat.; y *Memorias sepulcrales de Loaysa*.—Biblio. Colom.) Este Luis de Peñalosa vivió en casas del Cabildo en la Borceguinería (Lib. de Gallinas del Arch. Cat.).

(1) La Catedral de Sevilla, desde su fundación (año 1261), tenía las siguientes Dignidades: Deán; Chantre; Tesorero; Arcediano de Jerez; Arcediano de Niebla; Arcediano de Reina, y Prior de la Villa. Más setenta canonjías de número (Arch. Cat. Libro Blanco fol. 70). No es, pues, extraño que ante la riqueza que suponen estas prebendas, la grandezza y fastuosidad de la Catedral y su culto, exclamara el Bachiller Peraza en su «Historia de la Imperial Ciudad de Sevilla».

«...¡Oh! Sevilla:
Tienes un Templo de gran maravilla,
Entierro de Reyes y gran Clercía,
Que en letras y Fe y gran armonía
Nos hace veamos ser Roma Sevilla...»

Eslava, en su «Lira Sacro-Hispana», publicó seis motetes del Maestro Peñalosa, cuyos títulos son los siguientes: *Triburarer, In passione, Memorare, Versa est, Precor te y Sancta Mater*.

Según Barbieri, en sus tantas veces citado Cancionero, existían otros cuatro motetes del mismo autor en el Archivo de Música de la Catedral de Toledo (1). El mismo ilustre maestro en su op. cit., afirma que en el inventario de lo que dejó el Duque de Calabria en el Monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia, cuyo inventario se conserva en el Archivo Histórico Nacional, entre varios libros de música se cita con el número 27 «un libro de Peñalosa cubierto de cartón y cuero leonado». Además, dice el mismo escritor que él vió en la Biblioteca Musical que poseía en Cataluña don Juan Carreras una copia manuscrita de una misa de Peñalosa. En el inventario de papeles y música y libros de canto de órgano de la Catedral de Sevilla, hecho el 27 de febrero de 1673, el más antiguo que existe en el Archivo de aquella Catedral, no aparece ningún libro de Peñalosa, aunque sí de un contemporáneo suyo que estuvo sirviendo en dicha Catedral como *Magister puerorum* y que, excepción hecha de una canción que aparece en el Cancionero de Barbieri con el número 451, no creo se conozca ninguna obra suya.

Nos referimos al casi desconocido *Alonso de Alba*, del cual existía (¡oh... estos preteritos tan lamentables!) «Un libro grande de música» (2).

Para completar la bibliografía de Peñalosa, diremos que en el tantas veces citado Cancionero de Barbieri aparecen 10 canciones atribuidas a aquel maestro. Son las señaladas con los números 58, 89, 90, 187, 166, 200, 235, 249, escritas para tiples, tenor y contralto, y las 438 y 457, escritas para dos voces. En un cancionero del siglo xv, publicado en 1884 por don Alfonso Pérez Gómez Nieva, aparece un Peñalosa, que bien pudiera ser nuestro biografiado como autor de una poesía que empieza: «*Diego senyor, no vendáis...*» (3). No tendría nada de extraño que las poesías que aparecen en el Cancionero de Barbieri con música de Peñalosa, fueran asimismo originales de este insigne maestro, al que la historia de la música española le debe una reparación; pues sabido es que en aquella época, más que en ninguna otra, eran cultivadas indistintamente la música y la poesía (y a veces la pintura), fenómeno que a nuestro entender fué una de las causas que originaron en España la aparición del *expresivismo musical* en el árido campo de la música (especie de cálculo matemático), adelantándose con admirable clarividencia a las escuelas de música de las demás naciones.

La personalidad eminente de don Francisco de Peñalosa en el arte de la música queda bien demostrada por la precedente biografía. Los elogios que como músico y cantor

(1) Esta cita de Barbieri nos recuerda que en Toledo, por los años 1563, existía un famoso organista llamado también *Peñalosa*, que como verá el lector de este libro, solicitó ir de organista a Palencia en la vacante que se produjo por muerte de García de Baera.

(2) He aquí algunos escasos datos biográficos del maestro *Alonso de Alba*:

El 25 de enero de 1503 recibió el Cabildo de Sevilla por Maestro de Capilla a Alonso de Alba. Ocupó hasta esta fecha el magisterio de Capilla hispalense el maestro Francisco de la Torre, que disfrutaba de una media ración. El 8 de febrero del mismo año mandó el Cabildo que Francisco de la Torre entregara los *muchachos* al nuevo maestro Alonso de Alba. El día 6 de septiembre de 1504 había fallecido y en tanto se buscaba maestro se encomendaba del cuidado de los mozos de coro a Andrés de Hojeda (A. C. lib. 5, fol. 5, 10 y 98).

Barbieri, en su «Alcance de su Cancionero», dice que un Alonso de Alba figura como Capellán Cantor de la Capilla Real en las nóminas de 1502 a 1505. Como se desprende de las fechas arriba mencionadas, este Alonso de Alba no pudo ser el *Magister puerorum* de la Catedral de Sevilla, pues en 1504 había ya fallecido.

(3) Don R. Mitjana, en «Nuevas notas al Cancionero de Barbieri» (Revista de Filología Española, tomo V, 1918), dice que en la colección de cartas de Marineo Siculo «*Ad illustrissimum principem Alfonso Aragonum Ferdinandi regis filium Casaranustae et Valentie Archiepiscopum Aragonique Presidentem Lucei Marinei Siculi epistolaram familiarum libri decem et septem*» (Valladolid G. Brocar 1514), figuran cartas de Francisco Peñalosa, Cantor del Rey.

le prodiga el Pontífice León X, el afecto y consideración con que siempre le distingue el viejo rey don Fernando; la influencia de que gozaba en la Corte romana y los altos puestos que ocupó en la Iglesia Hispalense, nos dispensan de hacer por nuestra parte ningún elogio de este insigne músico.

Para completar, sin embargo, su biografía, diremos que era su fama, como músico, tan grande, que en documentos de la época, existentes en el Archivo de la Catedral de Sevilla hemos visto citado su nombre con el calificativo de *Cantor*, a pesar de que nunca tuvo tal cargo en la Catedral hispalense.

Creemos que este título se daba antonomásicamente y no de otra manera ni en otro sentido. Así, pudo escribir el bachiller Cristóbal de Villalón en su libro: «Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo moderno» (Valladolid, 1539), aquellas palabras que hicieron a Eslava caer en error al afirmar que Peñalosa había muerto en 1535: «*Muy poco ha que murió aquel famoso varón D. Francisco de Peñalosa, Maestro de Capilla del Católico Rey D. Fernando, el cual en la música de arte y voz excedió a Apolo su inventor*».

MARTÍN DE RIVAFLECHA

(14...—1528)

BIEN merecen un recuerdo de honda simpatía aquellos artistas del pasado que con ardor y generosidad trabajaron sinceramente para nosotros obedeciendo los dictados de su conciencia artística.

Ya lo hemos dicho en otra página de esta obra. Para llegar a formar la verdadera historia de la música española, es necesario estudiar no solamente las obras musicales de los maestros cumbres de nuestro pasado glorioso, sino catalogar los nombres, datos biográficos, obras y documentos que lleguen a nuestras manos; porque todos esos señalamientos historiográficos son los más poderosos y eficaces medios de restauración artístico-nacional.

Martin de Rivaflecha. He aquí un maestro de Capilla, desconocido hasta hoy en la historia de la música española, que enaltece el cargo que desempeñó. Coetáneo de grandes figuras musicales como Anchieta, Peñalosa, Ramos de Pareja, Pedro Fernández de Castilleja, etc., etc., ocupa un honroso lugar en la evolución de la polifonía vocal de la escuela castellana que culminó en el genial expresivista, Victoria, medio siglo después.

Su biografía, a grandes rasgos, queda encuadrada en los datos auténticos y fidedignos que afortunadamente se han encontrado en las A. C. de la S. I. Catedral de Palencia. Helos aquí:

El día 25 de noviembre de 1503, siendo obispo de Palencia Fr. Diego de Deza Tavera, se reunió el Excmo. Cabildo en sesión ordinaria, como de costumbre, en la capilla de Santa Catalina, y entre otros asuntos que trataron y resolvieron, fué declarar la vacante de la Prebenda-Canonjía que por Bula y privilegio del Papa Paulo II, confirmado por el actual reinante Alejandro VI, había concedido al Oficio de Maestro de Capilla de la Catedral Palentina, por ausencia de su último poseedor don Fernando de Orgaz (1).

El día 1.º de diciembre de 1503 se volvió a reunir el Cabildo para recibir a *Martin de Rivaflecha*, clérigo de la iglesia y diócesis de Santo Domingo de la Calzada, como Maestro de Capilla de la S. I. C., adjudicándole la Prebenda-Canonjía que por bula y privilegio apostólico de Paulo II, confirmado por N. S. P. Alejandro VI, había disfrutado su antecesor Fernando de Orgaz, y con las mismas obligaciones estatuidas en esta iglesia. Entre las obligaciones que llevaba anejo el cargo, indudablemente, la más penosa y que más disgustos ocasionaba a los Maestros de Capilla era la de convivir con los mozos de coro, cuidar de ellos, alimentarlos, vestirlos y darles instrucción. Casi todos los Maestros de Capilla fracasaban en el cumplimiento de esta misión que les imponían los Cabil-

(1) Para que se de cuenta el lector de la importancia que en aquellos tiempos tenía la Catedral de Palencia, le indicaremos que ya en tiempos de Martin de Rivaflecha tenía la Catedral ochenta prebendas repartidas entre Canónigos y las catorce Dignidades; veinticuatro Bacconeros y cuarenta Capellanes i Mañtineros nocturnos, más gran copia de servidores, de diez a veinte mozos y niños de coro que continuamente sirven a la Iglesia. («Sila del Arcediano del Alcor, pág. 9, folio vuelto; ejemplar copia del siglo XVII que posee el Archivo del Ayuntamiento»).

dos (1) y nuestro biografiado Martín de Rivaflecha fué, sin duda, uno de ellos, puesto que con fecha 17 de enero de 1504, al año de tomar posesión, el Cabildo nombra al Capellán Cantor Gonzalo Gómez de Portillo (2) ayudante del Maestro de Mozos de Coro, descontando de los frutos de la Prebenda y Canonjía que disfrutaba Rivaflecha la parte correspondiente para pagarle su trabajo.

A los dos años aproximadamente, el 19 de diciembre de 1506, el señor Obispo Don Juan Rodríguez de Fonseca le concede una *porción* catedralicia a perpetuidad y al mismo tiempo sigue como ayudante de Rivaflecha.

Con fecha 26 de junio de 1521, el maestro Martín de Rivaflecha pone un escrito al Cabildo despidiéndose del oficio de Maestro de Capilla, ausentándose de Palencia por habersele quitado parte de los frutos de su prebenda, y los señores Capitulares acuerdan que el racionero cantor de la iglesia, Gonzalo del Portillo, quede como maestro suplente de los niños de coro hasta el 28 de septiembre de 1521, fecha en que dieron posesión del oficio de Maestro de Capilla a García de Basurto, cantor clérigo de la diócesis de Calahorra.

Con fecha 3 de enero de 1522, se posesiona de la ración de organista, vacante por defunción de Alonso G. de Portillo, García de Baera, organista que fué en León.

El sábado, día 12 de diciembre de 1523, el Cabildo de la S. I. Catedral de Palencia dió posesión a González Gómez de Portillo, racionero cantor de dicha iglesia, de la canonjía que vacó por defunción de Juan Peña.

(1) He aquí algunos artículos de las Ordenanzas que tenía la Catedral de Palencia. Año 1528. Pontificado de don Pedro Gómez Sarmiento de Villandrando:

1. Que tenga el Maestro de Capilla veinte mozos de coro de buenas voces y canten siempre la mitad canto de órgano y contrapunto a la mente y a la clave; y otros los versetes. Que les dé de comer y los tenga en su casa y acompañe para que estén mejor enseñados y castigados. Les dé cada año por San Antolín ropas coloradas, jubones y sobrepelices.

2. Que sea obligado a leer en público en cada mañana o a la tarde, una hora cada día, a quien quiera aprender por él a cantar en su capilla, igualmente a los Canónigos que porcionarios que otros de fuera de la Catedral.

3. Que dicho maestro de Capilla sea obligado a venir los domingos y días de fiesta de guardar, los sábados a misa de la mañana, los lunes misa de San Sebastián a las Salves de Cinesma, Mañines y procesiones en que haya canto de órgano y cuando hay «Adjuutorium» a fobordon e verso con gloria en los salmos de vísperas los días de Navidad, Epifanía, Purificación, Resurrección, Ascensión, Pentecostés, Trinidad, Corpus, San Juan, Santos Pedro y Pablo, Asunción y San Antolín.

4. Que como la preeminencia del Maestro de Capilla no es menes necesidad para el orden y servicio de facistol, ordena el Cabildo y manda que todos los Cantores ya tengan Canonjía, ración, pensión o salario y estén obligados a cantar, como los mozos extraordinarios que han sido ordinarios y aun vienen en las fiestas a cantar, u otros que vienen a ayudar y aprender, obedezcan en todo y ninguno más que él tenga autoridad en gobernar lo que se ha de cantar, de llamar a alguno y ordenar baje al facistol.

5. Que teniendo carga de cantor a su beneficio Canónigos, Racioneros y Capellanes, todos tengan las mismas penas si hicieran falta en el facistol, canto de órgano y faborones.

6. Que los otro Beneficiados, Canónigos y Racioneros que de su buena voluntad y loable ejemplo ayudan al canto de órgano y facistol les den limosna; y si les llamase el Maestro que bajen al facistol y no van que pierdan los frutos de aquella hora.

7. Item que el escritor de horas ponga las mismas penas a los que faltaren y gratifique el Tesorero de la mesa Capitular a los que cantan porque sirvan a Dios y a su Iglesia con aquella gracia que Dios les dió y por buena voluntad dan ejemplo y salza mejor el canto.

8. Item si por ventura, lo que Dios no permita, alguno de dichos cantores tuviese enfermedad notoria y perpetua que gocen de sus salarios y prebendas, quitándoles una parte que sea justa para dar a otra voz que fuese en su lugar.

9. Item por cuanto es razón haya días de descanso tiene por bien el Cabildo que cada uno de los cantores goce de nueve días de rede cada año, con tal de no ser tomados juntos y en días que más falta hicieran.

(2) Es curiosa e interesante la familia Gómez y Portillo.

Gonzalo Gómez de Portillo era Capellán cantor desde el 16 de abril de 1496 y hermano de Alonso G. de Portillo, mozo de Coro y suplente de órgano, pasando a ser racionero organista en la vacante producida por ausencia de Alonso Avila el 7 de agosto de 1497. Estos dos hermanos están enterrados en la misma Capilla donde se enterró a Martín de Rivaflecha. He aquí la nota funeraria que escribió el Notario A. Paz: «In die vigesima nona mensis octobris 1534. Rev.º Gundissalvus Gomez de Portillo, Canonicus palentinus vir optimus et in chori servitio et altaris ministerio accomodatus et aptus inter missam majorem inclulendum diem obijt ac mortem. Et in Capella Sancte Crucis Ecclesie Palentina in janam ingrediendo juxta cancellos ultimo cenotapino cum fratre suo Alfonso Bermudez de Portillo confiteratur. R. I. P.»

El sábado, 19 de diciembre de 1523, el Cabildo dió a favor de Martín de Rivaflecha, clérigo de Calahorra y cantor de dicha iglesia, la ración que vacó por defunción de Antón de Villalobos.

El viernes, 27 de enero de 1525, nombraron otra vez a Martín de Rivaflecha Maestro de Capilla y de los niños de coro *ad nutum*; mas el 25 de febrero del mismo año, el Cabildo se reúne para despojar a Martín de Rivaflecha de parte de los frutos de su ración y volvieron a nombrar Maestro de Capilla *ad nutum* a Gonzalo Gómez de Portillo, Canónigo de dicha iglesia.

El miércoles 29 de marzo, se reúne el Cabildo para tratar sobre un escrito de Martín de Rivaflecha, en el que dice: «Que habiendo servido a la iglesia de Palencia veintidós años, los mejores de su vida, y como no le da el Cabildo lo prometido, saliendo perjudicado en su ración, le hicieran justicia...», y el Cabildo acuerda se le dé cada año, de la mesa Capitular y arca de la Fábrica, lo que pide.

El 29 de marzo, solicita oposición a la Prebenda de Cantor y Canonjía de Maestro de Capilla *Diego del Castillo*, clérigo de Toledo, y por tener conocimiento el Cabildo de su buena instrucción, según informe del Canónigo Gonzalo Gómez del Portillo, del organista García de Baera y del racionero Martín de Rivaflecha, le nombra para el cargo y oficio que solicita con las condiciones y obligaciones señaladas en esta iglesia.

El lunes 17 de julio, el Cabildo da licencia a Martín de Rivaflecha para que pleitee sobre su ración contra el Preposte y permiso para ausentarse (1).

El sábado, 30 de diciembre de 1526, el Cabildo concede poder a Martín de Rivaflecha, racionero de la Catedral, para cobrar del M. I. Antonio de Fonseca, contador mayor de S. M., 21.000 maravedises por la memoria de la salve y misa que por disposición de don Juan de Fonseca, Arzobispo de Burgos (de buena memoria) se celebraba en la Catedral de Palencia.

El lunes, 15 de junio de 1528, vuelve a pedir al Cabildo de Palencia Martín de Rivaflecha los frutos de su ración que le habían quitado durante su ausencia por enfermedad.

† OBITUS RIVAFLECHA

(Tomada de las AA. CC. de Palencia)

«In die Nativitatis Sancti Joannis Baptistæ mercurii, videlicet XXIII Junii ante diurnam lucem sub Christianæ salutis anno M. D. XX. VIII. Martinus Ribaflecha in Ecclesia Palentina Cantator et in arte musica tam practice quam theorice unicus doctissimus, subtilissimus, sapientissimus, sta et cæteris aliis humanitatis potissimum, deditissimus, et in eisdem agibilibusque discretissimus, moritur et in Capelle Sanctæ Crucis... prælitatæ sepelitur.

R. I. P.

Amen.

Quizá por aquello de que «la hora de la muerte es la de las justas alabanzas», según reza el antiguo adagio popular, la anterior nota necrológica, escrita de puño y letra del

(1) Este pleito no terminó hasta después de muerto Rivaflecha, puesto que sus herederos, con fecha 24 de julio de 1529, reclamaban los frutos de que se había despojado a Martín de Rivaflecha, habiéndolos recibido en virtud de sentencia judicial del Provisorato.

Canónigo Alonso Paz, Notario público y Secretario Capitular de la Catedral palentina, como él mismo se denomina, no es un vulgar florilegio a la vanidad humana, sino el último homenaje a la verdad, redactado por el que tenía por oficio reflejar el verdadero sentir de la colectividad.

Vivió Rivaflecha la época característica en que nuestros polifonistas iban poco a poco depurando los procedimientos contrapuntísticos y camino de la cumbre en este género musical.

Las partituras que conocemos de este autor demuestran claramente que la escuela castellana de polifonía vocal estaba a la altura de lo mejor de lo mejor que se realizaba fuera de España en aquella época. Nuestros polifonistas no se contentaban con imitar las escuelas extranjeras que indudablemente conocían a la perfección (1), sino que en aras de una santa noble emulación creyeron que en España se podía hacer otro tanto o más de lo que se realizaba en las escuelas contrapuntísticas de Flandes, Venecia, Roma, Francia e Inglaterra, etc., etc., y así, lejos de ser imitadores serviles, fueron émulos de aquellos maestros extranjeros, aportando dentro de la forma externa de la composición arranques personales, módulos y lirismos, verdaderos rasgos raciales que fueron marcadamente inconfundibles.

Estudie el lector los dos motetes y la salve de Martín de Rivaflecha que hemos transcrito del Códice Colombino para la presente Antología y observará que en estas sencillas composiciones nuestro biografiado se presenta como hábil contrapuntista, de estilo majestuoso, francamente expresivo. Entre la trama de las combinaciones temáticas, realizadas con naturalidad y gracia (teniendo presente el estilo rígido, frío, seco y artificioso de los más célebres contrapuntistas del siglo xv), fluye un lirismo religioso, como lógico comentario del significado del texto, adornado con elegantes giros melódicos más propios de la época de pleno apogeo polifónico-expresivo que de últimos del siglo xv (2). Terminamos ya. Aquella celebrada frase del Mazdeísmo: «Yo soy de hoy y de antes, pero hay algo en mí de mañana y del porvenir...», parece que tiene aplicación en los primitivos maestros de la escuela castellana de polifonía durante el glorioso reinado de los Reyes Católicos. La obra de Martín de Rivaflecha es un testimonio más.

(1) Precisamente en este mismo libro de A. C. de la Catedral Palentina donde hemos espigado los datos para la presente Biografía, hay noticias directas de artistas que iban al extranjero para estudiar el movimiento musical. «En el Cabildo celebrado con fecha 13 de noviembre 1535 se concede licencia al organista García de Baera para que vaya a Flandes por el tiempo de cuatro meses y *nemine discrepante* se le concede pueda ganar integros los frutos de su ración, atendiendo al buen servicio que hace en la Iglesia, si bien dejando un buen suplente por el cargo de organista».

(2) El temperamento artístico de Rivaflecha, tomado aquí como uno de los representantes de la Escuela Castellana, se evidencia comparando la fecha de sus obras con las que llevan los más antiguos tratados de estética, vg.: Montanos, 1592; Salinas, 1514-1590, etc.

PEDRO DE ESCOBAR

A la muerte de Francisco de la Torre, acaecida en febrero de 1507 («Inscripciones sepulcrales de Loaysa»—M. S. de la Colombina), sucedió en el Magisterio de Capilla de la Catedral de Sevilla, interinamente, el cantor Solís. Entre la interinidad de éste y desde el 15 de enero de 1505, año en que debió retirarse por enfermedad Francisco de la Torre, ocupó el Magisterio de Capilla dos años escasos Juan de Varela. Descontando, pues, al cantor Solís, que, como hemos dicho, ocupó solamente como sustituto interino el cargo de maestro, el sucesor inmediato de Juan de Varela fué el maestro Pedro Escobar, nuestro ilustre biografiado, que fué nombrado por el Cabildo con fecha de 24 de mayo de 1507, con derecho a cobrar los frutos de la ración desde la muerte de su antecesor.

En un acta capitular del 19 de enero de 1508, aparece su nombre incidentalmente, y en otra del 3 de enero de 1513, aparece como poseedor de una ración entera con el título de «Magister puerorum».

Al poco tiempo debió ocurrir su fallecimiento, pues el 13 de agosto de 1514 era nombrado «Magister puerorum» don Pedro Fernández de Castilleja.

Nada más hemos podido averiguar de este maestro, antecesor del conceptuado como fundador de la escuela sevillana de música. Creemos que este Escobar es el autor del motete que aparece en la presente Antología, transcrito del Códice Colombino, así como también de las diez y ocho canciones que aparecen en el Cancionero de Barbieri como escritas por Escobar. En un Códice manuscrito de la Biblioteca Colombina, ya citado, «Varios de música», se encuentran tres motetes, a 4 voces, de Escobar. En el Archivo de la Catedral de Toledo está reproducido uno de aquellos y en el manuscrito número 961 de la Biblioteca de la Diputación de Barcelona, otro. En el Archivo de la Catedral de Tarazona, bajo el nombre de Escobar se conservan obras religiosas, según testimonio de don R. Mitjana («Nuevas notas al Cancionero de Barbieri», de la Revista de Filología Española, T. V.—1918).

CRISTÓBAL MORALES

BIEN pobre y raquítica, en datos y fechas, es la biografía de este insigne maestro, ilustre entre los más ilustres compositores hispanos, y el primero, como muy bien dice D. R. Mitjana («Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI».—Madrid, 1918), que reveló al arte europeo la propia y peculiar manera de sentir del alma artística de la escuela española de música.

Nuestro interés por completar, en lo que cabe, la semblanza de nuestro biografiado Cristóbal de Morales, no ha tenido el éxito feliz que nosotros deseáramos. Y fuera de los datos que nos suministra Pedrell y el hermoso estudio crítico antes citado de Mitjana, que en el curso de este trabajo irán apareciendo, no podemos ofrecer a nuestros lectores casi nada, a pesar de nuestras pesquisas, para hacer una biografía completa como deseábamos y como se merece este celeberrimo compositor sevillano.

Extractaremos primeramente lo que dicen Pedrell y Mitjana y luego añadiremos por nuestra parte algunos detalles que en nuestras investigaciones hemos encontrado.

Cristóbal de Morales, según dice Pedrell en su libro «Hispaniæ Schola Musica Sacra», nació probablemente en Sevilla por los años de la última decena del siglo xv.

En la B. S. M. (julio 1915, número 55) hay una nota bibliográfica del señor Rubio Piqueras donde asegura—ignoramos su fundamento—que nació el 2 de enero de 1512. Y falleció en Toledo en 1553, siendo su sucesor en el Magisterio de Capilla de Toledo, don Bartolomé Quevedo.

También es probablemente cierto que hizo sus estudios musicales con el famoso «maestro de de los maestros», en decir de Guerrero (véase el prólogo de su viaje a Jerusalén), don Pedro Fernández de Castilleja, siendo niño de coro de la Catedral de Sevilla.

Según el libro de Actas Capitulares de 1526, de la S. I. C. de Avila, al folio 99 dice: «Se nombró a Xpval. (sic) de Morales como Maestro de Capilla con cien ducados de salario al año».

Nuevas noticias referentes a la vida de Cristóbal Morales, por D. R. Mitjana (M. S. H., año XII, número 2, 1919), debió residir Morales en Avila hasta el 12 de octubre de 1530, que según las mismas A. C. se recibió como maestro a un tal Sepúlveda.

Cree como probable que el 1531 fué a Roma acompañando al Cardenal don Alfonso Manrique (1). Pero lo que es absolutamente cierto, según consta en el Archivo de la Capilla Sixtina, que en fecha 1.º de 1535 era «*Amisus in Cantorem*» en la capilla privada de S. S., donde encontró residiendo en ella a varios maestros músicos españoles: P. Pérez, Blas Núñez, J. Sánchez, A. Calasanz, y poco tiempo después ingresaron otros dos muy famosos: el insigne zamorano B. Escobedo y el palentino P. Ordóñez, de quien hemos de hablar en otro lugar de este libro. Allí debió ocupar un sitio preeminente nues-

(1) Hijo del primer Conde de Paredes, el Maestre de Santiago don Rodrigo Manrique y hermano del famoso poeta Jorge Manrique.

tro biografiado, puesto que, con motivo de la firma del tratado de paz entre el emperador Carlos V y Francisco I, realizada en Niza a instancias y ruegos del Santo Padre Paulo III, encomendaron a Cristóbal Morales la composición de una gran cantata destinada a celebrar tan fausto acontecimiento; y ante los Reyes y el Sumo Pontífice, acompañados, como era usual en aquellos tiempos, por sus brillantes cortesanos, fué cantada dicha composición por las tres capillas de música de los respectivos soberanos, que siempre formaban parte en dichas fiestas. Esta célebre e histórica composición de Morales, según el erudito musicólogo tantas veces citado, nuestro particular amigo don Rafael Mitjana, ha sido estudiada por el mismo en la Biblioteca Carolina de la Real Universidad de Upsala, en un libro titulado «*Il primo libro de Motetti a sei voci da diversi eccellentissimi musici composti...*», publicado en Venecia en 1549, por el tipógrafo H. Scoto.

El año 1545 estaba ya de regreso en España nuestro biografiado, porque este mismo año fué nombrado y tomó posesión del Magisterio de Capilla de la Catedral de Toledo.

En el año 1550, aparece firmando en la ciudad de Marchena la carta de aprobación con que publica y encabeza Fr. Juan Bermudo su libro «Declaración de Instrumentos» y donde se llama a Morales Maestro de Capilla del señor Duque de Arcos.

En noviembre de 1551, le nombró el Cabildo de la Catedral de Málaga su Maestro de Capilla y en 13 de julio de 1552 pide licencia al Cabildo para ir a su tierra (A. C. de la S. I. C. de Málaga) en uso de sus reeles. Y el 7 de octubre del año 1553 se publican edictos para la provisión de la ración de Maestro de Capilla por defunción de Morales. (A. C. 7 octubre 1553). «*Leyeron el statuto veynte y quatro, por ser cabildo general... Después de lo qual anduvo la casa que vacó por fin y muerte de Morales, en almoneda, y quedó puesta por el Sr. Canónigo Molina en cinco mil mrs. Item: mandaron que se embien edictos por los quales se haga saber la vacante de la ración del Maestro de Capilla...*»

Delúcese de los testimonios anteriormente citados, que Cristóbal Morales murió estando usando licencia de vacaciones o por lo menos con dispensa de residencia fuera de la Catedral de Málaga, ignorándose si este hecho ocurrió en Sevilla o en la ciudad de Marchena.

Hasta aquí los datos que suministran Pedrell y Mitjana.

El apellido *Morales* era en Sevilla muy común en la época aproximada al nacimiento de nuestro biografiado. En los libros «de gallinas» del principio del siglo xvi y en otros incontables documentos que hemos registrado, encontramos muchos individuos de apellido *Morales*. Solamente en un «Estatuto de Capellanes» de la Catedral de Sevilla, fechado en 1516, aparecen firmando los siguientes capellanes: Francisco Morales, Juan de Morales y Diego de Morales.

Y en el libro «de gallinas» tantas veces citado del año 1529, aparecen viviendo en Casas del Cabildo: Isabel de Morales, en la Magdalena; Alonso de Morales, en Cal. (calle) de Vayona; y Francisco de Morales, en Santa Catalina.

El Bachiller Peraza en su «Historia de la Imperial Ciudad de Sevilla». (M. S. de la Colombina, 3.ª parte, cap. 12, fol. 351), al hablar de los linajes de Sevilla que «*merecen ser nombrados según su sangre o virtudes*» cita entre otros el apellido *Morales*.

Pero no es esto sólo. El apellido *Morales* lo llevan en dicha época algunos músicos. Sin citar al *Morales* que formaba parte de la Capilla del Duque de Calabria, según la lista que publica el Barón de Alcahalí en su libro «La música en Valencia», (Valencia 1903) hemos encontrado nosotros dos músicos sevillanos contemporáneos del inclito maestro y que llevan el mismo apellido: Antonio Morales, tañedor, habitante en Casas del Ca-

bildo (Cillerías o Carnicerías), Libro «de Gallinas» 1528, y Rodrigo de Morales, nombrado tañedor de los órganos por el Cabildo de Sevilla el 29 de noviembre de 1540 (A. C. y Libro de Entradas Arch., Cat.), sucediéndole Diego Hernández.

Hemos querido resaltar con estos datos la circunstancia de la popularidad del apellido *Morales* en Sevilla para sacar en consecuencia lo difícil, mejor dicho, casi imposible que es para el investigador el encontrar una pista segura donde encontrar algo interesante relacionado con el nacimiento y muerte de nuestro biografiado. Un detalle interesante desconocido por Pedrell, por lo menos cuando escribió los datos biográficos anteriormente citados, es el que publica don Simón de la Rosa en su libro «Los seises de la Catedral de Sevilla» (Sevilla, 1904), dato que le comunicó el señor Gestoso, recientemente fallecido, incansable investigador de la Historia de Sevilla y autor de varias excelentes obras de investigación de las artes sevillanas. Helo aquí:

«Cristóbal Morales, cantor del señor Duque de Medina Sidonia, vecino de S. Miguel, reconócese deudor de Juan de las Casas, trapero, por 2.400 maravedises de cierto paño que de él recibió según escritura de 25 de septiembre de 1503». (Archivo general de protocolos, Libro 3.º de escrituras de dicho año de Francisco Sigura).

Como se desprende de la fecha de este documento y por el cargo de Cantor que ocupaba cerca de los Duques de Medina Sidonia (1), si este Cristóbal Morales es nuestro biografiado la fecha aproximada de su nacimiento, que colocó Pedrell en la última decena del siglo xv, no puede ser exacta.

Efectivamente. Si en 1503 era Cantor de la Capilla del Duque de Medina Sidonia, de haber nacido en 149... tendríamos que admitir el absurdo de que a los doce años cuando más, nuestro biografiado era persona de responsabilidad jurídica, que firmaba escrituras públicas, amén de que el título de Cantor que ostentaba, seguramente con méritos sobradísimos no se daba a un cualquiera y mucho menos a un adolescente. Tenemos pues que rectificar en gracia a la verdad histórica, la fecha aproximada del nacimiento de Cristóbal Morales diciendo que *nació en el último tercio del siglo xv*. Recomendamos eficazísimamente y remitimos al lector que desee obtener datos biográfico-críticos de la obra musical de nuestro biografiado al «Estudio» de nuestro amigo el musicólogo patriota y trabajador don Rafael Mitjana, citado al comienzo de este boceto biográfico.

Para terminar: En *Morales* comienza el siglo de oro del expresivismo musical español. Este artista supo reflejar admirablemente por medio de sonidos el sentir devoto y sincero de una raza de verdaderos creyentes. Ese ambiente de austeridad que flota a través de sus celeberrimos motetes y responsorios, tiene algo de mística fortaleza que conforta al espíritu cristiano, como el aire embalsamado de la serranía robustece al cuerpo.

(1) Por guardar relación con la nota anterior creemos oportuno publicar algunos datos de esta ilustre familia sevillana.

En los siglos xv y xvi, la ciudad de Sevilla era alojamiento de las más ilustres familias españolas. Don Diego de Mendoza, en las «Guerras de los Moriscos de Granada», llega a decir que en su época vivían en Sevilla tantos señores y caballeros como en otras partes suele haber en un gran reino. Entre estas familias se encontraban la de Guzmán, de la que dice Peraza en su «Historia de Imperial Ciudad de Sevilla», M. S. de la Colombina, que fué una de las que vino con San Fernando a la conquista de Sevilla. En el repartimiento que hizo el Santo Rey entre los Nobles y Caballeros que le ayudaron en la magna empresa, correspondió a Guzmán, Duque de Medina Sidonia, una casa, las más magníficas, después de las Reales, que había en aquellos tiempos en la Collación y Plaza de San Juan, y ahora llaman las Casas viejas del Duque. Los Duques de Medina Sidonia, desde el famoso don Alonso Pérez de Guzmán, tuvieron siempre Atalaya Mayor. En el Monasterio de San Clemente estuvo recogida Isabel González, mancha del Conde de Niebla don Juan Alfonso Pérez de Guzmán. Micer Francisco Imperial, en sus octavas que hizo en elogio de esta dama, la llama «dama honesta, muy lozana y garrida» (Castro, tomo I.º de su Bihlio., folio 299). El analista Zuñiga la llama «la Duquesa de Rociana». Fué madre de don Enrique, Duque de Medina Sidonia, quien, aunque no legítimo, heredó de su padre el título de Duque por concesión real del 13 de febrero de 1460.

Nadie hasta él había sabido espiritualizar la trama polimelódica; y todos los atrevimientos técnicos que advierten en sus obras los críticos así contemporáneos suyos, como los de nuestros tiempos, (véase Cerone «El Mellopeo» y Fr. J. Bermudo «Declaración de Instrumentos» y «Arte Tripharia»), más la forma arquitectónica originalísima de sus composiciones, revelan claramente el fundamento psicológico sobre el que descansa eso que llamamos *Misticismo español o romanticismo ibero-religioso*; que es el alma que supo espiritualizar hasta los bloques de piedra de nuestras catedrales góticas, e idealizar los mismos Cánones y demás enredosos contrapuntos de las Escuelas Neerlandesas, Francesas, Venecianas, Napolitanas etc., etc., que llegaron hasta a ahogar en sus refinamientos barrocos el mismo texto que cantaban.

Su obra fecunda y bien sentida sirvió (como a continuación iremos viendo) a una pléyade de compositores españoles (sus discípulos indirectos) como de modelo digno de ser imitado.

Y si es verdad que sus notas musicales no acusan la elegancia, exquisitez melódica y hasta el refinamiento expresivo del genial compositor castellano T. L. de Victoria; ni acaso lleguen algunas de sus obras a la ductilidad mística de su discípulo Guerrero, el valor expresivo que ellas encierran fué de inmensa influencia para el arte español, y parece como que presentía, nuestro biografiado, con genial clarividencia, el intenso lirismo de aquellos sus sucesores. Por eso les dejó escritas estas breves palabras que sintetizan la estética de las escuelas españolas del renacimiento: «*Toda música que no sirva para honrar a Dios y para enaltecer los pensamientos o sentimientos de los hombres, falta por completo a su verdadero fin...*» (Dedicatoria de su libro II de Misas, a Su Santidad Paulo III, 1554).

PEDRO GUERRERO

BIEN poco o nada nuevo podemos decir de este maestro sevillano, hermano del celeberrimo Francisco Guerrero. En el Archivo de la Catedral de Sevilla, no hemos encontrado más referencias suyas que una simple firma estampada al pie de un documento de músicos, lo que nos hace sospechar que Pedro Guerrero, a su regreso de Roma, ocupó alguna plaza de músico en la Catedral hispalense. La papeleta en que constaba la fecha del documento se ha extraviado a última hora, y ésta es la razón de que este interesante dato aparezca sin más detalles concretos que desearíamos dar.

Pedro Guerrero fué el primer maestro de música de su hermano Francisco, según afirma éste en el prólogo de su «Viaje a Jerusalén», llamándole «docto maestro». Residió algún tiempo en Roma, siendo cantor de la Capilla Pontificia, como consta en la lista de músicos españoles residentes en la mencionada Capilla, publicada por el P. Arteaga en su «*Revoluzione del Teatro Italiano*» (1).

El vihuelista castellano Miguel de Fuenllana, en su famoso libro para vihuela titulado «*Orpheonica Lyra*» trae el conocidísimo y loado madrigal de Gutiérrez de Cetina, musicado por *Pedro Guerrero*, por cierto con bellísima música, que ha transcrito nuestro queridísimo P. Luis Villalba en su cuaderno: «Diez canciones españolas de los siglos xv y xvi (Ildefonso Alier, Madrid).

Otra nota bibliográfica de un libro de motetes de nuestro biografiado se nos ha traspapelado y en estos momentos no podemos dar el título y fecha de su edición, sintiéndolo en el alma.

En un inventario de libros de canto de órgano de la Catedral de Sevilla de 27 de febrero de 1673, ya citado en otro lugar de este libro, figura un libro grande de los hermanos Guerrero.

Aunque no se tienen noticias concretas de la existencia de otros hermanos músicos de *Pedro* y *Francisco Guerrero*, en el Archivo de la Catedral hispalense y entre la multitud de capellanes, coadjutores de raciones y servidores que componían, como si dijéramos, el cuerpo democrático de la Catedral, hemos encontrado dos individuos del apellido *Guerrero*, muy poco común en Sevilla, y suponemos podrían ser hermanos o parientes de los célebres compositores sevillanos.

El primero se llamaba Hernando Guerrero y aparece en el libro de A. C. de 16 de febrero de 1579, sustituyendo en una carga de misas a un tal Carvajal; y el segundo, llamado Juan Guerrero, a quien el Cabildo, en 23 de septiembre de 1580, le concede una licencia de dos meses.

Detalles estos que, aunque parecen innecesarios en trabajos de esta índole, no dejan de tener para los investigadores una importancia excepcional, pues el hilo de una simple conjetura sirve muchas veces para sacar el ovillo de un dato o de una fecha interesante.

(1) Antonio Calasanz; Francisco Talavera; Antonio del Toro; Pedro Ordóñez; Juan Sánchez del Tinco; Francisco Bustamante; Miguel Paramatos; Cristóbal de Ojeda; Tomás Gómez de Palencia; Juan de Paredes; Gabriel Gálvez; Rafael de Mata; Silvio de España; Pedro Guerrero; Gabriel, llamado el Español; Diego Lorenzo; Francisco de Priora; Diego Vázquez; Bartolomé, de la Corte de Aragón, y otros más.

FRANCISCO GUERRERO

El nombre de este egregio maestro sevillano llena una época, honrándola con el prestigio de su nombre y embelleciéndola con los resplandores de su extraordinario talento y excelsas virtudes.

Jamás en ninguna otra ocasión hemos puesto en los puntos de la pluma más entusiasmo ni más amor que en ésta, en que damos principio a escribir la biografía de uno de los más ilustres y eminentes polifonistas del siglo de oro de nuestra música, ni nunca la neblina de la emoción ha empañado el cristal de nuestros ojos como ahora, cuando ante nuestra vista se encuentran en informe montón todos los datos históricos que hemos podido reunir para rehacer toda la vida de este hombre extraordinario, cuya figura se nos representa, a través de más de tres siglos, aureolada con un nimbo de luz que brota de su espíritu, de belleza ultraterrena.

Al través del tiempo parece que este espíritu, ya que no su envoltura corpórea, ha prevalecido incólume entre sus obras musicales y los papeles y documentos por nosotros recogidos, de tal manera, que hemos tenido la sensación de que algo vivo, con vida real, palpataba en ellos al leerlos y estudiarlos.

La personalidad artística de Guerrero, su modalidad artística, sus rasgos que tocan al cielo de la sublimidad y que brotaron de aquel corazón de fuego, la vehemencia de su carácter, su energía para las luchas cruentas de la vida, en las que a veces chorrea sangre el corazón, en una palabra, su figura moral no ha sido estudiada por ningún biógrafo.

Los estrechos límites en que nos obligan a desenvolvemos, la índole y el carácter de esta obra tampoco nos permitirán presentar al lector la personalidad de Guerrero con la justeza de colorido y perfección en el dibujo que nosotros deseáramos. Pero, no obstante, creemos que nuestra biografía será la más completa de todas las que se han publicado hasta el día, siquiera esto no tenga ningún mérito extraordinario, pues al empezar a ordenar los materiales de esta obra, estábamos preparando otra con el título de «Francisco Guerrero y su época. Datos para la historia de la música místico-española», que hubiera aparecido en plazo más o menos breve.

La primera duda que ofrece en el orden histórico la biografía de Francisco Guerrero, es la fecha de su nacimiento.

Todos los biógrafos que con más o menos talento han pretendido rehacer los fastos de la vida del maestro sevillano, han discrepado entre sí respecto a este importante extremo.

Saldoni, en su «Diccionario bio-bibliográfico» (Madrid, 1868-1880), apoyado sin duda en la autoridad de M. Adrien de la Fage, que fué el primero que describió la autobiografía que va al frente de su «*Viaje a Jerusalén*» (más adelante citaremos las edicio-

nes de esta obra) y que en la «*Gaceta Musical de Madrid*» (18 de marzo de 1875) publicó una biografía de Guerrero, afirma que este maestro nació en Sevilla en 1528.

Pedrell, en su «*Hispaniæ Schola Musica Sacra*» (volumen II), apoyado a su vez en la autoridad de Francisco Pacheco en su «*Libro de retratos*» (Sevilla, 1599), dice que Guerrero nació en mayo de 1527. La misma fecha señala don Simón de la Rosa en su obra «*Los seises de la Catedral de Sevilla*», apoyándose sin duda en la misma autoridad de Pacheco.

El licenciado Sánchez Gordillo, en su libro (M. S. de la Colombina): «*Sumaria Relación del Insigne Monasterio de Santa María de las Cuevas de Sevilla, del Orden de la Cartuja*», año 1633, escribe al tratar de la traslación de los restos del Arzobispo don Gonzalo de Mena, de la Catedral de Sevilla al Monasterio de la Cueva, el año 1594, lo siguiente: «*En la procesión se cantaban psalmos y hymnos de Pontífices y motetes muy graves, ordenados por el Maestro de Sevilla que nació en ella el día de San Francisco a 4 de octubre de 1528...*». Esta referencia del Abad Gordillo la copia también Loaysa en sus «*Memorias sepulcrales*», añadiendo por su cuenta: *y viene muy bien la fecha.*

¿Cuál será la fecha exacta y verdadera del nacimiento de Francisco Guerrero? ¿Mayo de 1527, como dice Pacheco, a quien siguen Pedrell y la Rosa, o el 4 de octubre de 1528, como asegura el Abad Gordillo, Matute, Adrieu de la Fage y otros...?

Aunque la autoridad de Pacheco, como contemporáneo y amigo del maestro sevillano, es poco menos que irrecusable, antepone a este testimonio el del Abad Gordillo, que también debió conocer a nuestro biografiado; y que al aventurarse a escribir sin venir a cuento, como se dice, la fecha exacta y el año de su nacimiento, no lo haría a humo de pajas, sino al contrario, convencido de que con ello suministraba un dato histórico interesante con toda la autenticidad deseada.

Las biografías de Pacheco, por otra parte, son más bien comentarios literarios y complementos de los retratos que aparecen en su magnífica obra, verdaderas semblanzas de los hombres que en ella aparecen retratados, y no creemos que se cuidara mucho de escribir sus biografías con la exactitud histórica que exige una cierta preparación documental.

Si este argumento no basta, aparemos a la autoridad del mismo Guerrero que en su autobiografía que va al frente de su «*Viaje a Jerusalén*» afirma categóricamente que a 14 días del mes de agosto del año *mil quinientos y ochenta y ocho, «a los sesenta años»* de su edad, embarcó con rumbo a Jerusalén.

Esta fecha salta a la vista de puro clara, pues ello no es más que un vulgar problema de aritmética elemental, ya que si Guerrero nació, como afirma Pacheco, en mayo de 1527, al emprender su viaje a Jerusalén tendría sesenta y un años y tres meses, aproximadamente, de edad, y no es de creer que, usando de un desacreditado procedimiento muy femenino, que es absurdo atribuirlo a un tan piadoso y grave varón, restase un año y algunos meses de su larga vida.

Mucho más lógico es suponer que habiendo nacido el año 1528, dijera tener sesenta años de edad el 14 de agosto de 1588, cuando en realidad de verdad esos años tenía, fálándole solamente para cumplirlos cincuenta y un días justos y cabales.

Da mucha más fuerza a nuestra argumentación la fecha indicada por el Abad Gordillo como la verdadera del nacimiento de Guerrero, y la seguridad y el aplomo con que lo afirma, no contentándose con señalar únicamente el año o a lo más el mes, como hace Pacheco, sino afirmando que nació el 4 de octubre de 1528, festividad de San Francisco de Asís; pues sabido es que en muchas regiones de España, y entre ellas Andalucía, se

acostumbra bautizar a los niños con el nombre del santo del día en que han nacido. ¿No es un argumento a favor de la exactitud de la fecha que da el Abad Gordillo, el que nuestro biografiado se llamara Francisco? Queriendo, a pesar de esto, cerciorarnos y convencernos plenamente de la fecha exacta del nacimiento del gran Maestro de Capilla Hispalense, recorrimos algunos archivos parroquiales, registrando libros de bautismo, que en aquella época o no existían o se prestaban a sinnúmero de errores y equivocaciones, por la obscuridad y deficiencias de datos con que eran escritos los asientos de los bautizados. Pues a pesar de las órdenes y mandatos de las autoridades eclesiásticas de aquel tiempo, la anarquía en cuanto a la adopción de apellidos era tal, que perjudicaba grandemente a la claridad de las partidas de bautizados (1).

Por referencia de Pacheco (en su libro citado), sabíamos que el padre de nuestro biografiado se llamaba Gonzalo Sánchez Guerrero y era pintor. Guiados por este precioso dato, dimos en la flor de averiguar algún extremo que nos pudiera servir de lazarillo en la noche de nuestra ignorancia. Por ejemplo, el averiguar dónde y en qué barrio de Sevilla vivió el padre de Francisco. Problema difícil, a la verdad, éste que nosotros creíamos fácilmente poder resolver, pues nos encontramos con multitud de individuos llamados Gonzalo Sánchez, que además de obscurecer la incógnita a despejar, multiplicaba nuestras dudas. Nuestras pesquisas por diccionarios, galerías de cuadros, etc., etc., resultaron completamente infructuosas.

Ni Bermúdez, en su «Diccionario de Bellas Artes», ni Gestoso, en su «Sevilla monumental y artística», admirable y eruditísima obra de historia de las artes sevillanas, citaban para nada el nombre de Gonzalo Sánchez, aunque sí el de otros pintores del mismo apellido. Desesperanzados de poder encontrar algún rastro sobre el padre de Guerrero, cayó en nuestras manos la obra «Ensayo de Diccionario de Artífices sevillanos», obra del mismo señor Gestoso, y allí encontramos el tan rebuscado nombre en la siguiente referencia: «*Sánchez (Gonzalo), Pintor, marido de Leonor de Burgos, vecino de S. Isidoro: arrendó casas a Bartolomé Ruiz, bonetero en la Collación de Sta. Maria, en 25 de enero de 1251*» (Libro I de escrituras de dicho año, de Manuel Segura. Archivo general de protocolos).

Con este precioso dato nos encaminamos al Archivo parroquial de San Isidoro, confiados más que nunca de poder encontrar la fecha exacta del nacimiento de nuestro biografiado y nuestro gozo por el hallazgo del anterior dato cayó en el pozo del desencanto y de la desesperación: los libros de bautismos de dicha Parroquia no empezaban hasta el año 1547.

Después de estos trabajos, infructuosos los más de ellos, dejamos de perseguir el objeto de averiguar la fecha exacta del nacimiento de Guerrero. Bastan, no obstante, a nuestro entender, los anteriores argumentos para que podamos afirmar con certeza moral que el insigne maestro sevillano nació el 4 de octubre de 1528.

Al nacimiento de Guerrero, la ciudad de Betis se estaba preparando a un renacimiento artístico y literario que había de conquistarle el título de Grecia moderna.

Micer Francisco Imperial, en literatura, y Sánchez de Castro (Juan), en pintura, dieron la velocidad inicial al movimiento literario y artístico que más adelante había de producir hombres que llenan la historia de la actividad espiritual humana con sus producciones, asombro del mundo.

(1) Nuestra antigua legislación, Ley III, Título VII, Part. VII, no prohibía ni menos penaba el cambio de apellidos, sino cuando con ellos se perseguía un fin malicioso.

La música, refugiada en las iglesias y a lo más en los salones de los nobles, era cultivada y estudiada con verdadero afán; y los maestros de la Catedral sevillana: Francisco de la Torre, Sánchez de Santo Domingo, Alonso de Alba, Escobar y Fernández de Castilleja dieron un impulso soberano al arte de la composición musical, rivalizando con los compositores extranjeros en el buen gusto, y realizando las primeras tentativas de conexión del texto con la música.

Francisco Guerrero dió las primeras lecciones de música con su hermano Pedro, *muy docto maestro*, como le llama el mismo Francisco en su «Viaje a Jerusalén», añadiendo: «Y tal priesa me dió con su buena doctrina y castigo que con mi gran voluntad de aprender y ser mi ingenio acomodado a el dicho arte, en pocos años tuvo de mi alguna satisfacción...».

Por ausencia de su hermano Pedro, que debió salir para Roma con objeto de ingresar en la Capilla Pontificia, y deseando ampliar sus conocimientos musicales, puso su educación en manos del «*grande y excelente maestro Cristóbal de Morales...*», que en aquella época debió regresar de Roma, residiendo algún tiempo en Sevilla. Fructíferas y provechosas fueron las enseñanzas que este insigne maestro comunicó al joven Guerrero, pues al decir de Pacheco: «*le acrecentó de tal manera en la compostura de la música, que podía emprender cualquier ONROSO lugar...*».

En 1542, y a la edad de catorce años, formaba nuestro joven músico parte de la Capilla de la Catedral en calidad de cantor. Así lo asegura La Rosa en su «Historia de los Seises de la Catedral de Sevilla», el cual copia la siguiente acta capitular: «En este día, 3 de abril de 1542, habiéndose leído una petición que Francisco Guerrero dió, en que suplicaba al Cabildo le recibiese; y le recibieron con el salario de doce mil maravedises cada un año». Sin embargo, en los libros de salarios no aparece Guerrero como cantor hasta el 1561.

Esta omisión se explica fácilmente, teniendo en cuenta que la Capilla de la Catedral hispalense estaba formada, en aquella época, de cantores de plantilla (como si dijéramos), que son los que aparecen en los libros de salarios y de otros auxiliares, sustitutos o meritorios que no aparecen como tales en los dichos libros.

He aquí la lista de cantores e instrumentistas que aparecen en el libro de salarios del año 1545:

Luis de Villafranca, maestro de Capilla (?); Antón de la Peña, cantor; Francisco de Alhodón, id.; Gregorio Alvarez, id.; Juan López, id.; Fernando Marchena, id.; Antonio de Marina, id.; Diego Mexia, id.; Diego de Bustamante, id.; Navarrete, id.; Baltasar Matute, id.; Melchor Matute, id.; Andrés de Deza, cantor menestril; Juan Gutiérrez, ídem, id.; Pedro de Sanpedro, id., id.; Diego y Rodrigo de Morales, tañedores de órgano; y Cristóbal de León, porque tiene a su cargo la limpieza de los órganos.

Vacante la ración de Maestro de Capilla de la Catedral de Jaén, a ella opositó cuando aún no contaba diez y nueve años de edad, ganando la plaza en honrosa lid.

En Jaén residió el joven Guerrero tres años, y habiendo venido a Sevilla a visitar a sus padres, en uso de sus reeles, el Cabildo sevillano le rogó que se quedara a servir a la Catedral como cantor, proposición que aceptó nuestro biografiado, dejando su honroso y bien retribuido cargo de la Catedral de Jaén.

Vacante la plaza de Maestro de Capilla de la Catedral de Málaga, por muerte del gran compositor Cristóbal de Morales, el Cabildo anunció la vacante y publicó edictos llamando a oposición para la provisión de la plaza de maestro.

A estas oposiciones, comenzadas con fecha 7 de febrero de 1554, se presentaron los siguientes maestros, de notoria fama en aquella época: *Gonzalo Cano*, *Juan Navarro*, *Luis de Cocar*, *Francisco Guerrero*, *Juan Doys* y *Luis de Cocar*, racionero de Granada. (Pedrell, en su «Hispaniæ Schola Musica Sacra», volumen II). Por cierto que hay una manifiesta contradicción entre lo que con documentos auténticos afirma Pedrell y lo que dice el mismo Guerrero en su autobiografía. Veámoslo.

Guerrero regresó de Jaén de visitar a sus padres el año 1549, según nosotros, y en 1548, según Pedrell y La Rosa. Nombrado cantor de la Iglesia de Sevilla, renunció el Magisterio de Jaén. «Por agradecer—dice él—aquesta merced (la del Cabildo de Sevilla) y obedecer el mandato de mis padres, dejé lo que tenía en Jaén, teniendo por mucha honra la que en esto se me hacía, aunque fuera mucho mayor la pérdida de lo que deseaba. Desde a pocos meses de mi residencia en esta Santa Iglesia (en la de Sevilla), fui llamado para el Magisterio y Ración de la Iglesia de Málaga...» ¿Cómo se explica que Guerrero dijera que a los pocos meses de su residencia en la Iglesia de Sevilla, o sea en 1550 a lo más, fuese llamado al Magisterio de Málaga, cuando las oposiciones a dicha plaza no empezaron hasta el año 1554, o sea cuatro años más tarde de lo que asegura el mismo Guerrero? ¿Sería un error material provocado por la equivocación de haber puesto *meses* en vez de *años*? o, por el contrario, ¿hay que rectificar fechas?

Más adelante trataremos de explicar estas contradicciones.

Verificadas esas oposiciones famosas de Málaga, por la calidad de los contrincantes, el Cabildo elevó propuesta a S. M. el Rey, proponiendo en primer lugar a Francisco Guerrero, y en segundo lugar a Luis de Cocar, racionero de Granada, para ocupar la Ración de Maestro de Capilla. Nuestro biografiado tomó posesión de su nuevo cargo el día 2 de abril de 1554 (Pedrell, op. cit.), seguramente por poder otorgado.

La Rosa (en su op. cit.) habla de una oficiosa intervención del Príncipe de las Españas, llamado pocos años después Felipe II, «quien interpuso el peso de su nombre y autoridad para obtener, como obtuvo de la Silla Apostólica, que se asignara una ración de la Iglesia de Málaga para Francisco Guerrero.

Esta intervención del Príncipe, requerido sin duda por el Obispo de Málaga don Bernardo Manrique y su Cabildo, es una prueba fehaciente del alto concepto y gran estima en que eran tenidos los méritos artísticos y personales de Guerrero.

Al empeño decidido y voluntad expresa del Obispo y Cabildo de Málaga por llevar al joven maestro al frente de la Capilla de su Catedral con una pingüe ración, se opuso terminantemente y con tenacidad grande el Cabildo de Sevilla, que, decidido a vencer en este honroso pugilato, y no pudiendo ofrecer al joven maestro una Prebenda digna de su fama y de los sacrificios que por su Catedral había hecho, ideó una estratagema, que decidió definitivamente a Francisco Guerrero a renunciar la ración de Málaga y quedarse en su Catedral hispalense.

Cuando se preparaba para ir a desempeñar el cargo que en rigurosa oposición había alcanzado en la Iglesia Malacitana, «poniéndome en orden para ir a residir a mi ración»—dice él mismo—, el Cabildo de Sevilla se decidió a jubilar al famoso Pedro Fernández de Castilleja, que llevaba desempeñando el cargo de Maestro de Capilla unos treinta y siete años, y a ponerle un sustituto digno de su prestigio y afecto a su persona venerable.

Así, además de cumplir un deber de justicia jubilandolo al viejo maestro, hacían más segura y permanente la estancia de Guerrero en la Catedral hispalense.

Y el día 11 de septiembre del año 1551 jubiló el Cabildo al maestro Fernández de Castilleja, dejándole una media ración, y proveyendo la otra media en nuestro biografiado (A. C. de la Catedral).

La fecha de la jubilación de Castilleja nos obliga nuevamente a volver sobre la fecha de las oposiciones de Málaga.

En el acta capitular antes citada se lee: «Iten. Francisco Guerrero por razón de sus *abilidades* y porque por servir a esta Sancta Iglesia dejó el Magisterio de Jaén y agora es llamado al Magisterio y ración de Málaga...». Y Guerrero mismo dice terminantemente en su autobiografía, que «para que con mejor título pudiese yo *dejar lo que ya poseía*, se ordenó que el maestro Pedro Fernández... fuese jubilado...».

Resulta, pues, de lo transcrito que Guerrero poseía en 1551 la ración del Magisterio de Málaga, pues por evitar su marcha a esta ciudad el Cabildo de Sevilla jubiló al maestro Pedro Fernández. Y esto sin recordar lo que dice el mismo Guerrero de que «a *los pocos meses*» de su residencia en Sevilla (año 1550) fué llamado a la ración del Magisterio de Málaga.

¿No sería lógico suponer que las fechas que inserta Pedrell en su op. cit. como exactas y ciertas (*6 de diciembre de 1553*, fecha para la publicación de los edictos; *7 de febrero de 1554*, se realizan las oposiciones; y *2 de abril de 1554*, acta de toma de posesión de la ración de Maestro de Capilla otorgada a favor de Francisco Guerrero), fuerán erróneas no por culpa del ilustre musicógrafo, sino por la poca fidelidad con que las transcribió el ilustre amigo que las proporcionó...?

De desear es, y así lo esperamos hacer, en nuestra otra obra en preparación, antes anunciada, que estas fechas se rectifiquen o se ratifiquen vistas y examinadas con escrupulosidad las A. C. de Málaga.

Quedó, pues, Francisco Guerrero en Sevilla sustituyendo al maestro Pedro Fernández, maestro de los maestros de España, y disfrutando la media ración que habíanle proporcionado; más el salario de cantor con cargo de enseñar y dar de comer y todo lo demás necesario a los seyses cantoritos, y con la promesa de entrar en plena posesión de la prebenda que disfrutaba el maestro titular Fernández de Castilleja, cuando éste falleciera; obligándose en este caso a cantar sin percibir ningún salario. (A. C. Archivo Catedral). Reunido el Cabildo con fecha 2 de abril de 1552, acordó elevar preces a Roma para que S. S., por medio de una Bula, hiciera fuertes y valaderos los acuerdos que el Cabildo había tomado respecto a la ración de Maestro de Capilla con ocasión de la jubilación del maestro Pedro Fernández de Castilleja.

El Papa Julio III, en su Bula *Pastoralis Officii*, de 1 de julio de 1554, admirable documento de gran valor histórico, concedió benignamente y en obsequio de las relevantes dotes de los dos maestros, todo cuanto el Cabildo de Sevilla había solicitado. Este documento pontificio lo podrá leer el curioso lector en el libro de La Rosa antes citado.

Asegurado así el porvenir de Guerrero en Sevilla, su talento y genio musical empezó a dar sazonados y sabrosos frutos. Un año después de la publicación de la antedicha Bula de Julio III, comenzó a publicar un tomo de motetes en la imprenta de Montesdoca. La existencia de esta edición, dedicada a don Luis Cristóbal Ponce de León, Duque de Arena, Marqués de Zahara, Conde de Cazares y Señor de Marchena, era absolutamente desconocida hasta que Pedrell, por indicaciones del Maestro don Federico Olmeda, la descubrió y la anotó, publicando un extenso resumen de la obra y la dedicatoria íntegra en su «*Hispaniæ Schola*», (op. cit., vol II).

El mismo año de 1555, en Cabildo celebrado a 6 de febrero, aumentaron al maestro Francisco Guerrero veinte mil maravedises, dándole además una casa habitación para él y los niños cantorcos, que le sirviera al mismo tiempo de escuela.

El 2 de enero de 1566 consiguió una licencia para ir a Lisboa a entregar al rey don Sebastián un libro de Misas a él dedicado. Este libro fué impreso en París «*ex typographia Nicolai du Chemin, 1556*» (1).

El magisterio de los niños de coro y su cuidado no solamente espiritual, sino también material, proporcionó al maestro Guerrero graves disgustos.

Tan gran músico como mal administrador suyo y de los niños, por escasez de recursos materiales lo tenía todo en completo abandono, lo que le ocasionó los graves disgustos de que hacemos mención aquí, según se reflejan en los libros de Actas Capitulares. Este abandono motivó que el Cabildo comisionara, para inspeccionar el régimen interno del Colegio de niños de seises, al Arcediano de Sevilla don Rodrigo Ximénez, quien tuvo con el maestro Guerrero un vivísimo y violento altercado por lo que quiso marcharse de Sevilla.

El viernes, 3 de enero de 1567 dió el Cabildo comisión a los señores don Cristóbal de Padilla y a don Pedro Vélez de Guevara para que se informen de lo que pasó al señor Arcediano de Sevilla con el maestro Francisco Guerrero, y si le hallasen culpado le castiguen.

El *sábado, 11 de febrero* siguiente, se prohibió al maestro Guerrero y a los demás cantores sentarse en las sillas del coro, ni por las danzas, donde se sientan los señores beneficiados en los sermones.

En *18 de febrero*, los dichos señores mandaron que el maestro Francisco Guerrero viniera a servir a la Iglesia como solía y le alzaron el destierro a que estaba sentenciado, remitiéndole la pena de trescientos ducados que le era puesta por la dicha sentencia y que no se le devolvieran las faltas que estos días había hecho en la cantoría (2), y ordenaron a los señores Cristóbal de Padilla y Luis Carrillo de Castrillo que le llamaran y le dieran una reprensión.

Como consecuencia de este altercado, creyendo sin duda el bondadoso y virtuoso maestro que era injusto el Cabildo para con él por no recordarle la conciencia de ningún grave delito, pretendió marchar a Córdoba para opositar al Magisterio de Capilla vacante en aquella Catedral por muerte del Maestro Villalar, para lo cual el Cabildo le concedió el correspondiente permiso en 16 de abril de este mismo año.

Desistió, por fin, el maestro de su proyectado traslado a Córdoba, sin duda porque el Cabildo de Sevilla, atento a sus extraordinarias aptitudes y bien adquiridos prestigios, le concedió ciertas prerrogativas condonándole algunas de las penas impuestas y devolviéndole las faltas que hizo por no asistir a su cantoría. (Acuerdo capitular del 5 de enero 1568).

En abril de 1570 el maestro Guerrero marchó a Santander acompañando al Cardenal Arzobispo de la Iglesia Hispalense, don Gaspar de Zúñiga y Avellaneda, comisionado regio para recibir en Santander a la Infanta doña Ana la cual venía a contraer matri-

(1) Pedrell, en su op. cit., señala la publicación siguiente: «Francisco Guerrero, Psalmorum 4 vocum. Liber I, accedit Misa Defunctorum. Roma, apud A. Bladum 1559. Y otro libro: «Canticum B. M. quod Magnificat nuncupatur», dedicado a Felipe II, del 1563.

(2) Es de advertir que, como dijimos en su lugar, Guerrero era, al mismo tiempo que Maestro de Capilla, Cantor contrato.

monio con el Rey don Felipe II. (Juan de Malloza.—Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la C. R. del Rey don Felipe N. S.—, Sevilla 1570). (1).

Muerto el maestro Pedro Fernández de Castilleja el 9 de marzo de 1574, el maestro Guerrero quedó usando del derecho que le concedía el Cabildo, refrendado por S. S. Julio III en su Bula «Pastoralis officii», quedándose con la ración entera destinada al Maestro de Capilla titular.

El 29 de enero de 1573 acrecentó el Cabildo el salario de Guerrero en 150 ducados cada mes «por razón de lo que oviere de su ración este dicho presente año, más el pan de la Fábrica de dicho año, dando fianza a contento de los dichos diputados en cantidad de 400 ducados lo cual haya y goce desde luego que se pasase a vivir cerca de la dicha Iglesia y poniendo la honestidad y decencia que conviene en los niños cantorcos que están a su cargo»... (A. C.)

Estudiando el Archivo de la Catedral de Sevilla descubrimos estos años atrás un hecho histórico absolutamente desconocido de todos los biógrafos de Guerrero. En un artículo publicado en «Estudios Musicales» (vol. I, Sevilla 1917), dimos conocimiento del hallazgo, y desde luego, aquí, tratándose de nuestro biografiado es donde encaja debidamente. En *el Cabildo del día 2 de enero de 1579*, se encuentra la primera referencia del viaje que hizo Francisco Guerrero a Roma; en él, a petición del interesado, se le concede licencia por un año, haciendo constar que en su ausencia goce los frutos de su prebenda pero dejando cierta cantidad que el Cabildo juntamente con Guerrero estipulará oportunamente para alimentación de los niños seises que están a su cargo y que en el interin se rija el facistol por el cantor más antiguo según era costumbre en esta Iglesia. (A. C. del Archivo Catedral.)

En el Cabildo celebrado *el día 9 de enero de 1579*, fueron requeridos los comisionados por el Cabildo, señores Antonio González, Hernando Castro y Gabriel del Mar, para que «concluyan y effectúen lo tocante al maestro Guerrero, nombrando para cuidar y administrar los niños seyses, en ausencia del maestro, a Alexandre de la Serna, Cantor contraltos».

A este requerimiento del Cabildo sus representantes debieron de iniciar rápidamente las gestiones cerca del maestro, pues el Cabildo del 16 del mismo mes y año «habiendo oído a los señores Diputados lo tocante al maestro Guerrero, mandaron que la libranza que el dicho maestro hiziere a los dichos señores Diputados para alimentos de los niños seyses, la asienten los mayordomos en la casilla de dicho maestro Guerrero que el Cabildo asegura que lo ganará» (A. C. Arch. Cated.).

El día 6 de febrero 1579, manda el Cabildo que la partida del maestro Guerrero «corra desde el día que partiere en un año, guardando el asiento dado cerca de los niños seyses».

(1) El 5 de noviembre de este mismo año 1570, imprimió nuestro biografiado su célebre libro de Motetes a cuatro, cinco, seis y ocho voces, en Venecia, por el impresor Antonio Gardani. Pedrell, en su cit. op., publica la nota bibliográfica y parte de la célebre dedicatoria del libro que Guerrero ofrece a S. S. Pío V. Por cierto que es curiosísima. Dice entre otras cosas: «...Los que adaptaron la música a las cosas sagradas, ciertamente interpretaron con rectitud la naturaleza de esa divina facultad, pues así como no hay lenitivo más suave para calmar los afectos, ya del cuerpo ya del alma, así también nada hay más eficaz para purificar más sagradamente, digámoslo así, nuestra mente y para conciliar nuestra unión a las cosas celestiales. Por lo cual han de ser con mayor razón condenados por ímpios ciertos hombres de ideas depravadasísimas que, deseando imponer silencio y como una cesación perpetua de las cosas sagradas por medio de estas composiciones religiosas, las cuales, oh, Padre Santísimo, a su malvada detracción de los cantos que en otro tiempo le dignaste hacer aprecio de mis *bagatelas* con testimonio de tus cartas, que considero como la mayor entre mis dichas, alentarás grandemente a tu siervo Francisco para con semejantes trabajos atraerse los ánimos de los hombres piadosos y para componer obras mejores de día en día...» Sevilla, 5 noviembre 1570.

Nuevamente debió suscitarse entre el Cabildo y el maestro Guerrero la eterna cuestión de la administración y alimento que el maestro de Capilla tenía deber (por razón de su cargo y prebenda), de suministrar a los seises.

Semillero de disgustos y sinsabores, que amargaron la vida del eximio maestro, fué esta obligación de alimentar y educar y vestir y cuidar de los niños seises; tantas veces debatida y resuelta al parecer, otras tantas surgía la cuestión, a la menor y menos justificada queja de los representantes del Cabildo que tenían confiada la misión de inspeccionar el régimen a que eran sometidos los niños seises colegiados.

Espíritu elevado el de nuestro biografiado, nunca pudo descender a ciertos detalles, que eran más propios de mujer que de un gran artista; alma delicada, en donde repercutían las miserias del prójimo, gastaba gran parte del dinero de su prebenda en socorrer y en aliviar necesidades ajenas, sin ocuparse ni preocuparse de estas pequenísimas cuestiones de vulgares matemáticas; y así refiere Pacheco en su «Libro de Retra- tos» (Sevilla 1933), que el Arzobispo don Rodrigo de Castro «forzaba a Guerrero a que comiese a su mesa, porque sabía que gastaba en limosnas los frutos de su prebenda.»

El aplazamiento de su proyectado viaje a la Ciudad Eterna debía ser a estas cosas.

En el Cabildo celebrado con fecha 16 de septiembre de 1579, el Dr. Hurtado, sin duda para resolver de una vez para siempre estos disgustos, hizo relación de la obligación que el Maestro de Capilla tenía a la buena administración y doctrina de los niños seises conforme a la Bula «Pastoralis officii» de S. S. Julio III, expedida en Roma el 1.º de junio de 1554, y propuso nombrar al Maestro Guerrero un auxiliar, el cual viviría en su compañía para que así «anden los niños con la decencia y honestidad que se debe».

El maestro Guerrero se sometió a las obligaciones que emanaban de dicho documento pontificio y prometió cumplirlas y ejecutarlas; y para mejor hacerlo le nombraron como auxiliar al maestro Farfán.

Resuelta definitivamente, al parecer, esta cuestión, nuestro biografiado pasó todo el año de 1580 en Sevilla, bien preparando originales para la impresión de dos libros, principal objeto que le decidió a emprender un viaje tan penoso y preñado de peligros, o bien por no encontrar la feliz oportunidad de un barco que hiciera la travesía de Sevilla a Roma.

La administración de los niños seises quedó, desde luego, bajo la inmediata inspección de la Comisión Capitular antes citada y del Auxiliar, puesto que en el Cabildo celebrado el 5 de febrero de 1581 se mandaron librar a los señores Canónigos Antonio González y Ldo. Castro «treinta mil maravedises para que los distribuyeran en vestir y reparar a los niños seises a cargo del Mtro. Guerrero y a su cuenta».

El 16 de marzo de este mismo año, el Cabildo concedió nueva licencia al maestro Guerrero para ir a Roma y que «goce della dentro de quatro meses primeros siguientes desde el día deste decreto».

Y por fin, en el siguiente mes de abril, embarcó nuestro biografiado con dirección a Roma, y a la cuenta, bien por las escalas que hizo el buque, bien por otras circunstancias que desconocemos, lo cierto es que el maestro Guerrero tardó *seis meses* en arribar a la Ciudad Eterna.

Al feliz hallazgo de dos hermosísimos autógrafos del maestro Francisco Guerrero, existentes en el riquísimo Archivo de la Catedral de Sevilla, que nos dió a conocer nuestro querido amigo don Antonio Muñoz Torrado, inteligente archivero e investigador, debe la historia de la música española este y otros datos que irán apareciendo en el curso de este trabajo.

Por estas dos cartas escritas por Guerrero al Cabildo de Sevilla sabemos que el objeto principal que le decidió a emprender el viaje a Roma fué la impresión de dos libros: «El segundo de Misas y otro de Visperas».

Guerrero llegó a Roma en octubre de 1581 e inmediatamente debió emprender las negociaciones para que sus dos libros quedaran impresos a la mayor brevedad. Lo cierto es que, como verá el lector por la carta que copiamos a continuación, el 13 de noviembre estaba ya estampándose el libro.

Carta primera del maestro Guerrero al Excmo. Cabildo de Sevilla.

«Muy Ilustres señores:

«Aunque tengo gran gusto describir a V. S. porque sepa de mí y del gran deseo que tengo de verme ya en su servicio, temo el fastidio que darán a V. S. mis cartas, más pues no puedo huir de ser importuno por la necesidad que tengo de su favor, haré siempre esto. V. S. me hizo md. (merced) de la licencia de Roma y la principal causa que me tiene en ella es imprimir dos libros, un segundo de misas y otro de visperas; el de misas se va estampando con ayuda de buenas gentes al fiado de Sevilla y por mejor decir de V. S. tengo necesidad de dos cosas: la una de más tiempo por no dejar comenzado lo que tanto me importa, por abernos detenido seys meses en el camino y que de la md. hecha y esto que espero pueda yo valerme de mi prevenda p.^a la costa de mi persona y de la impresión, esto por el tiempo q. fuere V. S. servido, para tener mejor esperanza desta md. e puesto por intercesores a estos Illmos. Cardenales porque lo que yo por mí no merezco, por el respeto de tan altas personas pueda conseguirlo. estos trabajosos estudios se an hecho sirviendo a V. S. y a menores trabajos suelen socorrer de sus haciendas los señores a sus criados, yo no quiero ser tan atrevido sino tener por muy gran md. de lo que yo allí gano, no quiero ser más importuno, le suplicaré a Ntro. Sr. guarde el muy Iltre, estado de V. S. muchos años.

«de Roma, 13 de noviembre de 1581.

«muy Iltres. señores: besa las manos de V. S. su menor Capellán

Francisco Guerrero

Las incontables dificultades de todos los órdenes que debió vencer el maestro Guerrero para que empezara la impresión de sus dos libros prueban el carácter firme, la voluntad férrea y el alma de temple acerado de honradez de aquel insigne varón.

Sin recursos materiales, quizá sin más amistades antiguas que las del Maestro Victoria (como verá el lector más adelante), con escasísimos conocimientos en la Corte Romana, emprende con ánimo resuelto y confianza absoluta en el éxito, la magna empresa en aquellos tiempos (y en los nuestros) de poder imprimir libros de música.

Però si le faltaron medios para costear las ediciones de sus obras encontró en Roma quien se los facilitara.

Habla, en efecto, el maestro en la anterior carta de que con «la ayuda de buenas gentes y al fiado de Sevilla...» se estaba llevando al cabo la impresión de sus libros. Bien pronto, su carácter resuelto, quizá su mismo prestigio artístico reconocido en Roma, encontraron protectores decididos; y viendo él que el tiempo de la licencia concedida por el Cabildo se consumía rápidamente, pidió nueva licencia al mismo para «no dejar comenzado lo que tanto me importa», poniendo por intercesores a «esos Ilmos. Cardenales, porque lo que yo por mí no merezco, etc», dice que espera conseguirlo del Cabildo hispalense, etc.

Pedia, en una palabra, el maestro Guerrero en esta carta, ante todo prórroga de la licencia para continuar en Roma algún tiempo más, y alguna cantidad adelantada de los frutos de su prebenda para poder sufragar los primeros gastos de la edición de sus libros.

Esta primera carta de nuestro biografiado fechada en Roma, como hemos dicho, el 13 de noviembre de 1581, llegó a Sevilla a principios de diciembre, y el día 6 «mandaron llamar a Cabildo para leer la carta de Guerrero» (A. C. del Archivo).

Penetrado el Cabildo de la justicia de las peticiones de nuestro biografiado acordó prorrogar la licencia para estar en Roma, y acordó mandar *doscientos ducados a cuenta de su prebenda*.

Con este dinero dió el maestro Guerrero gran impulso a la impresión de sus obras, y en particular a su segundo libro de Misas que debió acabarse en el mes de febrero del año 1582.

Pedrell, en su «Hispaniæ Schola» m. s., vol. II, cita la edición de este libro: *Missarum / Liber secundus / Francisci Guerreri / in Alma Ecclesia Hispalensi / Portionarii et cantorum / Præfecti* (sigue un grabado en acero que representa la Asunción de la Virgen) *Romæ, ex Typographia Dominici Bassæ, 1582 in fol. mar. de 138 págs.*—Dedicatoria: *A la Virgen María (1), cal. feb. 1582. In fine: Romæ apud Franciscum Zanettum.*

Agradecidísimo quedó el gran maestro hispalense a las nuevas pruebas de cariño y aprecio que recibió del Cabildo por la concesión de los favores por él solicitados, y así, el día 20 de abril de 1582, escribió una nueva carta en la que prodiga frases de agradecimiento sincero y afectuosa consideración para con él; enviándole además el nuevo libro de Misas, suplicándole que lo reciba y mande poner con los demás libros.

Gobernaba por aquel entonces la Iglesia Católica el insigne Pontífice llamado Hugo Buoncompagni, de Bolonia, que al subir al solio Pontificio, sucediendo al inmortal S. Pio V, había tomado el nombre de Gregorio XIII. Varón insigne, amigo de la magnificencia, pero sin emplearla jamás en cosas de su servicio y persona, y sí únicamente en realzar el esplendor del culto católico; era tan solícito en elegir a los hombres más eminentes, que él mismo llevaba listas de los que más se distinguían en diferentes artes y ciencias en el orbe católico (Historia de la Iglesia, por el Cardenal Hergenröther).

Sin duda alguna, el Pontífice debió conocer a nuestro biografiado en España, si no de *visu*, a lo menos por referencias de su persona artística, como músico de los más eminentes en España por aquella época, pues Gregorio XIII, antes de su elevación al Pontificado, estuvo en nuestra patria en calidad de Legado del Papa Pio IV, por el año 1565.

Así se comprende que el maestro Guerrero, sin otros títulos, conocidos al menos, que ser Maestro de Capilla de la Catedral hispalense, fuera recibido por S. S. Gregorio XIII en audiencia particular; y por lo que se desprende de la relación concisa que el mismo maestro hace en su segunda carta al Cabildo de Sevilla, dicha entrevista tuvo un carácter tan afectuoso y familiar que inundó de gozo el alma de nuestro egregio maestro.

Para que nuestra pluma no empequeñezca con sus comentarios la sobria y sencilla relación del maestro, copiamos íntegra la carta segunda dirigida por Guerrero al Cabildo.

«Ilustres señores:

«Sabido e la merced que V. S. mandó hacerme de que se me diesen doscientos ducados a cuenta de mi prebenda que la e tenido por muy particular md. y no ha sido menor

(1) Esta dedicatoria es un bellissimo canto a la Virgen Santísima, una ferviente súplica y adoración a su Madre, de quien era devotísimo nuestro biografiado.

el aumento de la licencia para la buelta a España. Por lo uno y lo otro beso las manos a V. S. / Yo (ya) di el libro impreso de mis misas a su Santidad y me recibió muy benignamente y después de averlo mirado y oído la prefación que va en su parte, me detuvo un cuarto de hora haciéndome muy menudas preguntas de la Santa Iglesia y del número de beneficiados y clérigos de ella y de la renta que tenían y de la fábrica y le respondí lo que yo sé y lo sabe mejor que yo su beatitud / díxele el cuydado que V. S. tiene de rogar a dios por su salud y en toda su iglesia y de todo mostró holgarse y con muchas bendiciones, me salió muy alegre de su venerabilissima presencia / las esperanzas que algunos me dan pongo yo en Dios que me vuelva presto aesa Sancta Iglesia, sirviendo a V. S. en ella, que no quiero otra esperanza ni otro bien en esta vida, sino pagar con ella algo de lo mucho que a V. S. devo, y assi plaziendo a Dios, entrando el mes de junio saldré desta Corte para Jénova y con el primer pasaje partiré.

Ay embió a V. S. el nuevo libro de las misas. suplico a V. S. lo reciba y mande poner con los demás / Ntro. Sr. guarde el Illmo estado de V. S. muchos años. de Roma, 20 de abril de 1582.

Illres. Señores: besa las manos de V. S. su menor Capellán

Francisco Guerrero

En este tiempo había comenzado el maestro Guerrero la edición de su libro de Vísperas que dedicó «A los Ilustrísimos Padres de la Iglesia hispalense» en agradecimiento (como vemos en la carta anterior) a los beneficios y atenciones que con él guardaron durante su estancia en Roma. Este libro no se terminó de publicar hasta el año 1584, llevando el admirable Prólogo dedicatoria la fecha y firma en Sevilla a 1.º de diciembre del suodicho año 1584.

Y así, sin esperanzas de ver acabada la publicación en plazo breve y no atreviéndose quizá a solicitar una nueva prórroga de licencia al Cabildo, decidió regresar a España, dejando a algún amigo suyo, quizá al mismo Victoria, el encargo de revisar y corregir la edición de su libro en prensa.

De regreso ya a su Patria y recordando sin duda el insigne maestro los graves disgustos que le había ocasionado la obligación de sustentar y cuidar el pequeño colegio de seis que le imponía su cargo, y temiendo que al prevalecer la misma causa se siguieran los mismos efectos, exacerbados ahora por la edad, decidió, mediante acuerdo capitular dejar el cuidado de los niños seis, para lo cual el Cabildo por auto de 15 de marzo de 1584, mandó que al maestro Guerrero «se le dieran de la Fábrica de la Iglesia cien ducados y cuarenta fanegas de trigo; porque con los treinta ducados y sesenta fanegas de trigo que él da de su ración se busque quien tenga cargo de los niños seyses.» (Del cond. lib. de salarios 1582 y siguientes.)

El 17 de marzo de este mismo año el Cabildo comisionó a los señores Isidro de Cuevas y Pedro Hernández de Castro para que diesen orden a la Fábrica de pagar a Bartolomé Farfán, que se había hecho cargo de los seis, los 100 ducados y 40 fanegas de trigo, como se había acordado, además de los 30 ducados y 60 fanegas que de su prebenda tenía que dar el maestro Guerrero.

Poco tiempo estuvo Bartolomé Farfán al frente del colegio de seis; debiendo ser molesto y engorroso el cargo, cuando tan poco tiempo lo desempeñaban sus poseedores.

El 24 de septiembre de 1586, consiguió el maestro Guerrero la jubilación bajo las mismas condiciones que su antecesor Pedro Fernández de Castilleja.

El 19 de diciembre de 1586 encargó el Cabildo que los seis estuviesen en casa de Alejandro de la Serna con el mismo acomodo que los tenía Farfán, mientras se buscase a quien encargara de ellos.

Con fecha 17 de agosto del 1587, el Cabildo de la Catedral de Sevilla llama al maestro Sebastián de Vivanco, de la Capilla de Segovia, para substituir al maestro Guerrero. Poco tiempo debió de estar en Sevilla el nuevo maestro Castellano (1), pues, según resulta de las A. C., hasta el 29 de febrero de 1588 no se hizo cargo de los niños seises, y el 9 de abril se retiró volviendo a Castilla substituyéndole nuevamente el maestro Farfán.

La última fase de la vida de nuestro biografiado nos la da hecha el mismo insigne maestro en el Prólogo de su famoso «Viaje de Jerusalén, que hizo Francisco Guerrero racionero y maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Sevilla» (2). Es una verdadera autobiografía de su vida en la que relata con ingenuidad y sencillez las peripecias de su viaje a Tierra Santa.

No podemos detenernos en copiar aquí este verídico relato porque daríamos una desmesurada proporción a la presente biografía. Únicamente, antes de proseguir nuestro trabajo dentro del plan que nos hemos propuesto, copiamos de dicho libro las siguientes líneas, que ellas de por sí y sin comentario alguno, expresan la psicología de nuestro venerable músico sevillano:

«Y como tenemos los de este oficio por muy principal obligación componer Chanzonetas y Villancicos en loor del nacimiento de Jesucristo, todas las veces que me ocupaba en componer las dichas chanzonetas y nombraba a Belleen, se me aumentaba el deseo de ver y celebrar en aquel sacratísimo lugar estos cantos en compañía de los Angeles y pastores que fueron los primeros que nos enseñaron a celebrar esta divina solemnidad. Y propuse, aunque no hice voto, de hacer este santo viaje, aunque esto tenía dificultad... (3).» Por fin llegó el día para él tan deseado, y no viviendo ya sus padres, y teniendo substituto en la Catedral, creyó Guerrero estar en disposición de hacer tan penoso viaje a pesar de tener ya 61 años de edad. El 14 de agosto de 1588 se embarcó nuestro biografiado en Venecia, donde había ido acompañado de un discípulo suyo llamado Francisco Sánchez a estampar unos libros; y con la ayuda material de dinero que le dió su amigo el Cardenal don Rodrigo de Castro, después de concertar con el impresor el precio de la edición; quedando su amigo José Zarlino, maestro de Capilla de San Marcos de Venecia, encargado de las correcciones (4), comenzó su tan ansiada y suspirada peregrinación a Tierra Santa.

Regresó a España el 19 de enero del año 1589, volviendo a su cargo y obligaciones de la Catedral, y poco más de un año llevaría disfrutando la placidez y suavidad mística que en su ánimo operó el viaje a Tierra Santa, cuando fué sorprendido con un fulminante auto de prisión por una deuda que había contraído en Roma años atrás por la

(1) Sebastián Vivanco era natural de Avila. Fué maestro de Capilla en la S. I. C. de Segovia hasta que vino a Sevilla, donde estuvo solamente un corto espacio de tiempo. Después fué maestro en Avila hasta el año 1602 que fué a Salamanca, donde murió a 25 de octubre de 1622, siendo sepultado en los tránsitos de la Iglesia Nueva, subida la escalera que baja al Santo Cristo de las Batallas y al salir de la Sacristía. (E. S. M. notas de don José Artero).

(2) Se conocen diez o doce ediciones de este libro. Desde el 1590 en adelante.

(3) Entre otras, Pacheco, el amigo y comentarista de nuestro biografiado señala el que Guerrero sentía hacer tan largo y pesado viaje teniendo a sus ancianos y achacosos padres, a quienes no quería abandonar.

(4) Son los dos últimos libros que imprimió Guerrero. El libro de *Motetes* a cuatro, cinco, seis y ocho voces, impreso en Venecia apud Iacobum Vicentium, 1589, y sus «Canciones y Villanescas espirituales», a tres, cuatro y cinco voces, impreso el mismo año y por el mismo impresor. Este último libro está dedicado a su amigo el Arzobispo Cardenal de Sevilla Rodrigo de Castro. Y el de *Motetes* se lo dedica en lenguaje místicamente conmovedor a Cristo Dios, hijo del Eterno Padre.

estampación de su libro de visperas, que precisamente había dedicado al Excelentísimo e Ilustrísimo Cabildo de Sevilla, en una elegante y sentida disertación estética sobre la música litúrgico-religiosa.

La amargura del gran maestro Guerrero debió ser muy honda y causar indecible pena en su alma profundamente mística al encontrarse, cuando menos lo esperaba, en aquella hedionda cárcel de Sevilla en la que, como dijo Cervantes que tan bien la conocía: *«toda incomodidad tiene su asiento y todo triste ruido hace su habitación.»*

Afortunadamente, el Cabildo de Sevilla salió a remediar la desgracia de su venerable Maestro de Capilla, prestándole primeramente doscientos ducados y después ciento cinco mil maravedises que era la cantidad que Guerrero adeudaba en Roma.

El auto del Cabildo, por su interés histórico en la presente biografía, lo transcribimos íntegro a continuación. Este documento es una prueba más de las simpatías y afectuosas consideraciones que el Cabildo de Sevilla guardó siempre a su insigne maestro.

ACTA DEL CABILDO DE SEVILLA SOBRE LA DEUDA DEL MAESTRO GUERRERO EN ROMA

«...2 de septiembre de 1591. En este día siendo llamados para ver si se le dará al maestro Guerrero para que pague la deuda de Roma por la que está preso, lo que le falta sobre los doscientos y ocho ducados, a cumplimiento de ciento y cinco mil mrs., el Deán dixo que se le preste al dicho maestro Guerrero lo que falta a cumplimiento de los ciento y cinco mil mrs.: sobre los doscientos y ocho ducados que el Cabildo le ha dado por cuenta de la dicha Fábrica, con que dé fianza a conducho; y que si el Cabildo tratase que se le den sin ello, que lo contradice y apela y requiere al dicho Cabildo que no sea distribuidor de los dineros de la Fábrica sino de la manera que de derecho ha lugar, y si lo contrario sucediese apela.»

«Después de lo cual votándose en público salió por la mayor parte que la Fábrica pague los ciento cinco mil mrs..., porque está preso el maestro Guerrero, por remuneración de servicios, cediendo el que las cobrase las acciones en la dicha Fábrica para que se haga pagada de la dicha deuda y que el dicho maestro Guerrero ceda también a la dicha Fábrica las dichas acciones, y declararon que los doscientos y ocho ducados que en el lunes 26 de agosto del dicho año el Cabildo mandó que la Fábrica pagase por el dicho maestro Guerrero y estos ciento y cinco mil mrs..., ser todo una misma cosa y cometieron al Doctor Juan Hurtado y a Pedro de Santander canónigos y al Doctor Bartolomé Olalla racionero que hagan todo lo que pudieren en favor de dicha Fábrica.»

Durante la forzada ausencia de nuestro biografiado, por estar en la cárcel, ocupó el cargo de maestro de Capilla el maestro Alonso Lobo que, procedente de Osuna, entró al servicio del Cabildo Hispalense el 21 de agosto de 1591, en concepto de interino (1).

(1) Alonso Lobo Ronda, maestro de Capilla, murió en Sevilla el 5 de abril 1617. (Inscripciones funerales de Loay^{sa}). No debe confundirse con Alonso Lobo Lucas, maestro de Toledo desde el 18 de septiembre del 1601.

Solventada la deuda, sale nuestro biografiado de la Cárcel de Sevilla con arrestos para volver otra vez a Roma a pesar de su avanzada edad. Bien para editar nuevas obras que había preparado a su regreso de Jerusalén, bien por otras causas que desconocemos, lo cierto es que pocos meses antes de su muerte pide licencia otra vez al Cabildo para trasladarse a Roma. Y en el Cabildo celebrado el día 14 de mayo de 1599. «dieron licencia al maestro Francisco Guerrero por un año para que pueda ir a Roma, desde el día que saliere, y por este tiempo pueda disponer de la parte de su ración que tiene y que el salario que tiene de la Fábrica lo goce también hasta que muera y no más». (AA. C. Arch. de la Catedral).

Mas no quiso la Providencia Divina que nuestro venerable biografiado realizase este viaje proyectado y sí el de la eternidad. Francisco Guerrero murió probablemente de una horrorosa peste que sufrió Sevilla, el día 8 de noviembre de 1599, siendo sepultado su cuerpo en la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua junto al muro del Oeste.

Honró su memoria el Cabildo de Sevilla con mayores demostraciones de afecto y de respeto que a otro alguno. El día 8 y el 9 de noviembre, según el Canónigo J. de Loaysa, mandó el Cabildo que se doblara por Guerrero como por los Prebendados, y que como a tal le enterraran, por gracia de los muchos servicios que había hecho a esta Santa Iglesia. En su lápida sepulcral se grabó la siguiente inscripción:

«Aquí yace Francisco Guerrero Maestro de Capilla y Racionero de esta Iglesia que falleció aviendo visitado la Santa Ciudad y Casa Santa de Jerusalén y Belén y Betania, Samaria y Galilea y demás de la tierra santa. Sirvió a esta S. Iglesia 44 años y falleció a los 72 de su edad en el 1599, a los 8 de noviembre lunes. Rueguen a Dios por él».

Ni la insigne Catedral Hispalense, ni la Ciudad de Sevilla han hecho nada por glorificar a este venerable maestro, hombre grande de espíritu y uno de los más excelsos artistas seiscentistas de nuestra patria, cuyas obras, llenas de grandilocuencia sonora y de un misticismo eminentemente expresivo, vivirán tanto como las del austero Morales, y las de su amigo T. L. de Victoria, el artista castellano quizá más genial de la época.

Por eso don Vicente Espinel, tantas veces citado, en el Canto IV de su poema de la Casa de la Memoria, hizo aquel cumplido elogio al decir:

Fué Francisco Guerrero en cuya suma
De artificio y gallardo contrapunto
Con los despojos de la eterna pluma,
Y en general, supuesto todo junto,
No se sabe que en cuanto el tiempo suma
Ningún otro llegase al mismo punto:
Que sí en la Ciencia es más que todos diestro
Es tan gran Cantor como Maestro.

FRANCISCO DE MONTANOS

EL nombre de *Montanos* (Francisco), a quien no hay que confundir con otro Montanos (Bernardo) contemporáneo suyo, es conocido indudablemente más que por sus obras musicales, por sus tratados de música. Sin embargo es tan eminente compositor como tratadista.

A pesar del interés puesto por nosotros, y de la insistencia con que hemos molestado a amigos nuestros de Valladolid para que investigaran los Archivos de la Catedral con el objeto de conocer algunos datos biográficos de este insigne músico, no nos ha sido posible adquirir más que los datos recopilados que ha tiempo andan escritos y algunos nuevos recogidos por nosotros para la presente biografía.

Francisco de Montanos estuvo quizá ausente de Valladolid durante su primera juventud sirviendo a don Fernando de Castro, Conde de Andrade.

El mismo lo asegura en la dedicatoria de su célebre obra «Arte de música teórica y práctica», impresa en Valladolid en 1592, con las siguientes palabras: «*quien tiene la ocasión que con V. S. tantos años de servicio en su casa*».

En esta misma obra se titula a sí mismo «Racionero en la Iglesia Mayor de Valladolid» aunque el censor de este libro «*Gerónimo de Talantes*» le llama Maestro de Capilla.

Sin embargo Menéndez y Pelayo en su obra «Historia de las ideas estéticas en España» le llama «organista vallisoletano», ignoramos con que fundamento.

En el año 1587 tenía escrito su famoso libro «*Arte de música teórica y práctica*» y en el prólogo afirma su autor que llevaba 36 años de Maestro: «La práctica bien se me puede fiar a treinta y seys años de Maestro de Capilla en los cuales comuniqué los mejores autores de España y vi gran número de obras de los mejores extranjeros de nuestros tiempos y de los que fueron...»

Y efectivamente se confirma que nuestro biografiado fué Maestro de Capilla en Valladolid por el testimonio fehaciente del libro de Actas Capitulares (1547 a 1579) del Archivo de la Iglesia Mayor (hoy Catedral) de Valladolid. Helas aquí:

A. C.—M.º DE CAPILLA MONTANO. «a veynte e quatro de septiembre 1564 se recibió al M.º de Capilla con una media ración, la que lo ha de ganar como lo gana un medio racionero, e la meytad a de pagar la mesa Capitular e la meytad la Fábrica». En 8 de junio de 1571, acordó el Cabildo que todos los días, una hora por la mañana y una por la tarde Montanos diera lección de Canto «en la Clausura desta Iglesia, en público, en facistol do canten las dichas oras los 55 cantores capellanes y mozos desta Iglesia y extrangeros que quisieran cantar, y esto haga y cumpla cada un día a las dichas oras, so pena de un real cada vez que faltare».

«En 22 de junio de 1571, acordaron y mandaron que al Maestro de Capilla por este año le corra el salario como le corría asta aquí, y para el año venidero le mandaron dar los diez mil maravedises y pan y vino de su quarta como a los demás cantores, y así lo acordaron y mandaron...»

«El 13 de junio de 1572 acordaron y mandaron que el Maestro de Capilla Montanos de oy en adelante no tenga en su casa ningún mozo de coro y que no lleve más las cargas de trigo que por razón de tenellos se le dan, y que la casa en que vive la pague de S. Juan en adelante o se arriende de manera que a él solamente aya de quedarle su salario a cada cantor».

«En 2 de abril 1576 se despidió Francisco de Montanos, Maestro de Capilla, y los dichos señores le ubieron por despedido...»

La celeberrima obra «Arte de música teórica y práctica» de nuestro biografiado, está dividida en los siguientes tratados: a) Arte de Canto llano; b) de Canto de órgano; c) de Contrapunto; d) Compostura y proporción de lugares comunes. Alcanzó hasta el siglo XVIII, más de 12 ediciones, considerándose en España como el mejor y único tratado completo de composición musical.

Menéndez y Pelayo, en su op. anteriormente citada dice: que Montanos con su obra de compostura dió un paso muy considerable en el adelanto de la estética musical asentando en términos concretos el principio de la expresión filosófica de la composición musical y de la conformidad íntima entre la letra y el tono. Y para probar este aserto cita el siguiente párrafo interesantísimo que demuestra cumplidamente la importancia de la teoría estética del maestro de Valladolid:

«Para ser buena compostura ha de tener las partes siguientes: buena consonancia, buen aire, diversidad de pasos, imitación bien proporcionada, cada voz que cante bien, pasos sabrosos, y la parte más esencial hacer lo que la letra pide; alegre o triste, grave o ligera, lejos o cerca, humilde o levantada. De suerte que haga el efecto que la letra pide o pretende para levantar a consideración los ánimos de los oyentes».

Don Narciso Alonso Cortés, eminente literato, en su obra «Noticias de una Corte literaria», tiene importantes noticias de nuestro biografiado, las que transcribimos por creerlas de interés.

Francisco de Aldama, en sus obras, dirige a Montanos una epístola que demuestra la consideración en que se le tenía; y la ditirámica musa de los amigos que se desató en alabanzas tuvo en esta ocasión disculpa.

Así, por ejemplo, cuando le comparaban con Apolo:

*Nos da tan clara luz, qual sabio Apolo
Le da inmortalidad tu libro solo.*

El maestro Jorge Santamaría, Racionero de Toledo, y una de las autoridades musicales de su época, lo calificó de *Maestro de los Maestros*.

J. de Cantoral, poeta de Valladolid (1578), tiene de él el siguiente elogio:

*El terso ingenio, claro y peregrino
De Montanos, que él en nombre de Montano
Canta con un estilo tan divino
El ser de su Tirrena sobrehumano.*

Parece deducirse, dice Cortés, de este importante documento, que Montanos fué tan buen poeta como músico.

Publicó también nuestro biografiado un «*Arte de Cantollano con entonaciones comunes de Coro y Altar y otras cosas diversas, como se verá en la tabla. En todo va acentuado el punto con la letra y algunas cosas remitidas puestas ad longum*» (Salamanca, Francisco de Cea, 1610). La aprobación de este libro es de Hernando de Cabezón, fechada en Madrid a 10 de septiembre de 1593.

En 1625 se hizo en Salamanca otra edición de este libro.

Don José de Torres publicó en Madrid, en 1728, otra edición con adiciones suyas. Y don Sebastián López de Velasco otra en Zaragoza el 1756.

Terminamos estas deslabazadas notas acerca de Montanos con el siguiente epigrama que Alonso Becerra dedica al canto en la edición de su «*Arte de Música Teórica y Práctica*», que, como hemos dicho anteriormente, es el libro que más fama y gloria ha dado a nuestro biografiado.

*El antiguo blasón, digna excelencia
Del nombre y de la Casa de Montanos,
Con los Bermudas, Pregos y Sylbanos
en quien esta su clara descendencia,
Por vos en todo el mundo
De todos estimado
Será, pues, sin segundo
De su rayz tal fruto ha procreado
Ellos por armas, vos por sciencia y arte
Dexad eterno nombre en toda parte.*

Dedúcese de los anteriores versos de Becerra que debió ser ilustre y su familia debió, por lo menos, residir en Valladolid; como también lo confirma la investigación llevada a cabo por el inteligentísimo e ilustre literato contemporáneo don Narciso A. Cortés, en su obra antes citada. He aquí: «Franc.º—En 26 de junio de 1594, baptice a Francisco hijo de Marcelo de Montanos y Hursula de Napoles su mujer, fueron padrinos el doctor Phelipe Baca de Santiago y Juana Sanchez y por verdad lo firmo.—El Doctor Diego Gómez.—(Parroquia del Salvador, libro II de bautismos, folio 187)». Este sería probablemente sobrino de nuestro biografiado.

Marcelo de Montanos estudió en la Universidad por el 1583, matriculándose en Gramática el 3 de noviembre de dicho año. «Libro de matriculas de 1567 a 1575, fol. 131, vto.».

Hasta aquí llegan las noticias que hemos podido encontrar sobre el famoso tratadista y maestro de composición *Francisco de Montanos*.

JUAN NAVARRO

CUANDO teníamos preparada por segunda o tercera vez (tantas han sido que no recordamos la presente Antología, creíamos que, por falta de datos fehacientes, tendríamos necesidad de suprimir la presente biografía; pues las cuatro palabras en que pudiéramos haber recogido todo cuanto han dicho los musicólogos e historiadores de este eminente contrapuntista, no merecía la pena de volverlas a escribir. Es tan interesante la eminente figura de nuestro biografiado, digno contrincante del maestro hispalense Francisco Guerrero, y tal vez condiscípulo suyo bajo la dirección del maestro de los maestros Pedro Fernández de Castilleja, o del genial Cristóbal de Morales, como suponemos y verá el lector más adelante, que estábamos verdaderamente apenados. Pero gracias a unos inesperados e importantes datos recogidos muy recientemente, como llovidos del cielo, daremos alguna mayor extensión a estas líneas acoplando a ellas otras noticias llenas de interés para la historia de la música española.

Los esfuerzos de investigación realizados por *Barbieri*, *Pedrell* y *Mitjana* (la trinidad en musicología, más real y verdadera en nuestra Patria), han desbrozado poco a poco el camino áspero y duro de la musicología seiscentista, que es la época áurea de nuestro arte indígena, verdadera floración renacentista de nuestra polifonía clásica. Mas estos laboriosos maestros no pudieron completar sus trabajos, contentándose con insertar indicaciones sumarisimas en sus estudios biográfico-críticos; porque los Archivos Catedralicios, que son las únicas fuentes fidedignas de investigación, han permanecido cerradas a esta importante labor cultural; siendo, por otro lado, imposible que pueda realizarse tal investigación, aunque sea solamente de las principales figuras de nuestras clásicas escuelas regionales de polifonía, teniendo en cuenta la falta de ambiente cultural para esta clase de trabajos que hemos padecido en España durante las dos decadentes centurias pasadas.

Nuestras pesquisas personales, aunque no hayan dado el resultado completo y satisfactorio que sería de desear, tampoco han sido del todo inútiles e infructuosas; porque con motivo del presente apunte biográfico que dedicamos al insigne Navarro, algo nuevo podemos aportar y hasta rectificar en bien de la historia de la música española.

Además, como creemos que uno de los más lisonjeros títulos de gloria que podemos otorgar a nuestro biografiado, es el haber sido compañero y contemporáneo de algunos destacados maestros de nuestra polifonía áurea, que no figuran directamente en este libro, no dudamos en intercalar en esta biografía datos fidedignos que amplían y agrandan los que abundantemente archiva nuestra historia patria.

Interesando algunos datos sobre nuestro ilustre biografiado al M. I. Sr. Archivero de la S. I. C. de Ciudad Rodrigo, don Mateo Hernández Vegas, contestó lo siguiente:

«Pocos datos pueden darse del maestro de Capilla de esta Catedral don Juan Navarro, pues faltan las actas capitulares desde 1572 al 1598.

«Sólo sé que era natural de Marchena, que tuvo primero una Ración en Salamanca, de donde vino a esta Santa Iglesia, y que marchó a Palencia donde murió en el año 1580. Dejó impreso un libro de Himnos y de Magnificat, más otros muchos que según Cabañas *andaban de mano en mano* por aquellos tiempos. Su estancia en esta S. I. C. no fué larga; pues en 1568 aún vivía aquí el famoso maestro Diego Bujel; y antes de Navarro hubo otros dos: Juan Cepa, natural de Descargamaría, y Zuñeda, natural de Avila. Navarro fué maestro del más famoso que ha tenido esta Iglesia de Ciudad Rodrigo: Juan Esquivel, natural de esta ciudad y que sucedió en su magisterio al señor Alonso de Velasco y Alonso de Tejada...»

Teniendo por cierto que nuestro biografiado, como nos dice el señor Archivero de Ciudad Rodrigo, naciera en Marchena, es inexacta la fecha señalada en los «Apuntes biográficos de la Lira Sacro Hispana», t. 1.º, serie 2.ª, donde se fija el año 1545.

En efecto, fundados en la fecha cierta, que como tal señala Pedrell (H. M. S.), de las célebres oposiciones donde cooperaron Francisco Guerrero y Juan Navarro entre otros varios—7 de febrero de 1554—es inverosímil que nuestro biografiado Navarro naciese el año 1545. Pero teniendo en cuenta la rectificación de fechas que hicimos (como puede ver el lector en la biografía de F. Guerrero), rectificación hecha por un documento fehaciente de las A. C. del Archivo de Sevilla—11 de septiembre de 1551—, en que se jubiló Pedro Fernández de Castilleja, para evitar que su discípulo Guerrero fuese a tomar posesión del magisterio de Málaga, resultará evidentemente imposible que nuestro biografiado Juan Navarro naciese en Marchena el año 1545, como dice Eslava.

Creemos, pues, que Juan Navarro debió nacer en Marchena sobre el año 1525, suponiendo fuesen las oposiciones dichas las primeras que hiciera, y calculando prudentemente tuviese poco más o menos 25 años, la misma edad que pudiera tener su contrincante Francisco Guerrero.

En Marchena debió conocer Navarro al eminentísimo compositor Cristóbal de Morales, y bien pudiera haber dado lección de composición con tan eximio maestro, porque Morales era en el año 1550 maestro de Capilla del Duque de Arcos; y en esa misma ciudad firmó la carta de aprobación al libro del didáctico Fr. Juan Bermudo «Declaración de Instrumentos»; y en el rarísimo opúsculo «Arte Tripharia» de este mismo autor, cita también a Morales como residente y maestro de Capilla de dicho Duque en Marchena.

Desde la fecha de las oposiciones de Málaga no volvemos a saber nada de nuestro biografiado hasta que por los años de 1567 al 1570 aparece como Maestro de Capilla en la Catedral de Salamanca, en donde era organista el celeberrimo Abad Francisco de Salinas, llamado por el literato Vicente Espinel en su libro «El Escudero Marcos de Obregón» *Principe de la Música*; exaltándole a la categoría de un *Genio casi divino* el mismo Fr. Luis de León en su celeberrima oda, tan clásica y conocida de todos; y por fin, ratificando este último concepto, el conocido cronista de aquellos tiempos Ambrosio de Morales (lib. XV, capítulo XXV).

Efectivamente, esto es rigurosamente cierto. Este celeberrimo organista castellano y catedrático de la Universidad de Salamanca, ciego desde muy niño, debió nacer el 1514. En el año 1542 fué a Roma con el Cardenal don Pedro Sarmiento, donde estudió haciendo que le leyeran muchos tratados de músicos griegos inéditos, por espacio de *plures vigintitres annis*, según él mismo confiesa.

Al regreso de Roma estuvo de organista en la Catedral de León desde 1562 al 1567. «El Abad Salinas, sucesor de Gabriel Contreras, marchó a Salamanca en 1567, estando en esta Catedral desde 1562» (A. C. del Archivo de la Catedral de León). En la celeberrima

Universidad de Salamanca estuvo de profesor desde 1567 al 1587, año en que pidió la jubilación «por hallarse con 73 años de edad, estar muy enfermo y haber leído en su cátedra veinte años y medio».

Según testimonio de don Diego García de Paredes, secretario de la Universidad (papeles núm. 1 sobre puntos de la Universidad, fol. 51), y según cómputo de Pedrell y de don Marcelino Menéndez y Pelayo, murió el 1590, a los 77 años de edad.

Con todos estos datos a la vista y los siguientes de don Vicente Espinel (en su op. citada) se demuestra claramente que debieron estar juntos en Salamanca el famoso Salinas y nuestro biografiado Navarro, «...y así aquel Príncipe de la música, el Abad Salinas que resucitó el género enarmónico, solamente lo dejó en un instrumento de tecla, pareciéndole que la voz humana con gran trabajo y dificultad podía obedecerlo. Yo le vi tañer el instrumento de tecla que dejó en Salamanca, en que hacía milagros con las manos, pero no le vi reducirlo a que voces humanas lo ejecutasen, habiendo en el coro de Salamanca por aquel tiempo grandes cantores de voces y habilidad y siendo maestro aquel gran compositor Juan Navarro...» (Relación 3.ª descanso V. op. cit.)

Desde la Catedral de Salamanca fué nuestro biografiado Juan Navarro a la de Ciudad Rodrigo, estando del 1570 al 1578, como puede ver el lector al principio de esta biografía. Este inclito maestro vino a morir en Palencia, donde fué maestro de Capilla desde el 17 de octubre del 1578 al 25 de septiembre de 1580, como se verá en la siguiente interesante información:

(AA. Capitulares del Archivo de la S. I. C. de Palencia.)

«Viernes, a 17 de octubre de 1578. En este día vino Juan Navarro, maestro de Capilla de Ciudad Rodrigo, al llamamiento del Cabildo y trajo una carta del señor Obispo de favor, por la cual pedía muy encarecidamente al Cabildo le ornasen en todo lo que hubiere lugar; que lo que con él hiciesen lo tomaría por sí propio; pues las partes de Navarro merecían se hiciese con él lo que pudieran, y así entró en Cabildo dicho Navarro ofreciéndose al servicio de esta Santa Iglesia y mostrando mucho agradecimiento de la merced que se había hecho en enviarle a llamar.

«Después de salir Navarro, el señor Arceidiano de Campos y el señor Chantre refirieron cómo Navarro pedía, como en otras Iglesias que había estado y lo habían concedido, que S.S. le hiciesen dar altar y silla alta en el Coro y aunque en Ciudad Rodrigo se le daba también voto en Cabildo, no le pedía ni quería en nuestra Iglesia. Y dicha petición de Navarro oída, y entendidas las muchas buenas cualidades suyas y la preeminencia de su arte y principalmente respetando la carta del señor Obispo que trajo al Cabildo y queriendo votar la proposición como estaba tratada, el señor Racionero Juan Alonso de Torres, testigo del Cabildo, por sí y en nombre de sus compañeros y por virtud de poder que de ellos dice tener, digo que lo que S. S. trataban de votar era en perjuicio y en querer dar lugar a persona que no es fitular, con agravio de los que lo eran, precediéndoles en sus asientos y antigüedad y que protestaba de la nulidad de ello y de decirlo más largamente en otro lugar y tiempo; y así pedía y requería a S. S. no aprobasen en cosa alguna lo susodicho. Dicho requerimiento y apelación hecha a S. S. mandaron se diese testimonio como se pedía y después de ello votaron S. S.

«Vistos y regulados los votos, hubo 27 habas blancas en que accedían a dicha proposición, y 10 votos de habas negras, los cuales contradecían. Y viendo S. S. que por mayor parte salía admitida y concedida la proposición mandaron asentar y acordaron que el dicho Navarro, maestro de Capilla quod ad ipsum tantum y por su persona, del tiempo que sirviese en esta Iglesia se le conceda y permita poder servir altar por semana que le cu-

piere como no sea festiva, doble ni semidoble que haya canto de órgano, y asimismo se le dé seda y brocado como lo toman los canónigos y se le dé silla alta en el Coro: y esto quedé acordado y determinado por el Cabildo.»

Otra acta Capitular interesante se encuentra en el mismo libro.

«Viernes, 22 de mayo de 1579. En este día, el maestro de Capilla Juan Navarro entró en Cabildo y en nombre de los músicos racioneros y de 12 capellanes cantores presentó una petición y capítulos para pedir licencia para fundar una Hermandad a honra y gloria de la gloriosa Virgen María N. S. y de nuestro Patrón S. Antolín, y señalarles una Capilla para hacer los ministerios de dicha hermandad, y S. S. dijeron que verían los capítulos y contestarían...»

El viernes... de abril 1580. *«El Cabildo recibió carta del Obispo de la Diócesis don Alvaro de Mendoza recomendando se haga merced a Juan Navarro, maestro de Capilla, de aumento de salario y el Cabildo lo tomó en consideración.»*

«Domingo, 25 de septiembre 1580. En este día murió Juan Navarro, maestro de Capilla de esta Sta. I. Catedral, a las 2 horas de la tarde y se enterró en ella (R. I. P.)...»

Ningún otro documento oficial hemos podido encontrar en el Archivo de la S. I. C. de Palencia que diga relación con nuestro biografiado.

De este ilustre polifonista no han quedado en el Archivo de música más que dos libros grandes, incompletos hoy, y muy deteriorados por el tiempo, que contienen: Salmos de Visperas, por los 8 tonos, a 4 voces, y un *Lætatus, Credidi y Lauda Jerusalem*.

Creemos que serán probablemente copia de los salmos que publicó, después de muerto nuestro biografiado, su tío don Fernando Navarro Salazar por conducto del célebre compositor Francisco Soto de Langa, cantor de la Capilla Pontificia y uno de los fundadores de la Congregación de PP. del Oratorio, fundados por S. Felipe de Neri, y que va dedicado a don Francisco Reinos Abad de Fusel (célebre Abadía castellana que estuvo enclavada en el pueblo de Fusel entre los límites de las Diócesis de Burgos y la de Burgo de Osma).

He aquí el señalamiento de este libro, del que existe un ejemplar en el Archivo de la S. I. C. de Burgo de Osma:

«Joannis Navarri Hispalen, Psalmi, Hymni, ac Magnificat totius anni, secundum ritum Sanctæ Romanæ Ecclesiæ. Quatuor, Quinque ac sex vocibus in concinendi / Necnon Beatæ semperq. virg. Dei genitricis Mariæ diversorum temporum antiphonæ in fine horarum dicendæ. / Cum privilegio summi Pontificis.—Romæ.—Ex Typographia Jacobi Tornerii.»

Tiene 167 folios vueltos, sin terminar. Comienza con el *Dixit* al folio 109. El Magnificat, por los 8 tonos, y las Antifonias de la Virgen al folio 163 vuelto.

Otro ejemplar de este libro existe en la S. I. C. de Burgos, y según testimonio de Hitjana, dice que vió él otros dos ejemplares en la Biblioteca de Sta. Cecilia de Roma y en el Liceo de Bolonia. Además, este musicólogo en sus vastas correrías encontró en el *British Museum* (sig. K. 8, C. 7) el siguiente rarísimo impreso: *«Passiones Christi Domini integre continentur littera, et cantu juxta ritum Sanctæ Romanæ Ecclesiæ / Octo Lamentationes oratioq; Hieremie Prophetæ. Nune primum... in lucem editus.—F. Joannis Navarro liber.—Mexici 1604. Aput Didacum Lopez Danalos, in 4.º* (por desgracia, incompleta la portada).

Fundado, quizá, el erudito Mitjana en esta nota bibliográfica que él mismo encontró, conjeturaba como muy verosímil que nuestro biografiado Navarro había ingresado en

la Abadía de Fusel, y por eso, el Abad don Francisco Reinoso editara a su costa los libros de Navarro, yendo éste a Méjico, donde pudo escribir este libro, y morir allí.

El lector de esta biografía se puede dar perfectamente cuenta de la falsedad de tales conjeturas sabiendo ya por testimonio irrecusable que murió y está enterrado en la S. I. C. de Palencia.

Las obras musicales de Navarro debieron andar copiadas de mano en mano por la mayor parte de las Iglesias y Abadías de España donde se cantaba ordinariamente el llamado por el vulgo español «*el a cuatro, o canto de atril*». El P. Martini, en su «*Exemplare o sia saggio fondamentale di contrapunto*», pone como modelo varios trozos de sus obras.

Según nota bibliográfica, recientemente publicada en la Revista «*España Sacro-Musical*» por don F. Rubio Piqueras, en el Archivo del Santuario de Guadalupe figuran, en los 4 libros de polifonía, *doce salmos*, a 2 y 3 coros, y *nueve himnos*, a 4 voces, para distintas festividades.

De la Catedral de Burgos hemos tomado el hermoso himno que transcribimos en esta ANTOLOGÍA al lado de sus motetes.

Nada hemos de decir nosotros de la obra musical de nuestro biografiado. Amén de los elogios que mereció de las autoridades musicales de su tiempo, como hemos consignado anteriormente, ahí están las composiciones que a través de los siglos han podido llegar a nosotros, y aunque escasas y sin poder seleccionar, retratan fielmente el temperamento artístico de Navarro y su modalidad peculiar dentro de la escuela clásica del contrapunto de su tiempo.

Seguramente escribió por espontánea e íntima necesidad espiritual de cantar la oración litúrgica con su capilla de música, como hacían todos los demás Maestros de Capilla que figuran en esta ANTOLOGÍA.

El análisis técnico y psicológico de sus obras más conocidas rebasaría los límites que nos hemos propuesto en esta sección biográfica e histórica y nos separaría del fin principal.

Quizá más tarde, y en otra obra, cuando la afición a esta benemérita y patriótica labor de cultura sea más eficaz y se multipliquen más los desenterradores de nuestra inmensa y riquísima *mina musical seiscentista*, será ocasión de clasificar y juzgar debidamente la obra de estos preclaros artistas.

Antes de dar fin a la presente biografía, y como apéndice a ella, vamos a dar interesantísimas noticias de otros ilustres artistas contemporáneos de nuestro biografiado y compañeros suyos, cuyos nombres suenan en la historia particular de la música hispana como colaboradores laboriosos en la formación de la célebre escuela místico-castellana de polifonía que, como repetidas veces llevamos dicho en este libro, culminó en Tomás Luis de Victoria, síntesis grandilocuente de toda una época musical.

El ambiente estético-musical y didáctico de esta época que tan luminosamente describe nuestro inmortal polígrafo Menéndez y Pelayo en su «*Historia de las Ideas estéticas en España*», fué creado paulatinamente después de lenta incubación, cuando la delicada, simbólica y expresiva *ojiva* había trastocado las reglas arquitectónicas antiguas, y por consiguiente el pensamiento e idea sentimental de los artistas.

En el sagrado recinto de nuestras iglesias, todas las artes se dan la mano; y hasta la arquitectura, que es el arte más cercano a la materia, se abraza en fraternal sintonía con la música, que es el arte más cercano al espíritu, en alas de la potente y fecunda fe cristiana. ¿Qué de extrañar tiene que nuestras Catedrales hispanas rivalizasen entre sí por

atender y cuidar la grandiosidad de nuestro culto litúrgico sosteniendo con sendas donaciones a Maestros, Organistas, Cantores, Escuelas de niños, e Instrumentistas o ministriles?

Por eso en los Archivos de esas iglesias es donde el investigador puede encontrar nombres, datos, fechas exactas y fidedignas que puedan servir para completar y revelar con más claridad el desenvolvimiento grandioso de nuestras escuelas regionales de polifonía.

Uno de los más infatigables y celosos investigadores de nuestros gloriosos músicos seiscentistas, R. P. Luis Villalba (q. en p. g.), amigo entrañable nuestro, interesó repetidas veces noticias sobre la personalidad de Tomás Gómez, presunto maestro del insigne organista castellano Antonio de Cabezón en Palencia.

Con objeto de satisfacer los deseos de tan ilustre amigo, y al mismo tiempo los nuestros, como también los de la historia de la música española, fundamentando con algún documento fidedigno las conjeturas sobre la formación musical del llamado Bach español seiscentista, solicité del Excmo. Cabildo de la I. Catedral de Palencia el permiso competente para estudiar las A. C. de aquella época, únicos medios o fuentes de investigación que existen.

El resultado de mis investigaciones con relación al fin propuesto, ha sido nulo. Pero el estudio de dichas A. C. ha dado un positivo resultado práctico para la musicología española, puesto que a esa feliz casualidad debemos la biografía de Rivaflecha, la rectificación de datos sobre Navarro, y noticias concretas sobre otros grandes compositores y organistas cuyos nombres señalaba la historia de la música aislados y solamente como famosos músicos en su tiempo, sin determinar ningún otro dato interesante; como ha sucedido con Pedro Ordóñez, cantor pontificio, y la de Cipriano Soto, famoso organista de Carlos V, contemporáneos y compañeros del maestro Navarro en Palencia.

La S. I. C. de Palencia, una de las más ilustres y antiguas en nuestra patria, se distinguió por el esplendor del culto y protección a sus artistas.

Con motivo de la biografía de Rivaflecha, evocamos el recuerdo de algunos artistas músicos en tiempos de los Ilustres Obispos palentinos don Diego de Deza Tavera (1500-1505) y don Juan Rodríguez de Fonseca, insigne protector de artistas (1505-1514).

Poco tiempo después, el Arcediano don Esteban de Villamartin, que había sido cantor de la Reina Católica, dejó sobre el año 1525 su propia prebenda para repartirla entre cantores, además de las raciones, emolumentos y canongías que en aquella época pertenecían a Maestros y Organistas. Con Mecenas entusiastas como éstos y otros que omitimos por no extender más estas notas, el Cabildo de Palencia tuvo medios económicos suficientes para tener en su Catedral una Capilla de Música extraordinaria, como se deduce de las ordenanzas que se encuentran en las AA. CC., una de las cuales hemos copiado con motivo de la biografía de Rivaflecha.

De ahí que los cargos de Maestro de Capilla, Organistas y Cantores fueran muy solicitados, y el Cabildo mismo comisionase a algunos de sus miembros para invitar a los artistas de más fama en España a venir a su Iglesia.

Aunque abusemos un poco de la paciencia del lector, estimamos de necesidad copiar los documentos oficiales sin temor a que resulte algo difusa esta biografía, porque las AA. CC. que a continuación transcribimos son el único testimonio fehaciente en que han de basarse las rectificaciones que ha de hacer la historia en su día.

ACTAS CAPITULARES DEL ARCHIVO DE LA S. I. CATEDRAL DE PALENCIA.

Lunes 3 de abril—1536. La Comisión Capitular nombrada para informar y encon-

trar Maestro de Capilla, por ausencia de Diego del Castillo, su último poseedor, propuso por Maestro de Capilla a Alfonso Ordóñez, Clérigo de Plasencia, residente en Santiago de Galicia; por ser informados de su persona y *abilidad*; y el Cabildo le recibió como tal maestro dándole de plazo hasta el 18 de mayo para ir a Santiago a recoger su hacienda, acordando que no recibiría los frutos de su Prebenda Canongía hasta su regreso, dándole 20 ducados para el viaje.

Lunes 2 de octubre 1536. En este día y mes el señor Deán dijo que el señor Alonso Ordóñez, Maestro de Capilla de esta S. Iglesia, había solicitado que además de los frutos de su Prebenda se le diese otra renta de la Obra y Fábrica de la S. I. C. de la manera que se había hecho con el Racionero Organista García de Baera; y el Cabildo atenta la persona y *abilidad*, suficiencia y méritos de dicho Ordóñez se la concedió.

Noviembre, miércoles 13 de 1560. En este día murió el Racionero Organista García de Baera peritísimo en tañer órganos.

Sábado 12 de abril de 1561. Trata el Cabildo si ha de dar a Soto, el lego, o a su hermano, el Clérigo, los frutos de la Ración del Organista por tañer los órganos; y acordaron por votos secretos se dé a Soto, el lego, pidiendo dispensa a Su Santidad para poder dar los frutos de la Ración asignada para el organista racionero.

Lunes 15 diciembre de 1561. Examina el Cabildo la Bula del Racionero Organista y tratan de que *pro hac vice duntaxat*, teniendo en cuenta la preeminencia de Soto poderle elegir laico.

Septiembre 25 de 1563. Comisionan al señor Arcediano de Palencia y al doctor Arce para que escriban a Peñalosa, Organista en Toledo.

Miércoles 5 de enero de 1564. En este día vista la merced que se hizo a Peñalosa, organista, y lo mal que ha correspondido a la voluntad del Cabildo, se le despida y aunque venga que no se le dé la ración sinó que se provea en otra persona.

Sábado 29 de abril de 1564. Reúnese el Cabildo para votar la Provisión de la Ración de organista. Primer escrutinio: El de Osma, 2; Olivares, 4; Blanco, 3; Soto, clérigo, 2; Soto, lego, 1; El de Coria, 5; El de Astorga, 8; Palacios, 16. Segundo escrutinio: Astorga, 14; Olivares, 3; El de Coria, 9; Palacios 15. Tercer escrutinio: Palacios, 17; El de Astorga, 24.

Lunes 8 de mayo de 1564. En este día dieron colación de la Ración de Organista que vacó por Francisco Soto, que sea en gloria, conforme al tenor de la bula *sub Inocencio*, a Hernando Rodríguez músico de Astorga donde al presente estaba.

Miércoles 20 de julio de 1569. En este Cabildo entró el señor Racionero Rodríguez, organista, y dixo que tenía mandado por los Capítulos que no pudiera tañer el Organo nadie sino él y el *Realejo* de la Capilla de la Trinidad lo mismo, y suplicaba que cuando se ausentase o enfermara le supliera Diego Olivares, Capellán y organista. El Cabildo acordó nombrar a dicho Olivares organista suplente y para los maitines de la noche organista como era ya.

LIBRO DE ACTAS CAPITULARES DESDE 1576 A 1580

En la lista del personal catedralicio figura desde el año 1576, como Maestro de Capilla, Canónigo Preberendo, *Pedro Ordóñez*, y como organista sigue Hernando Rodríguez.

Sábado 12 de mayo de 1576. El Racionero H. Rodríguez, organista, se despide por motivos de salud para ir a Plasencia.

Lunes 14 de mayo de 1576. Reunido el Cabildo trataron de recibir como organista a Cipriano Soto y en vista de su mucha *abilidad* y suficiencia y que por ser lego no le po-

dían dar los frutos de la Ración, pedir dispensa a Roma, como se pidió para su padre Antonio Soto, que en gloria esté.

Viernes 7 de junio de 1577. Acordó el Cabildo que el Maestro de Capilla *Pedro Ordóñez* guarde la forma y manera en la crianza y estudios de los mozos de Coro como los tenía Alonso Ordóñez su hermano que en gloria esté, y que tenga en cuenta las cosas de *reformatione* y buen servicio de los mozos de coro.

Viernes 30 de agosto de 1577. En este día nombraron al Maestro de Capilla examinador de canto eclesiástico de todos los clérigos de este Obispado.

Sábado 26 de octubre de 1577. En este día tratan de la comisión que dieron al señor Arcediano del Alcor y Chantre para buscar persona que diese ejercicio de música y hubiese cuidado de ella atendida la *vejez y enfermedad* del Maestro de Capilla Pedro Ordóñez y nombraron a Tome Cabeza bajón ministril como persona muy a gusto del Maestro y persona *ábil* en el ejercicio.

Miércoles 9 de abril de 1578. En el segundo Cabildo de la tarde trataron entre otras cosas de dar la ración que disfrutó Matamoros, su último poseedor, al Maestro de Capilla *Pedro Ordóñez* concediéndole el turno al Cabildo a requerimiento de don Alvaro de Mendoza Obispo de esta Iglesia «*teniendo presente la persona, méritos y muchos años de servicio además de su edad y enfermedad, y por aliviarle del gran trabajo que el servicio de Maestro de Capilla tenía en esta Iglesia.*»

Miércoles 10 de septiembre de 1578. Trataron de la provisión de Maestro de Capilla y por las muchas noticias que hay de la *abilidad* y buenas partes de Navarro, Maestro en Ciudad Rodrigo, acordaron llamarle.

Viernes 17 de octubre de 1578. Viene Juan Navarro. (Véase en otro lugar de esta Biografía.)

Septiembre 25 de 1580. Muere Juan Navarro. (Véase en otro lugar de esta Biografía.)

Sábado 1 de octubre de 1580. Se trató de proveer las plazas vacantes de músicos y particularmente la de Maestro de Capilla; y considerando la falta que hay de músicos buenos en todo el Reino, y que hay que ayudarles con hacienda y honra, se trató de darles capa de brocado y altar; además de sus raciones y Prebendas. Que se escriba a Villacampa músico que reside en Zamora.

Miércoles 19 de diciembre de 1580. En este día acuerdan escribir a un Maestro de Capilla que reside en Zaragoza y que se llama Robledo.

Febrero 6 de 1581. En este día trajeron noticias que el Maestro Robledo había ido a Calahorra con causas bastantes y trataron entonces de recibir a Bricio Gandi. lego y casado, que había venido a oponerse, y estando muchos días mostrando su *abilidad* y suficiencia, por votos secretos y por mayor parte salió que fuese recibido.

Miércoles 3 de octubre de 1582. Reunióse el Cabildo para ver los opositores a la ración de órgano vaca en esta Iglesia por ausencia de Cipriano de Soto, y fueron Bartolomé de Cabezón, vecino de Burgos; Herminio Sánchez, de Logroño; Téllez (no ordenado), residente en Osorno; Bernardo de Torres, Capellán de Coro de esta Iglesia, que tañe al presente el órgano; y Juan González de Villalón; vistos y oídos ninguno aunque *dbiles* servían para la ración desta Iglesia, prorrogando el edicto y dando 4 ducados a cada opositor.

Lunes 6 de junio de 1583. Por una carta que recibió el Cabildo de Cipriano de Soto, organista que fué hasta ahora desta Iglesia, comunica que se despedía «*porque iba a servir a Su Majestad que Dios guarde.*»

Enero 23 de 1584. Acordaron que el señor Canónigo Zapata que va a Sevilla oiga al Organista de allí y al de Toledo y ofrezca la ración vacante desta Iglesia por si quieren venir.

Miércoles 4 de abril de 1584. El canónigo Zapata refirió al Cabildo que había concertado con un músico de tecla de Sevilla que se llamaba *Tapia* viniese a oponerse a la Ración y luego se vió una petición de Francisco Páez de Salcedo, organista de Antequera, que estaba desde 1.º de marzo esperando la oposición y acuerdan darle 8 ducados y que espere al dicho *Tapia*.

Sábado 12 de mayo de 1584. Llamados para proveer la ración de organista y viendo que las personas llamadas no venían y que Francisco de Páez organista de Antequera había dado bastantes días muestra de *abilidad* y suficiencia le recibieron.

Martes 5 de mayo de 1585. En este día a las 3 horas de la mañana fué servido de llevar para sí Dios Nuestro Señor al señor don *Pedro Ordóñez* Racionero titular, habiendo sido primero Maestro de Capilla; le enterraron a la puerta de la Capilla de la Cruz con su hermano Alonso Ordóñez, también antes que él Maestro de Capilla. El señor perdona por su misericordia su ánima y le lleve a la gloria. Amén.

Martes 15 de octubre de 1585. En este día a las 12 de la noche murió el Racionero Organista Francisco Páez y sepultóse su cuerpo a la puerta de la Capilla de Santa Catalina.

Las Actas Capitulares que acabamos de copiar literalmente permiten, como observará el lector, rectificar la fecha de la muerte del famosísimo Cantor Pontificio Pedro Ordóñez. Todas las noticias que teníamos de este Maestro están tomadas de los trabajos publicados por Adami da Bolsena (1711), y el estudio de E. Celani basado en un manuscrito de la Biblioteca Corsini (1749). En estas fuentes habían bebido todos los historiadores, y sabíamos que el célebre Pedro Ordóñez, clérigo de la Diócesis de Palencia, había ingresado en la Capilla Pontificia como Cantor el 23 de abril de 1539. Que con fecha 11 de enero de 1545, se le nombró *Novus Abbas* de la Capilla Pontificia. Que el 13 de diciembre de este mismo año asistió a la inauguración del Concilio de Trento y que permaneció en la Comisión de Cantores elegida para actuar y asesorar al Concilio en los puntos de reformas litúrgico-musicales cuando se trasladaron los Padres del Concilio a Bolonia el 1547. Que en mayo de 1549, se le concedió licencia para ir a tomar baños termales por padecer una ciática; y que por fin en 1550, había muerto.

Pues bien: las Actas Capitulares de la S. I. C. de Palencia, permiten rectificar esta última fecha pudiendo sintetizarse su biografía del modo siguiente:

Pedro Ordóñez debió ser natural de Plasencia (como su hermano Alonso) y bien pudiera haber sido discípulo suyo y venir a Palencia el año 1536 cuando su hermano tomó posesión de la Prebenda de Maestro de Capilla.

Después fué a Roma estando allí de Cantor de la Capilla Pontificia desde 1539 al 1549. Sucedió en el cargo de Maestro de Capilla el año 1565, desempeñándolo hasta el año 1578; pasando a ocupar una Ración que el Cabildo le concedió para aliviarle de su trabajo, teniendo en cuenta sus achaques y edad avanzada. Le sucedió en el cargo de Maestro de Capilla Juan Navarro, y murió el 5 de mayo de 1585, siendo enterrado en la mis-

ma sepultura que ocupaban los restos mortales de su hermano, en la Capilla de la Cruz de la S. I. C. de Palencia. Sabemos, pues, que su vida profesional puede dividirse: 20 años en Roma y otros 20 en Palencia.

Según afirma Saldoni, el Bachiller Villalón en su «*Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo nuevo*» (1539), hable del Maestro Ordóñez y dice que sus composiciones líricas alcanzaron mucho éxito. Esteban Daza, en su «*El Parnaso*» (Valladolid, 1576), transcribe para vihuela y voz un hermoso soneto de feliz inspiración. Este Ordóñez, ¿será el polifonista palentino de que venimos hablando, o se tratará de otro Rodríguez Ordóñez, clérigo tonsurado, que fué maestro de la Catedral de Zamora y que en el año 1553 solicitó y realizó oposiciones en Toledo, en la vacante de Andrés Torrentes, cuando quedó con la plaza Bartolomé Quevedo?

Vicente Espinel hace mención de Rodríguez Ordóñez como uno de los eminentes maestros de su época. «...y estaba el gran Ceballos, cuyas obras dieron gran esplendor en toda España, junto a Rodríguez Ordóñez...» (Div. Rima,—Madrid, 1591). He aquí unas notas más llenas de recuerdos y glorias para la musicología hispana.

MELCHOR ROBLEDO

ESTE autor del motete titulado «Hoc corpus», que presentamos en esta Antología transcrito del Códice de Valladolid, debió de ser uno de los compositores de más fama en España en el siglo en que vivió. Es una pena no hayamos podido averiguar absolutamente nada que pudiera servirnos de guía para trazar la biografía de tan celebrado autor.

Este autor del motete titulado «Hoc corpus» que presentamos en esta Antología transcrito del Códice de Valladolid, debió de ser uno de los compositores de más fama en España en el siglo en que vivió. Es una pena no hayamos podido averiguar absolutamente nada que pudiera servirnos de guía para trazar la biografía de tan celebrado autor.

Únicamente sabemos, por los escasísimos datos publicados por Fetis y Eslava, que a principios del siglo xvi vivió nuestro biografiado Melchor Robledo en Roma, y en dos volúmenes manuscritos pertenecientes a la Capilla Pontificia señalados con los números 22 y 28 se encuentran composiciones musicales de este autor.

El Dr. Haberl, en su catálogo de músicos que estuvieron en Roma, cita también a Robledo sin más detalles.

Según datos que el maestro Eslava pudo adquirir, dice que Melchor Robledo obtuvo el magisterio de la S. I. C. de la Seo de Zaragoza el año 1569, siendo su probable sucesor Bernardo Peralta que fué anteriormente maestro en Burgos. Fué contemporáneo del célebre organista de Zaragoza Sebastián de Aguilera de Heredia.

El hecho de que las Constituciones de la S. I. Catedral de la Seo, escritas a fines del siglo xvi, ordenaran que las únicas obras musicales que se podían ejecutar en su Iglesia fueran las de Morales, Palestrina, Victoria y Robledo, prueban el mérito y estimación que a nuestro ilustre biografiado tenían en aquellos tiempos las obras musicales que brotaron de su inspiración y de su talento.

La muerte de Robledo, al decir de Eslava (op. cit.), fué muy sentida en la Catedral de la Seo de Zaragoza: y «*honrando con su presencia todo el Cabildo en corporación la memoria de tan eximio maestro hasta darle cristiana sepultura...*»

ANDRÉS DE VILLALAR

Al traslado de Rodrigo Cevallos de la Catedral de Córdoba al magisterio de la Capilla Real de Granada en el año 1561 (?), el Cabildo de Córdoba nombró, con carácter de interinidad, a Diego Ximénez, clérigo, como su sucesor en el cargo de maestro

Aproximadamente dos años ejerció el nuevo maestro interino, y sin duda no satisfizo los deseos y aspiraciones del Cabildo, puesto que decidió publicar edictos de oposición a la susodicha plaza. A estas oposiciones se presentaron: el antiguo maestro Alonso de Vieras (que no debió ser admitido a opositar por expreso mandato capitular), Diego Ximénez, Jerónimo de Barrionuevo y Andrés de Villalar.

En el Cabildo celebrado el día 3 de julio de 1563 sometieron a votación secreta el nombramiento del nuevo maestro de Capilla, resultando elegido con 30 votos Andrés de Villalar, teniendo los restantes opositores tres y un voto respectivamente (Tom. XVII de las A. C. del Cabildo de Córdoba).

Salta a la vista el error que cometió Saldoni en su «Diccionario Biográfico-bibliográfico de efemérides de Músicos españoles» cuando afirma que por muerte de Diego Ximénez, acaecida en junio de 1563, se nombró maestro de Capilla a Villalar. Como se desprende de las AA. Capitulares de la Catedral de Córdoba, fueron coopositoros en esa misma fecha en que Saldoni le creía muerto.

En el mismo Cabildo se confirmó la elección de Villalar para Maestro de Capilla y se «mandó darle posesión con el salario de cincuenta mil maravedis». Mas no debió estar mucho tiempo el maestro Villalar al servicio de la Catedral de Córdoba, pues, aunque nuestros escasos datos no nos consienten deducir la fecha en que voluntaria o involuntariamente dejó de ser maestro de Capilla de la Catedral cordobesa, lo cierto es que en un Auto Capitular de la Catedral de Sevilla, celebrado el día 16 de abril de 1567, consta que el maestro Guerrero, por un altercado que tuvo con el señor Arcediano de Sevilla, don Rodrigo Ximénez, pidió permiso al Cabildo para ir a opositar al magisterio de Capilla vacante en la Catedral de Córdoba; permiso que el Cabildo concedió, pero que el permissionario no usó por las causas que hemos relatado en la biografía de Guerrero.

En el libro de Actas Capitulares de la Catedral de León se lee: «En el día 3 de diciembre de 1593 cometieron a los señores Diputados sobre el magisterio de Capilla que escriban y comuniquen a *Villalar*, maestro de Capilla de Zamora; a *Victoria*, maestro de Capilla de las Descalzas de Madrid; a *Bautista de Medina*, maestro de Capilla de los menestriales del Rey, y al hermano de *Bosque* residente en Toledo (1), de las personas que ellos saben que podrán servir y fueren suficientes para el servicio de Maestro de Capilla de ésta nuestra Iglesia, de manera que se reciba el que nos conviene, enviándole el Cabildo a llamar sin poner edictos ni hacer gastos que de ponerlos suele decrecer...»

Por esta acta capitular sabemos que figura en 1593 un *Villalar* como maestro de Capilla de la Catedral de Zamora, resultando quizá verosímil sea nuestro biografiado. Nada más hemos podido averiguar sobre este maestro.

(1) El Acta se refiere a un hermano del organista Julián Bosque que estuvo en la Catedral de León desde 1584 al 1586.

RODRIGO DE CEBALLOS

Dos compositores del mismo apellido brillaron en la segunda mitad del siglo xvi: Francisco Ceballos y Rodrigo Ceballos o Caballos (1).

El primero fué allá por los años de 1535 racionero y maestro de Capilla de la Catedral de Burgos, y el segundo fué nombrado en mayo de 1557 maestro de Capilla de la Catedral de Córdoba.

La identidad de los apellidos de los eximios compositores y el ser ambos contemporáneos hicieron caer en el error de confundirlos, a escritores de la competencia de Es-lava, que en su «Breve Memoria Histórica de la Música Religiosa en España» (Madrid, 1860), atribuye el motete «Inter vestibulum» a Francisco Ceballos; y a Fetis, que en su «Biographie Universelle des musiciens» (París, 1862), sigue la misma errónea opinión, no sin hacer notar que el motete en cuestión era una obra de los más grandes maestros, por la elegancia de sus formas y la claridad de su estilo.

El Códice de Valladolid, de autenticidad indiscutible—escrito por Diego Sánchez, que, como dijimos en su lugar oportuno, recopiló las composiciones allí recogidas en el Archivo de Música de la misma Catedral de Córdoba, en la que sospechamos debió ejercer el coleccionador el cargo de Maestro de Mozos de Coro—, transcribe el citado motete atribuyéndolo a Rodrigo Caballos (sic), y esta es para nosotros una garantía racional de la verosimilitud de nuestra opinión.

Efectivamente, en el citado Códice aparecen motetes de los hermanos Guerrero (Pedro y Francisco), y siempre hace el coleccionador la distinción del nombre. No ocurre así con los autores cuyos apellidos son únicos y por lo tanto inconfundibles con otros compositores. A Morales no le añade nunca el nombre de pila, por ser único maestro que en su época ostentaba ese apellido, y lo mismo ocurre con Villalar. En cambio en los motetes que transcribe de Ceballos indefectiblemente hace constar el nombre del autor, no ya con sólo la letra inicial (que por entonces era bastante frecuente hacerlo así), sino con todas las letras que lo componen.

Además: Diego Sánchez, de no haber estado en Córdoba como sospechamos, residió en Sevilla, y es lógico suponer que, si no personalmente, al menos por referencias directas y auténticas conociera al maestro Ceballos hasta en sus pequeños detalles.

La misma insistencia del Clérigo coleccionador en colocar al frente de los motetes de Ceballos el nombre de pila, nos induce a sospechar si estaría al tanto de la exis-

(1) En el siglo XIII aparecía ya este apellido escribiéndose Zaballos. Don Angel de los Ríos, en su obra «Ensayo etimológico y filológico sobre los apellidos españoles» (Madrid, 1871), dice que es apellido señorial y que proviene de un señorío de Asturias de Santillana que dió el apellido a la familia posesionaria de dicho señorío, citando a Gutierre de Zaballos. El benedictino P. Sarmiento pretende encontrar el origen de este apellido de la voz latina *Æs-tiballos* (sitio ameno).

tencia del otro compositor del mismo apellido y pretendiera por este medio evitar la confusión entre los dos maestros de Capilla, definiendo así la personalidad de cada uno.

Hechas estas salvedades, necesarias para señalar al lector la existencia de dos compositores coetáneos del mismo apellido, y esclarecer, como es nuestro propósito, toda verdad histórica presentándola radiante y clara en su pristina pureza, réstanos escribir la biografía del maestro Rodrigo Ceballos, con los escasos datos recogidos, a instancia y a ruego nuestro, principalmente por el M. I. señor don Manuel Rodríguez, Canónigo que ha sido hasta hace unos años en Córdoba, hoy de Sevilla.

Rodrigo Ceballos nació en Aracena, Diócesis de Sevilla, por los años de 1525 al 1530.

Este auténtico dato consta en el «Libro de Sucesión de Capellanes Reales de Granada», existente en el Archivo de la Capilla Real (fol. 97 vto.)

Con este dato a la vista preguntamos al investigador de antigüedades de Aracena, don Eduardo López, si en alguna de sus pesquisas se había encontrado con algún Ceballos o Caballos, y en caso afirmativo le rogábamos se tomase el trabajo de averiguar algunos datos de la familia de nuestro biografiado.

El inteligente investigador de Aracena contestó a nuestro requerimiento asegurándonos que los Çaballos no eran oriundos de Aracena y que jamás se había encontrado con tal apellido en sus frecuentes investigaciones; «*en cambio* (continuaba diciendo), *existen, desde muy antiguo, en Fuentes de León individuos del apellido Ceballos...*». Nos prometió continuar sus pesquisas en dicho punto y nos convenció de la casi imposibilidad de encontrar en Aracena nada de lo que a nosotros interesaba, por la razón siguiente: A contar desde el 1600, y aun después quizá, durante un siglo eran servidas las parroquias de *S. Bartolomé* (hoy Alajar y sus aldeas); la de *Granadilla* (hoy Corte Concepción); la de *Santa Marina* (hoy existente y extensiva a Jabuguillo y Valdezufre), y la de *Navas* (hoy Castaño y Valdelarce)..., por Beneficiados de esta Iglesia Prioral de Aracena. Después, con el tiempo se fueron creando esas parroquias de que hemos hecho mención y al mismo tiempo se iban desglosando del Archivo de Aracena los documentos correspondientes a cada una de ellas, *teniéndose por hijos naturales de Aracena muchos que lo eran de sus anejos*.

Desconocemos en absoluto los primeros pasos de la vida artística de nuestro biografiado, sus estudios y los maestros que tuvo, aunque es presumible que dada la proximidad de su tierra natal con la Metrópoli Hispalense, en donde a la sazón el genial pedagogo Fernández de Castilleja, «Maestro de los Maestros», estaba formando una generación de artistas y echaba los cimientos a una nueva escuela de música, que andando el tiempo diera tanta gloria al arte español, nuestro joven biografiado Rodrigo Ceballos conviviera por algún tiempo con dicho maestro hispalense y recogiera en su inteligencia las irradiaciones de aquel espíritu artístico que supo modelar con firmes trazos las figuras excelsas de los Guerrero y Navarro y otros muchos más.

Las primeras noticias ciertas de la vida artística de Ceballos las encontramos en las Actas Capitulares de la Catedral de Córdoba, en donde nuestro biografiado aparece como Cantor de la Capilla de música de aquella Catedral.

El 10 de junio de 1556 fué recibido «*para que sea obligado a tener facistol y dar lección diaria a todos los que quieran aprender canto de órgano y contrapunto y cantollanos*» (Tomo 14 de las A. C. del Archivo de la Catedral de Córdoba). Además: «*se le obligaba a tener dos niños de coro hábiles para cantar canto de órgano y mantenerlos y vestirlos*».

Aunque las cargas que el Cabildo acumuló sobre Ceballos parecen dar a entender que fué nombrado Maestro de Capilla, no lo fué realmente hasta el año siguiente, como veremos más adelante.

Existían en la Catedral de Córdoba, como en la mayor parte de las Catedrales de España, dos cargos musicales parecidos, aunque cada uno de ellos tenía su radio de acción distinto: el Maestro de Capilla y el Maestro de Mozos de Coro.

Los Estatutos de la S. Iglesia Catedral de Córdoba, recopilados por el Ilustrísimo señor don Fr. Bermudo de Fresneda, Obispo de Córdoba, etc. (Antequera, Andrés Lobato), señalaban a cada uno de estos cargos las siguientes obligaciones que copiamos como curiosidad histórica: «Iten... ha de ser obligado el Maestro de Capilla a buscar y tener dos muchachos de buenas voces a contento del Obispo o de su Provisor y del Cabildo y que canten canto de órgano y mostrarles el dicho canto y contrapunto y sustentallos... Iten, ha de ser obligado a componer chanconetas y villancicos para la fiesta de Navidad y Corpus Christi y proveer en ellos a los que ovieren de dezir... Iten, los Mozos de Choro han de andar vestidos de opas y bonetes de color colorado y sobrepellices de lienzo a costa de la mesa capitular... Iten, los dichos mozos de Choro ternan un maestro señalado por el Cabildo que los tenga a cargo y los lleve y trayga dende su casa a la Iglesia, seys a un lado y seys a otro y les enseñará a leer latín y cantar canto llano...»

Las obligaciones que el Cabildo de Córdoba impuso a Rodrigo Ceballos, aunque estaban confundidas en las que los Estatutos de la Iglesia imponían a los Maestros de Capilla, no implican que el Cabildo de Córdoba diera a Ceballos el cargo de Maestro de Capilla; pues a la sazón existía como titular el Maestro de Capilla Alonso de Vieras que ocupaba aún en dicha Catedral la susodicha plaza.

Sustituyendo, pues, a Alonso de Vieras en las honrosas funciones de su cargo, pasó Ceballos el año 1556; y a partir del año siguiente, tan buena maña se dió y tanto celo y talento desplegó en el cumplimiento de sus deberes, que en los «Repartimientos de salarios del año 1557» aparece nuestro biografiado como Maestro de Capilla, y Alonso de Vieras con el título de Maestro mayor (Tomo 15 de las A. C.).

Debieron existir ciertas diferencias y disgustos entre los dos maestros, pues el Cabildo, en sesión celebrada el 21 de mayo de 1557 con objeto de tratar asuntos referentes al personal músico y vista la imposibilidad de que existieran en funciones dos Maestros de Capilla, «mandaron que se quite el partido que el Cabildo da a Alonso de Vieras y que no use del oficio de Maestro de Capilla, proveyendo que luego desde oy sea maestro de Capilla Rodrigo Ceballos y que asista en el coro y tenga facistol» (Tomo 15 A. C.).

Anteriormente, Rodrigo Ceballos, queriendo ser clérigo y no poseyendo ninguna prebenda eclesiástica a cuyo título pudiera ordenarse, usó, mejor dicho, abusó de una treta ingeniosa que el Cabildo de Córdoba, vista la buena intención de su Maestro de Capilla y quizá por simpatía hacia su talento o virtudes, no tuvo inconveniente en aceptar, colaborando con los autores de esta farsa un poco irreverente y a todas luces ilícita.

Existía en la Catedral de Córdoba un clérigo veintenero llamado Martín Ximénez, que disfrutaba una capellanía; Rodrigo Ceballos pidió a este veintenero le concediese su capellanía para con su título solicitar la ordenación y sin ningún derecho a percibir los frutos y rentas que de la dicha prebenda dimanaban.

Don Antonio del Corral, Tesorero y Canónigo, propuso al Cabildo, en sesión celebrada el 14 de octubre de 1550, la suplantación imaginaria de la persona de Martín Ximénez, como posesionario de la Capellanía, por Rodrigo Ceballos. El Cabildo, atento a

las razones más bien de simpatía que de Derecho Canónico, concedió a su Maestro de Capilla la autorización para tomar posesión de la Capellania del veintenero Ximénez, y una vez ordenado con el dicho título, Ceballos lo resignara y cediera en el susodicho Ximénez, su verdadero poseedor (Tomo XV de Car. A. C.).

El día 16 del mismo año, Rodrigo Ceballos tomó posesión de la Capellania de Martín Ximénez por votación unánime del Cabildo y en esta misma sesión se le llama a Ceballos «Cantor y Maestro» y se le dió autorización para «*ir y venir* (sic) *de Sevilla*», a donde salió inmediatamente con el fin de ordenarse de Clérigo.

A principios de noviembre regresó el nuevo Clérigo a Córdoba y en el Cabildo del día 7 de noviembre «proveyeron de la Capellania que tiene M. Ximénez al mismo Martín Ximénez, veintenero, de la cual habian desposeído anticanónicamente para prestarla a Rodrigo Ceballos, *Maestro de Capilla, de los Mozos de Coro y Cantores*» (sic) (Tomo XV de las A. C.).

Hasta primero de octubre de 1561 sirvió Rodrigo Ceballos en la Iglesia de Córdoba y en esta fecha fué nombrado Maestro de la Capilla Real de Granada (Tom. XVII de las A. C. de Córdoba).

En el libro de sucesión de los Capellanes reales de Granada antes citado (fol. 97 vuelto), aparece nuestro biografiado Rodrigo Ceballos tomando posesión del Magisterio y Capellania Real con fecha de 29 de enero de 1572.

Si, pues, nuestro biografiado se despidió de la Catedral de Córdoba, diciendo que iba a Granada con cargo de Maestro de Capilla de la Capilla Real, el año 1561, y en realidad no tomó posesión de dicho cargo hasta el 1572, ¿dónde estuvo o residió nuestro biografiado esos once años?

Nuestra opinión, basada nada más que en conjeturas, es que el Maestro Ceballos residió en Granada ejerciendo las funciones de Maestro de Capilla aunque sin disfrutar la Capellania Real. Es decir, el nombre de Ceballos, en este intervalo de tiempo, debe encontrarse entre los servidores asalariados de la Catedral de Granada, y no entre los Capellanes Reales, por no haber podido tomar colación canónica de la Capellania hasta esos once años después.

Quizá estuviera sustituyendo a Luis de Coçar (1) hasta el fallecimiento de éste en que pasó a tomar posesión de la Capellania que como Maestro de Capilla le correspondía. Así consta en el libro antes citado (Sucesión de Capellanes, fol. 97 vto.).

Los datos interesantes que nos podría suministrar, acerca de todos estos extremos relacionados con nuestro biografiado, el libro de Cabildos de los Capellanes Reales de Granada, ha corrido la misma suerte que las Actas Capitulares de los años 1559 al 1597 que no aparecen por parte alguna. Aquí terminamos, pues, forzosa y desagradablemente la biografía del eximio Maestro Rodrigo de Ceballos, no sin hacer constar que el señor don Hilario García Quintero, Capellán Real de Granada, que amablemente y por mediación de don Juan Antonio Noguera nos ha suministrado estos interesantes datos, dice: «No obstante esta laguna que en las Actas Capitulares de los Capellanes Reales de Granada existe, parece desprenderse de ellas que Ceballos debió estar en esta Catedral unos siete años, pero ignoramos dónde fuera después».

(1) Luis de Coçar fué en el año 1551 copositor de Francisco Guerrero y Juan Navarro en la Ración de Maestro de la Capilla de la Catedral de Málaga. Fué propuesto en segundo lugar; en primero, F. Guerrero, quien, como dijimos en su lugar oportuno, no llegó a tomar posesión.

¿Falleció nuestro biografiado, o, por el contrario, iría a ocupar el magisterio de Capilla a otra Catedral...? Extremos son éstos que nosotros no podemos conjeturar debidamente por carecer de algún dato preciso que nos pudiera servir de guía en estos laberintos histórico-biográficos.

Nos cabe la satisfacción, sin embargo, de haber sacado de la oscuridad y del olvido imperdonable en que yacía la figura eminente del Maestro Rodrigo de Ceballos, deshaciendo así el equívoco en que estaban los pocos investigadores de nuestra historia musical con los dos maestros que llevan un mismo apellido.

En la «Casa de la memoria», de Vicente Espinel, poeta mediocre, literariamente considerado, según la crítica, pero interesantísimo en nombres y datos para la historia de la música española, hace una alusión a un tal Ceballos que creemos sea nuestro biografiado:

«Estaba el gran Ceballos, cuyas obras dieron tal esplendor en toda España...»

FIN

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
DEDICATORIA	III
PRÓLOGO EDITORIAL	V
AL QUE LEYERE	IX

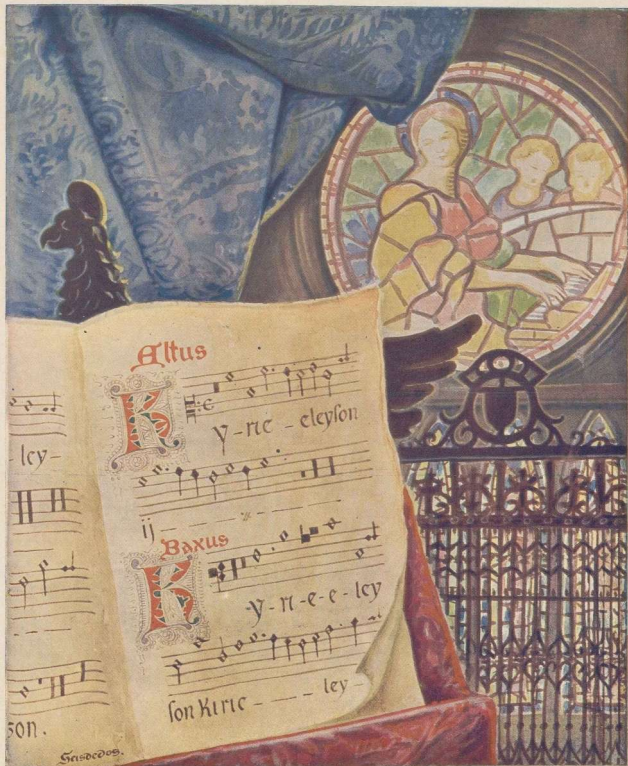
PARTE PRIMERA

Breve reseña del movimiento histórico-musical en España.—Los códices Colombino y el de Valladolid.— Notas explicativas y advertencias.

- I. Los estudios histórico-musicales en España. — Breve relación del desenvolvimiento de ellos. — Su importancia para el definitivo restablecimiento de la moderna escuela de música española.—Razón y fundamento de esta Antología XI
- II. El proceso de la presente Antología.—El Códice de Valladolid. —Su hallazgo. —Su descripción.—Interés que contiene.—¿Quién fué Diego Sánchez? — Su estancia en Sevilla. — El Códice Colombino. — Su descripción. — Autores que contiene.—Conjeturas acerca de su uso XVIII
- III. Los cuatro grandes períodos de la polifonía vocal. — Subdivisiones. — Teorías estéticas. — Advertencias sobre la transcripción de las obras musicales de los Códices estudiados XXVIII

PARTE SEGUNDA
(BIOGRAFÍAS)

	<u>Págs.</u>
Juan de Anchieta	XXXIII
Francisco de Peñalosa	XXXV
Martín de Rivallecha	XLIV
Pedro Escobar	XLVIII
Cristóbal Morales.	XLIX
Pedro Guerrero	LIII
Francisco Guerrero	LIV
Francisco de Montanos	LXIX
Juan Navarro.	LXXII
Melchor Robledo	LXXXII
Andrés de Villalar.	LXXXIII
Rodrigo Ceballos.	LXXXIV



Domine, Jesu Christe

Motete a cuatro voces

Códice Colombino

Anchieta

N.º 1

ALTUS et CANTUS II
vel Tenor acutus

TENOR I - vel Tenor

TENOR II - vel Baritono

BAX - vel Bajo

Do - mi - ne Je - su
Do - mi - ne Je - su Chri -
Do - mi - ne Je - su Chri -
Do - mi - ne Je - su Chri -

Chri - ste qui ho -
- - - - - ste qui ho - ra di -
- - - - - ste qui ho -
- - - - - ste qui ho -

ra di - e - i ul - ti - ma in se - pul -
e - i ul - ti - ma in se - pul -
ra di - e - i ul - ti - ma in se - pul -
ra di - e - i ul - ti - ma in se - pul -

cro - que vi - sti et a -

cro que vi - sti

cro que vi - sti

cro que vi - sti

ma - tre tu - a me - sti -

et a ma - tre tu - a me - sti -

sti - si - ma et a - li - is mu - li - e -

et a - li - is mu - li - e -

si - ma et a - li - is mu - li - e -

et a - li - is mu - li - e -

ri - bus plan - ctus et la - men - ta - tus fui -

ri - bus plan - ctus et la - men - ta - tus fui -

ri - bus plan - ctus et la - men - ta - tus fui -

ri - bus plan - ctus et la - men - ta - tus fui -

sti fac nos quæ - su - mus pas - si - o - nis tu -

sti fac nos quæ - su - mus pas - si - o - nis tu -

sti pas - si - o - nis tu -

sti pas - si - o - nis tu -

æ com - pas - si - o - ne la - cri - mis

æ com - pas - si - o - ne la - cri - mis ha -

æ com - pas - si - o - ne la - cri - mis

æ com - pas - si - o - ne la - cri - mis ha -

ha - bun - da - re

bun - da - re to - ta cor - dis de -

ha - bun - da - re to - ta cor - dis de

bun - da - re to - ta cor - dis de -

ip - sam pas - si - o - nem tu -

vo - ti - o - ne ip - sam pas - si - o - nem tu -

vo - ti - o - ne ip - sam pas - si - o - nem tu -

vo - ti - o - ne ip - sam pas - si - o - nem tu -

am plan - ge - re et e - am qua - si re -

am plan - ge - re et e - am qua - si

am plan - ge - re et e - am qua - si re -

am plan - ge - re et e - am qua - si re -

cen - tem cum ar - den - tis - si - mo de - si - de - ri - o

re - cen tem cum ar - den - tis - si - mo de - si - de - ri - o

cen - tem eum ar - den - tis - si - mo de - si - de - ri - o

cen - tem eum ar - den - tis - si - mo de - si - de - ri - o

re - ti - ne - re A - men

re - ti - ne - re A - men

re - ti - ne - re A - men

re - ti - ne - re A - men

Virgo et Mater

Motete a cuatro voces

Códice Colombino

N.º 2

Anchieta

ALTUS
vel Cantus II

TENOR I

TENOR II

BAXUS

Vir - go et Ma - ter

Vir -

Vir - go et Ma - ter

go et Ma - ter quæ Fi - li - um De - i ge -

go et Ma - ter quæ Fi - li - um De - i

quæ Fi - li - um De - i ge -

Vir - go et Ma - ter quæ Fi - li - um De - i

nu - i - sti

De - um

nu - i - sti

De - um æ -

et Chri-stum ho -
 æ - ter - num et Chri-stum ho -
 et Chri - stum ho -
 ter - num et Chri-stum ho -

mi - nem, qui pro no -
 mi - nem,
 mi - nem, qui pro no -
 mi - nem, qui

bis in
 qui pro no - bis in
 bis in
 pro no - bis in

eru-ce pen - dens Vir - gi-nem Ma - trem Vir - gi - ni co -
 eru-ce pen - dens Vir - gi-nem Ma - trem Vir - gi - ni
 eru-ce pen - dens Vir - gi - nem Ma - trem Vir - gi - ni co -
 eru-ce pen - dens Vir - gi - nem Ma - trem Vir - gi - ni co -



men - da - vit
co - men - da - vit i - ta di -
men - da - vit
men - da - vit i - ta di -



mu - li - er ec - ce fi - li - us tu -
cens mu - li er ec - ce fi - li - us tu -
mu - li er ec - ce fi - li - us tu -
cens



us Ec - ce
us de - in - de ad di - sei - pu - lum
us Ec - ce
de - in - de ad di - sei - pu - lum Ec - ce



ma - ter tu - a Do - mi - nus te - cum.
Ec - ce ma - ter tu - a Do - mi - nus te - cum.
ma - ter tu - a Do - mi - nus te - cum.
ma - ter tu - a Do - mi - nus te - cum.

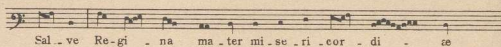
Salve Regina

a cuatro voces, alternada con el
Canto gregoriano

Códice Colombino

№^o 3

Anchieta



CANTUS II
vel Altus

TENOR I

TENOR II

BAXUS

Vi - ta dul - ce -

Vi - ta dul - ce -

Vi -

ta dul - ce -

ce

ta dul - ce -

ta dul - ce -

do dul - ce - do

do dul - ce - do dul - ce -

do spes no -

do spes
spes no stra
do spes
stra spes no stra sal

no stra sal ve sal
spes no stra sal
no stra sal ve sal
ve sal

ve sal
ve
ve
ve

Ad te cla.ma.mus ex.su .les fi .lii He . vae

Ad te
Ad te su spi.ra
Ad te

su - spi - ra -

pi - ra - mus

This system shows the first two staves of a musical score. The top staff is a vocal line with lyrics 'su - spi - ra -'. The bottom staff is a piano accompaniment with lyrics 'pi - ra - mus'. The music is in a common time signature and features a melodic line with some grace notes.

mus

mus

ge - men -

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

This system continues the musical score. The top staff has a vocal line with lyrics 'mus' and 'ge - men -'. The bottom staff has a piano accompaniment with lyrics 'su - spi - ra - mus su - spi - ra -'. The melody continues with a similar rhythmic pattern.

ge - men -

ge - men - tes ge - men - tes et

tes

mus

This system shows the third system of the score. The top staff has a vocal line with lyrics 'ge - men -', 'ge - men - tes ge - men - tes et', and 'tes'. The bottom staff has a piano accompaniment with lyrics 'mus'. The music features a more active piano accompaniment.

tes et

flen - tes ge - men - tes et flen -

et flen - tes

et flen -

This system shows the final system of the score. The top staff has a vocal line with lyrics 'tes et', 'flen - tes ge - men - tes et flen -', and 'et flen -'. The bottom staff has a piano accompaniment with lyrics 'et flen -'. The music concludes with a final cadence.

flen - tes in hac la - cri - ma - rum in hac la - cri - ma - rum in hac la - cri - ma - rum in hac la - cri - ma - rum

in hac la - cri - ma - rum in hac la - cri - ma - rum in hac la - cri - ma - rum in hac la - cri - ma - rum

in hac la - cri - ma - rum in hac la - cri - ma - rum in hac la - cri - ma - rum in hac la - cri - ma - rum

in hac la - cri - ma - rum in hac la - cri - ma - rum in hac la - cri - ma - rum in hac la - cri - ma - rum

le
le
le
rum val le

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

Et Je - sum
Et Je -
Et Je - sum

Et Je - sum
et Je -
sum be - ne - di -
et

be - ne - di - etum
 sum be - ne - di -
 Je - sum be - ne - di -

be - ne - di -
 etum be - ne - di -
 be - ne - di -
 - etum be - ne - di -

etum
 etum fru - etum
 etum fru - etum ven -
 etum fru - etum

fru - etum ven -
 ven - tris tu -
 tris tu -
 ven - tris

tris

tu i

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

cle-mens

O cle-mens o

O cle-mens

O cle-mens

O cle-mens o

o cle-mens o

ele-mens o

ele-mens o

ele-mens o

ele-mens o

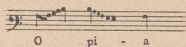
cle-mens o

ele-mens

ele-mens

ele-mens

o ele-mens



CANTUS I

CANTUS vel Altus

TENOR I

TENOR II

BASSUS

O dul - cis

O dul - cis

O dul - cis

O dul - cis

cis vir - go sem -

Vir - go sem - per vir - go

Vir - go sem - Ma - ri

cis Vir - go sem - per Ma -

Vir - go sem -

per sem - per Ma - ri a

sem - per Ma - ri a

a Ma - ri a

ri - a

per Ma - ri - a

Sancta Mater

a cuatro voces

Códice Colombino

N.º 4

Peñalosa

ALTUS
vel Cantus II

TENOR I

TENOR II

BAXUS

San - eta ma -

San - eta ma -

San - eta ma - ter i - stud a -

San - eta ma - ter

ter i -

ter, i - stud a -

gas,

gas,

gas,

gas,

stud a - gas,

cru - ci - fi - xi fi -

cru - ci - fi - xi

ge pla - gas cor - di me - o va -

fi - ge pla - gas, cor - di me -

li - de

o va - li - de

Tu - i

tu - i na - ti vul -

na - ti vul - ne - ra - ti, tam di - gna - ti

- ne - ra - ti, tam di - gna - ti pro - me -

tam di - gna - ti

pro - me pa - ti vim a -

vim a - mo - ris

pa - ti

pro me pa - ti vim a - mo -

mo - ris im - pri - me
im - pri - me im - pri - me fac
vim a - mo - ris im - pri - me
- ris im - pri - me

fac me ve - re te - cum
me ve - re te - cum fle - re cru - ci - fi -
fae me ve - re te -
fac me ve - re te - cum fle - re

fle - re cru - ci - fi - xo con - do - le -
- xo con do le re
cum fle - re cru - ci - fi - xo con - do - le -
eru - ci - fi - xo do -

re do - nec e - go ví - xe - ro jux -
re do - nec e - go ví - xe - ro jux -
re do - nec e - go ví - xe - ro jux -
nec e - go ví - xe - ro jux -

ta cru - eem te - cum sta - re te

ta cru - eem te - cum sta - re te

ta cru - eem te - cum sta - re te

ta cru - eem te - cum sta - re te

li - ben - ter so - ti - a - re

li - ben - ter so - ti - a -

li - ben - ter so - ti - a -

li - ben - ter so - ti - a - re

in plan - ctu de - si - de

re in plan - ctu de - si - de

re in plan - ctu de - si - de

in plan - ctu de - si - de

de - ro A - men

ro A - men

ro A - men

ro A - men

Mater Patris

Prima rimada a tres voces iguales

Códice Colombino

N.º 5

Autor desconocido

VOZ I

VOZ II

VOZ III

Ma - ter Pa - tris es

Ma -

Ma - ter Pa - tris es Fi - li - a Mu -

Fi - li - a Mu - li - e - rum læ -

ter Pa - tris es Fi - li - a Mu - li - e -

- li - e - rum læ - ti -

- ti - ti - a Stel - la

rum læ - ti - ti - a Stel - la ma - ris e -

- ti - a Stel - la ma - ris e -

ma - ris e - xi - mi - a, Au - di no - stra su -

- xi - mi - a, Au - di no - stra su -

- xi - mi - a, Au - di no - stra su -

spi-ri-a, Re-gi-na po-li-cu-ri-æ Ma-ter mi-

spi-ri-a, Re-gi-na po-li-cu-ri-æ

spi-ri-a,

se-ri-cor-di-æ, In hac val-le mi-se-

Ma-ter mi-se-ri-cor-di-æ, In hac val-le mi-se-ri-æ,

Ma-ter mi-se-ri-cor-di-æ, In hac val-

ri-æ,

¡Oh Ma-ri-a! propter fi-

le mi-se-ri-æ, ¡Oh Ma-ri-a! pro-pter fi-li-um con-fer

re-me-di-um, ¡Oh bo-ne Je-su

li-um con-fer no-bis re-me-di-um, ¡Oh bo-ne Je-su

no-bis re-me-di-um, ¡Oh bo-ne Je-su

fi - li De - i no - stras prae - ces ex - au -

fi - li De - i no - stras prae - ces ex - au -

fi - li De - i no - stras prae - ces ex - au -

ten. dil Et prae - ci - bus et

ten. dil Et prae - ci - bus et

ten. dil Et prae - ci - bus et

ci - bus da no - bis re -

prae - ci - bus da no - bis re -

bus et prae - ci - bus da no - bis re - gnum

gnum Pa - tris A - men.

gnum Pa - tris A - men.

Pa - tris, Pa - tris A - men.

Vox dilecti mei

Motete a cuatro voces

Código Colombino

N.º 6

Rivastecha

CANTUS

ALTUS
vel Tenor I

TENOR II

BAXUS

Musical score for the first system, featuring four staves (CANTUS, ALTUS, TENOR II, BAXUS) in 3/4 time. The lyrics are: Vox di - le - eti me - i pul -

Musical score for the second system, featuring four staves. The lyrics are: san - tis en di - le - etus me - us lo - qui - tur en di - le - etus me - us lo - qui - tur

Musical score for the third system, featuring four staves. The lyrics are: a - pe - ri mi - hi mi - hi a - pe - ri mi - hi so - ror me - a - pe - ri mi - hi so - ror me - mi - ri a - pe - ri mi - hi



ex-po-li-a-vi me tu-ni-ca me -
 a ex-po-li-a-vi me tu-ni-ca
 a ex-po-li-a-vi me tu-
 so-ror me-a ex-po-li-a-vi me



a quo-mo-do in-du-ar il-lam
 me-a quo-mo-do in-du-ar il-lam
 ni-ca me-a la-vi pe-des
 tu-ni-ca me - a



la-vi pe-des me-os quo-mo-do in-qui-na-bo
 la-vi pe-des me-os quo-mo-do in-qui-na-bo
 me-os quo-mo-do in-qui-na-bo
 la-vi pe-des me-os quo-mo-do in-qui-na-bo il-



na-bo il-los
 il-los sur-ge pro-pe-ra a-mi-ca me -
 il-los
 los sur-ge pro-pe-ra a-mi-ca me -

sur.re - xi, ut a - pe - ri - rem di - le - cto me - o

a sur.re - xi, ut a - pe - ri - rem di - le - cto me - o

sur.re - xi, ut a - pe - ri - rem di - lec.to me - o

a pes -

pes - su - lum o - sti - i me - i a - pe - ru - i

pes - su - lum o - sti - i me - i a - pe - ru - i di - le - cto

pes - su - lum o - sti - i me - i a - pe - ru - i

su - lum o - sti - i me - i a - pe - ru - i di -

at il - le de - cli - na - ve -

me - o di - le - cto me - o at il - le at il - le

di - le - cto me - o at il - le

le - cto me - o at il -

rat at - que tran - si - e - rat.

de - cli - na - ve - rat at - que tran - si - e - rat.

de - cli - na - ve - rat at que tran . si - e - rat.

le de - cli - na - ve - rat at - que transi - e - rat.

Anima mea liquefacta est

Motete a cuatro voces

Códice Colombino

Martín Rivaflecha

N.º 7

CANTUS

*ALTUS
vel Tenor acutus*

TENOR

BAXUS

A - ni - ma me - a li - que -

fa - cta est ut di - le - ctus lo - cu - tus

fa - cta est ut di - le - ctus lo - cu -

fa - cta est ut di - le - ctus lo - cu -

fa - cta est ut di - le - ctus lo - cu -

est, lo - cu - tus est

tus est, lo - cu - tus est

tus est, lo - cu - tus est quæ - si - vi et non in -

tus est, lo - cu - tus est quæ - si - vi et non in - ve -

vo - ca - vi et non re - spon - dit mi -
vo - ca - vi et non re - spon - dit mi -
ve - ni il - lum ad - ju - ro
ni il - lum

hi ad - ju - ro vos fi - li - æ Je - ru - sa - lem
hi ad - ju - ro vos fi - li - æ Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem
vos fi - li - æ Je - ru - sa - lem, fi - li - æ Je - ru - sa - lem si
ad - ju - ro vos fi - li - æ Je - ru - sa - lem

si in - ve - ne - ri - tis di - le - ctum me - um ut nun - ti - e - tis
si in - ve - ne - ri - tis di - le - ctum me - um ut nun - ti - e - tis e -
in - ve - ne - ri - tis di - le - ctum me - um ut nun - ti - e -
si in - ve - ne - ri - tis di - le - ctum me - um ut nun - ti - e - tis e -

e - um qui - a a - no - re lan - gue - o.
um qui - a a - mo - re lan - gue - o.
tis qui - a a - mo - re lan - gue - o.
um qui - a a - mo - re lan - gue - o.

Salve Regina

a cuatro voces, alternada con el
Canto gregoriano

Códice Colombino

Martín de Rivaflecha

N.º 8

CANTUS

ALTUS
vel Tenor I

TENOR II

BAXUS

Sal - ve Re - gi - na mater mi - se - ri - cor - di - a

Vi - ta dul - ce - do vi - ta dul - ce

do vi - ta dul - ce - do et spes no -
do vi - ta dul - ce - do et spes no -
dul - ce - do et spes no -
do dul - ce - do et spes no -

stra, sal - ve.
 - stra, sal - ve.
 - stra, sal - ve.
 - stra, sal - ve.

Ad te cla - mus ex - su - les fi - li - i He - væ

Ad te
 Ad te su - spi -
 Ad te su - spi - ra
 Ad te su - spi - ra - mus

su - spi - ra - mus et flen -
 ra - mus et flen -
 mus su - spi - ra - mus ge - men - tes et
 ge - men - tes et flen -

tes in hac in hac
 tes in hac la - eri - ma - rum la -
 flen - tes in hac
 tes in hac la - eri - ma - rum va -

la - cri - ma - rum val - le. ma - rum val - le. la - cri - ma - rum val - le.

E - ja er - go ad - voca - ta nostra illos tu - os misericor - des o - culos ad nos con - ver - te.

Et Je - sum be - ne - Et Je - sum be - ne - Et Je - sum be - ne -

ne - di - etum fru - etum di - etum fru - etum ne - di - etum fru - etum di - etum fru - etum

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

No - bis post hoc ex - si - li - um or - ten - de.

O cle - mens. o

O cle - mens, o cle - mens,

O cle - mens,

cle - mens, o cle

cle - mens, o cle - mens, o cle - mens, o

o cle - mens,

o cle - mens, o cle - mens,

mens, o cle mens,

cle mens, o cle - mens,

o cle - mens, o cle - mens,

o cle - mens, o cle - mens,



O dul - - - cis o dul - - -
 O dul - - - cis Vir - - -
 O dul - - - cis o dul - - -
 O dul - - - cis o

cis o dul - - - cis Vir - - - go sem - - -
 go sem - - - per Vir - - - go sem - - -
 cis o dul - - - cis Vir - - - go Vir - - - go sem - - -
 dul - - - cis Vir - - - go Vir - - - go sem - - -

- - - per Ma - - - ri - - - a . - - -
 - - - per Ma - - - ri - - - a . - - -
 - - - per Ma - - - ri - - - a . - - -
 - - - per Ma - - - ri - - - a . - - -

su Chri - ste fi - li Da - vid

Chri - ste fi - li Da - vid ad -

- su Chri - ste fi - li Da - vid ad -

ad - ju - va me fi - li - a

fi - li - a me - a

- ju - va me

- ju - va me fi - li - a

me - a a dæ - mo - ni - o ve - xa - tur

ma - le a dæ - mo - ni - o

ma - le a dæ - mo - ni - o ve - xa -

me - a ma - le a dæ - mo - ni - o ve - xa -

non sum

re - spon - dens e i Do - mi - nus di - xit non sum

- tur Do - mi - nus di - xit non sum

- tur Do - mi - nus di - xit non sum

mis - sus ni - si ad o - ves quæ
 mis - sus ni - si ad o - ves quæ pe - ri - e -
 mis - sus ni si ad o - ves
 mis - sus quæ pe - ri - e - runt

pe - ri - e - runt do - mus Is - ra - el
 - runt do - mus Is - ra - el do - mus Is - ra - el
 quæ pe - ri - e - runt do - mus Is - el
 do - mus Is - ra - el

at il - la ve - nit et a - do - ra - vit
 at il - la ve - nit et a - do - ra - vit e -
 at il - la ve - nit et a - do - ra - vit e -

Do - mi - ne
 e - um di - cens ad
 - um di - cens ad
 um di - cens ad

ad - ju - va me re - spon - dens Je - sus a - it

ju - va me re - spon - dens Je - sus a - it

ju - va me re - spon - dens Je - sus a - it

- ju - va me re - spon - dens Je - sus a - it

mu - li - er ma - gna est

il - li ma - gna est

il - li ma - gna est fi -

il - li ma - gna est fi - des

fi - des tu - a fi - at ti bi -

fi - des tu - a fi - at ti - bi

- des tu - a fi - at ti - bi sic -

tu - a fi - at ti - bi sic

sic - ut vi sic - ut vis

sic - ut vi sic - ut vis

ut vi sic - ut vi sic - ut vis

- ut vi sic - ut vis

O magnum misterium

Motete a cuatro voces

Códice Valladolid

N.º 10

Cristóbal Morales

CANTUS I *vel CANTUS*

CANTUS II *ALTUS cum*
vel TEN ACUTUS

ALTUS *vel TENOR II*

TENOR
CONTRABAJO *vel BAXUS*

O ma - gnum my -

ste - ri - um et ad mi - ra - bi - le sa - era -

ste - ri - um et ad mi - ra - bi - le sa - era -

- ste ri - um et ad mi - ra - bi - le sa - era -

ste - ri - um et ad mi - ra - bi - le sa - era -

men - tum ut a - ni - ma - li - a vi -

men - tum ut a - ni - ma - li - a vi -

- men - tum ut a - ni - ma - li - a vi - de - rent Do -

men - tum ut a - ni - ma li - a

de - rent Do - mi - num na - tum ja - cen - tem in præ - sæ - pi -

de - rent Do - mi - num na - tum ja - cen - tem in præ - sæ - pi -

- mi - num na - tum ja - cen - tem

vi - de - rent Do - mi - num ja - cen -

o Be - a - ta Vir - go Ma - ri - a cu - jus vi - see - ra me -

o Be - a - ta Vir - go Ma - ri - a cu - jus

in præ - sæ - pi - o Be - a - ta Vir - go Ma - ri - a

tem ja - cen - tem in præ - sæ - pi - o Be - a - ta Vir -

- ru e - runt por - ta - re Do - mi - num Do - minum Je - sum

vi - see - ra me - ru - e - runt por - ta - re Do - mi - num Do -

cu - jus vi - see - ra me - ru - e - runt por ta - re

go cu - jus vi - see - ra me - ru - e -

Chri - stum Do - mi - ne au - di - vi au - di - tum
 - minum Je - sum Chri - stum Do - mi - ne Do -
 por - ta - re Do - mi - num Je - sum Chri -
 runt por - ta - re Do - mi - num Je - sum Chri -

tu - um et ti - mu - i et ti - mu - i
 mi - ne Do - mi - ne au - di -
 stum Do - mi - ne au - di - vi au -
 stum Do - mi - ne au - di - vi

et ti - mu - i au - di - vi au - di - tum tu - um et ti - mu - i
 vi au - di - tum tu - um et ti - mu - i
 - di - vi au - di - tum tu - um et ti - mu - i et ti - mu - i con - si - de -
 au - di - vi au - di - tum tu - um et ti - mu - i et ti - mu - i con - si - de -



con - si - de - ra - vi o - pe - ra tu - a et ex - pa -
 con - si - de - ra - vi o - pe - ra tu - a et ex - pa -
 ra - vi o - pe - ra tu - a et ex - pa -
 ra - vi o - pe - ra tu - a et ex - pa -



vi in me - di - o du - o - rum a - ni - ma - li - um in me - di -
 vi in me - di - o du -
 vi in me - di - o du - o - rum a - ni - ma - li - um in me - di -
 vi in me - di - o du - o - rum



o du - o - rum a - ni - ma - li - um
 o - rum a - ni - ma - li - um a - ni - na - li - um
 o du - o - rum a - ni - ma - li - um
 a - ni - ma - li - um a - ni - ma - li - um

Hoc est præceptum meum

Motete a cuatro voces mixtas

Códice de Valladolid

N.º 11

Cristóbal de Morales

CANTUS

Hoc est præ-ceptum me - um

INVOCACIÓN
Coro de Triplettes

San - cte N

ALTUS

Hoc est præ-cep - tum me -

TENOR

Hoc est

BAXUS

Hoc

Hoc est præ-cep - tum me - um, me -

o - ra pro - no - bis.

um ut di - li - ga - tis in

præ-cep - tum me - um ut di -

est præ-cep - tum me - um ut di - li -

um ut di-li-ga-tis in-vi-
 San-cte N o-ra pro-no-bis
 vi-cem sic-ut di-le-xi vos
 li-ga-tis, ut di-li-ga-tis in vi-cem sic-ut di-
 ga-tis in vi-cem sic-ut di-

cem ut di-li-ga-tis in-vi-cem sic-ut di-le-
 sic-ut di-le-xi vos ma-jo-rem
 le-xi vos
 le-xi vos ma-jo-rem cha-ri-

xi ma-jo-rem cha-ri-ta-tem ne-mo
 cha-ri-ta-tem ne-mo ha-
 ma-jo-rem cha-ri-ta-tem
 ta-tem ne-mo ha-bet po-



ha - - - bet - - - ma - jo - rem
 - - - bet ut a - ni - mam su - am po -
 ne - mo ha - - - bet ut a - ni - mam su -
 - - - nat quis pro a - mi - cis su - is



cha - ri - ta - tem ne - mo ha -
 nat quis pro a - mi - cis su - is
 am ut a - - - ni - mam su - am ut
 pro a - - - mi - cis su - is



bet ut a - ni - mam su - - - am
 - - - po - nat quis
 a - ni - mam su - am ut a - ni - mam
 vos a - mi - ci me -



po - - - nat - - - quis
 pro a - mi - cis su - is Vos a - mi - ci me - i es -
 su - am po - - - nat quis pro a - mi - cis su -
 - i es - - - tis

pro a - mi - eis su - - -

tis si fe - ce - ri - tis

is vos a - mi - ci me - i e -

Vos a - mi - ci me - i e -

is Vos a - mi - ci me - i es - tis

quæ præ - ci - pi - o vo - bis quæ præ - ci - pi - o

- stis si fe - ce - ri - tis quæ præ - ci -

stis si fe - ce - ri - tis quæ præ -

si fe - ce - ri - tis quæ

vo - bis di - cit Do - mi -

pi - o vo - bis di - cit Do - mi -

ci pi o vo - bis

præ - ci - pi - o vo - bis di - cit Do - mi - nus.

nus Do - mi - nus.

nus Do - mi - nus.

di - cit Do - mi - nus Do - mi - nus.

O sacrum convivium

Motete a cinco voces

Código de Valladolid

N.º 12

C. Morales

CANTUS

1 O sa - erum con - ví - vi - um!

ALTUS I

1 O sa - erum con - ví - vi - um O

ALTUS II

1 O sa -

TENOR

1 O sa - erum con - ví - vi - um

BAXUS

1 O sa -

O sa - erum con - ví - vi - um

sa - erum con - ví - vi - um O sa -

rum con - ví - vi - um con - ví - vi - um con - ví - vi -

con - ví - vi - um O sa - erum con - ví -

rum con - ví - vi - um O sa - erum con - ví -

O sa - crum con - vi - vi - um O sa - crum con - vi - vi - um
 O sa - crum con - vi - vi - um O sa - crum con - vi - vi - um
 O sa - crum con - vi - vi - um O sa - crum con - vi - vi - um
 O sa - crum con - vi - vi - um O sa - crum con - vi - vi - um
 O sa - crum con - vi - vi - um O sa - crum con - vi - vi - um

sa - erum con - vi - vi - um in - vi - um
 sa - erum con - vi - vi - um in - vi - um
 sa - erum con - vi - vi - um in - vi - um
 sa - erum con - vi - vi - um in - vi - um
 sa - erum con - vi - vi - um in - vi - um

in quo Chri - stus su - mi - tur in quo Chri - stus su - mi - tur
 in quo Chri - stus su - mi - tur in quo Chri - stus su - mi - tur
 in quo Chri - stus su - mi - tur in quo Chri - stus su - mi - tur
 in quo Chri - stus su - mi - tur in quo Chri - stus su - mi - tur
 in quo Chri - stus su - mi - tur in quo Chri - stus su - mi - tur

in quo Chri - stus sú - mi - tur re -
 quo Chri - stus sú - mi - tur
 sú - mi - tur re - có -
 - stus su - mi - tur re - có - li - tur me - mó -
 Chri - stus su - mi - tur

có - li - tur me - mó - ri - a pas - si -
 re - có - li - tur me - mó - ri - a
 li - tur me - mó - ri - a pas - si - ó -
 - ri - a pas - si - o - nis e -
 re - có - li - tur me - mó - ri - a re - có - li - tur me -

ó - nis pas - si - ó - nis e - jus pas -
 pas - si - ó - nis e - jus pas -
 - nis e - jus pas - si - o - nis e - jus pas -
 jus pas - si - ó - nis e - jus
 mo - ri - a pas - si - ó - nis e -

si - o - nis e - jus pas - si - o - nis e - jus

jus pas - si - o - nis e - jus

si - o - nis e - jus mens im

pas - si - o - nis e - jus

jus

mens im - ple - tur gra - ti - a

mens im - ple - tur gra - ti - a

ple - tur gra - ti - a

mens

a mens im - ple - tur gra - ti - a

ti - a mens im - ple - tur gra - ti - a

mens im - ple - tur gra - ti - a

im - ple - tur gra - ti - a et fu -

mens im - ple - tur gra - ti - a mens im - ple - tur gra -



meus im - ple - tur gra - ti - a et
 - ti - a et fu - tu - rae glo - ri - ae et
 mens im - ple - tur gra - ti - a
 tu - rae glo - ri - ae et fu -
 - ti - a et fu - tu - rae glo - ri - ae



fu - tu - rae glo - ri - ae et
 fu - tu - rae glo - ri - ae fu -
 et fu - tu - rae glo - ri - ae
 tu - rae glo - ri - ae et fu - tu - rae glo - ri - ae
 et fu - tu - rae glo -



fu - tu - rae glo - ri - ae
 tu - rae glo - ri - ae glo - ri - ae
 et fu - tu - rae glo - ri - ae
 et fu - tu - rae glo - ri - ae glo - ri - ae no -
 - ri - ae glo - ri - ae no - bis



no - bis pi - gnus da - tur
 no - bis pi gnus da - tur no - bis
 no - bis pi - gnus da - tur no - bis pi - gnus da -
 - bis pi gnus da - tur no - bis pi - gnus da -
 pi - gnus da - tur no - bis pi - gnus



no - bis pi - gnus da - tur no - bis
 pi - gnus da - tur no - bis pi - gnus
 - tur no - bis pi - gnus da - tur
 - tur no - bis pi - gnus da - tur no - bis pi - gnus
 da - tur da - tur



pi - gnus da - tur Al - le -
 da - tur Al - le - lu
 no - bis pi - gnus da - tur Al - le - lu - ia Al -
 da - tur no - bis pi - gnus da - tur
 no - bis pi - gnus da - tur no - bis pi - gnus



- lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le -
 ia Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al -
 le - lu - ia Al - le - lu - ia, Al - le -
 Al - le - lu - ia,
 da - tur, Al - le - lu - ia,



- lu - ia, Al - le - lu -
 le - lu - ia, Al - le - lu -
 lu - ia, Al - le - lu - ia, Al -
 Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu -
 Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu -



ia, Al - le - lu - ia
 ia, Al - le - lu - ia
 le - lu - ia, Al - le - lu - ia
 ia, Al - le - lu - ia
 ia, Al - le - lu - ia

- lum et co - ram te, et co. ram - te
 et co - ram te, et co - ram te
 - te Pa - ter pec - ca - vi in cœ -
 vi in cœ - lum Pa - ter pec -
Cantus firmus choralis
 Pa - ter nos - ter qui es
 - ea - vi Pa - ter pec -

jam non sun di -
 Pa - ter pec - ca - vi in
 lum et co - ram te et co - ram te, jam non sum di -
 ca - vi in cœ - lum et co - ram te, et co - ram te.
 in cœ - lis
 ca - vi in cœ - lum et co - ram te

nus
 ce - lum, et co - ram te,
 nus jam non sum di - gnus vo - ce - ri
 jam non sum di - gnus, jam non sum di -
 san - eti - fi - ce -
 jam non sum di - gnus, di - gnus

gnus vo - ca - ri fi - li - us tu -
 jam non sum di - gnus, di - gnus, vo -
 fi - li - us tu - us, fi - li - us tu -
 - gnus, vo - ca - ri fi - li - us, fi - li - us tu - us fi - li -
 tur no - men tu - um
 vo - ca - ri fi - li - us, fi - li -

us, fi - li - us tu - us

ca - ri fi - li - us tu - us,

us, fac me sic - ut u - num, ex merce - na - riis

us tu - us, fi - li - us tu - us

us tu - us, non sum dignus

fac me sic - ut u - num ex merce - na - riis tu - us

fi - li - us tu - us, fac me sic - ut u - num ex

tu - us, ex merce - na - riis tu - us

us, fi - li - us tu - us, fi - li - us tu - us,

ad - ve - ni - at re - gnum tu - um

vo - ca - ri fi - li - us tu - us, fac me sic - ut

is
ex mer - ce - na - riis tu -
mer - ce - na - riis tu - is
is fac me - sic - ut u - num ex mer - ce - na -
fac me sic - ut u - num ex mer - ce -
fi - at vo - lun - tas tu - a
u - num ex mer - ce - na - riis tu - is,

is
ex mer - ce - na - riis
ex mer - ce - na - riis tu - is
ris tu - is ex mer - ce - na - riis ex mer - ce - na - riis tu -
na - riis tu - is ex mer - ce - na - riis tu - is
si - cut in cœ - lo et in
ex mer - ce - na - riis tu - is,
ex mer - ce - na - riis tu -

ex mer - ce - na - riis tu - is.

tu - is.

is, ex mer - ce - na - riis tu - is.

ex mer - ce - na - riis tu - is.

ter - ra

is, ex mer - ce - na - riis tu - is.

Secunda Pars

¡Quan - ti mer - ce - na - ri - i

¡Quan - ti mer - ce - na - ri - i

¡Quan - ti mer - ce - na - ri - i

¡Quan - ti mer - ce - na - ri - i

Pa - nem

¡Quan - ti mer - ce - na - ri - i

¡Quan - ti mer - ce na - ri - i
 ri - i quan - ti
 ti mer - ce - na - ri - i
 mer - ce - na - ri - i quan - ti mer - ce - na - ri - i
 no - strum quo - ti - dia - num
 ti

in do - mo pa - tris me - i, pa -
 mer - ce - na - ri - i in do -
 i, quan - ti mer - ce - na - ri -
 ri - i, mer - ce - na - ri - i, in do - mo Pa -
 da no - bis ho -
 quan - ti mer - ce - na - ri - i,

tris me - i a - bun_dant
 mo Pa - tris me - i in do - mo Pa - tris,
 in do - mo Pa - tris me - i, a - bun_dant
 tris me - i, Pa - tris me - i.
 di - e
 in do - mo Pa - tris me - i.

pa - ni - bus,
 in do - mo Pa - tris me - i, a - bun_dant
 pa - ni - bus, a - bun_dant pa - ni - bus, pa - ni -
 a - bun_dant pa - ni - bus a - bun_dant pa - ni - bus,
 et di - mit
 a - bun_dant pa - ni - bus

a - bun - dant pa - ni - bus, e - go
 - dant pa - ni - bus, a - bundant
 bus a - bun - dant pa - ni - bus,
 a - bun - dant pa - ni - bus, pa - ni - bus,
 te no - bis de -
 bus e - go au - tem hic fa - me

au - tem hic fa - me pé - re - o
 pa - ni - bus hic fa - me pé - re - o e - go au -
 a - bun - dant pa - ni - bus e - go au - tem hic fa -
 a - bun - dant pa - ni - bus a - bun - dant pa -
 bi - ta no - stra
 pé - re - o, fa - me pé - re - o, hic

hic fa-me pé-re-o
 - tem hic fa-me pé-re-o e-
 me pé-re-o sur-gam et i-bo ad Pa-
 ni-bus e-go au-tem hic fa-me pé-
 sic-ut et nos di-mit-ti-
 fa-me pé-re-o pe-re-o sur-gam et i-bo

sur-gam et i-bo ad Pa-trem et di-
 go au-tem hic fa-me pé-re-o
 - trem,sur-gam et i-bo ad Pa-trem et di-
 re-o sur-gam
 mus de-bi-to-ri-bus no-stris
 ad Pa-trem et di-cam

na - ri. is tu - is ex mer. ce. na - riis

na - riis tu - is ex merce - na - riis tu -

num sic. ut u - num ex mer - ce - na -

fac. me sic. ut u - num, ex mer. ce - na -

lo A - men

is ex mer - ce - na - riis tu -

ex mer. ce. na. riis tu is.

is ex mer. ce. na - riis tu is.

- riis tu - is.

riis, ex mer - ce. na - riis tu - is.

A - men.

is ex mer. ce. na - riis tu is.

Exaltata est

Motete a cinco voces mixtas

Códice de Valladolid

C. Morales

№. 14

CANTUS

ALTUS

TENOR I

TENOR II

BAXUS

Ex - al - ta - ta

Ex - al - ta - ta est San - cta De -

est san - cta De - i ge - ni - trix

Ex - al - ta - ta est san - cta De - i ge -

Ex - al - ta - ta est san -

- i ge - ni - trix

Ex - sal -



Ex - al - ta - ta
 - ni - trix sancta De - i ge - ni - trix
 - cta De - i ge - ni - trix Ex - al - ta -
 Ex - al - ta - ta est
 ta - ta est san - cta De - i ge - ni - trix ex - al - ta -



est san - cta De - i ge -
 ex - al - ta - ta est san - cta De -
 ta est san - cta De - i ge -
 ex - al - ta - ta est De - i ge - ni - trix
 ta est ex - al -



- ni - trix San - cta De - i ge - ni - trix De -
 i ge - ni - trix De i ge - ni - trix
 ni - trix ge - ni - trix San - cta De - i ge - ni - trix
 San - cta De - i ge - ni - trix San - cta
 ta - ta est San - cta De - i ge - ni - trix

i ge - ni - trix su - per cho -
 San.cta De - i ge - ni
 San - eta De - i ge - ni - trix
 De - i ge - ni - trix su - per cho.ros
 su - per cho.ros An - ge.lo -

- ros An - ge - lo - rum
 trix su,per cho - ros An.ge.lo - rum su -
 su - per cho.ros An - ge - lo - rum An - ge -
 An - ge - lo - rum su - per cho.ros An - ge -
 rum su - per cho - ros An.ge.lo -

su - per cho - ros An.ge.lo - rum ad
 - per cho.ros An - ge - lo - rum ad cae - le - sti a
 lo - rum su - per cho - ros An - ge - lo - rum
 lo - rum su - per cho.ros An - ge - lo - rum
 su - per cho.ros An.ge.lo -

cae - le - sti - a re - gna
 re - gna ad
 ad cae - le - sti - a re - gna re gna
 ad cae - le - sti - a re -
 rum ad cae - le - sti - a re - gna

ad cae - le - sti - a re - gna
 cae - le - sti - a re - gna ad cae - le - sti -
 ad cae - le - sti a re - gna ad cae -
 gna ad cae - le - sti - a re - gna
 ad cae - le - sti - a re -

ad cae - le - sti - a re - gna
 a re - gna ad cae -
 le - sti a re - gna re - gna
 ad cae - le - sti - a re - gna ad cae - le - sti -
 gna re - gna

ad cae - le - sti - a re - gna ad
 le - sti - a re - gna ad cae - le - sti - a re - gna
 ad cae - le - sti - a ad cae - le -
 a re - gna ad cae - le - sti - a re -

cae - le - sti - a re - gna
 ad cae - le - sti - a re - gna re - gna
 sti - a ad cae - le - sti -
 gna ad cae - le - sti - a re - gna re - gna
 ad cae -

ad cae - le - sti - a re - gna
 ad cae - le - sti - a re - gna
 a re - gna
 ad cae - le - sti - a re - gna
 le - sti - a re - gna

Sancta et immaculata

Motete a cuatro voces mixtas

Código de Valladolid

N.º 15

C. Morales

CANTUS

Altus vel
Tenor I

TENOR

BAXUS

Musical score for the first system, featuring four staves: CANTUS, Altus vel Tenor I, TENOR, and BAXUS. The music is in 3/4 time and G major. The lyrics are: San - eta et im - ma - cu - la - - - - San - - - - eta et

Musical score for the second system, featuring four staves. The lyrics are: San - - - eta et im - ma - cu - ta Vir - gi - - - ta Vir - - - - gi - - - - im - ma - cu - la - ta - Vir - gi - - ni - tas

Musical score for the third system, featuring four staves. The lyrics are: la - ta Vir - gi - - ni - tas, et im - ma - cu - - la - - ni - tas, Vir - - gi - ni - tas Vir - gi - - - ni - tas ni - - - tas San - - - eta et im - San - - - eta et im - ma - cu - la - ta Vir -

ta Vir - gi - ni - tas
 qui - bus te lau - di - bus ef -
 ma - cu - la - ta Vir - gi - ni - tas qui - bus te
 gi - ni - tas. qui - bus te lau - di - bus

qui bus te lau - di bus ef - fe - ram ne
 fe - ram ne - sti - o
 lau - di bus ef - fe - ram ne -
 ef - fe - ram ne - sti - o

sti - o, qui - bus te lau - di - bus ef - fe -
 qui - bus te lau - di - bus ef - fe -
 sti - o qui - bus te lau - di -
 qui - bus te lau - di - bus ef - fe -

ram ne - sti - o
 ram ef - fe - ram ne - sti - o qui - a quem ca: - li
 bus ef - fe - ram ne - sti - o qui - a
 ram ne - sti - o qui - a quem ca: - li

qui - a quem cæ - li ca - pe - re
 ca - pe - re non po - - - te - rant
 quem cæ - li ca - pe - re non po - - - te - rant qui - a
 ca - pe - re non po - - - te - rant qui -

non po - - - te - - rant tu -
 qui - a quem cæ - li ca - pe - re non po - te - rant tu -
 cæ - li ca - pe - re non po - te - rant
 a cæ - li ca - pe - re non po - - - te - rant

o gre - mi - o eon - tu - li - sti
 - o gre - mi - o eon - tu - li - - - sti tu - o gre -
 tu - o gre - mi - o eon - tu - li - sti tu - o
 tu - o gre - mi - o eon -

tu - o gre - mi - o tu - o gre - mi -
 mi - o tu - - o gre - mi - o tu - o
 gre - mi - o tu - o gre - mi - o tu - - - o
 tu - lis - ti tu - - - - o gre - mi -

o con tu li - sti tu -
 gre - mi - o tu - o gre - mi - o con - tu - li - sti tu -
 gre - mi - o tu - o gre - mi -
 o con - tu - li - sti tu - o gre - mi - o

o gre - mi - o con - tu - li - - - sti
 - o gre - mi - o con - tu - li - - - sti tu - o gre -
 o tu - o gre - mi - o con - tu - li - sti tu - o
 tu - o gre - mi - o

tu - o gre - mi - o con - tu - li - sti con -
 mi - o con - tu - li - - - sti
 gre - mi - o con - tu - li - sti con - tu -
 - tu - li - - sti con - tu -

tu - li - sti con - tu - li - - - sti.
 con - tu - li - sti con tu li - - sti.
 li - sti con - tu - li - - - sti.
 li - sti con - tu - li - - - sti.

Salve Regina

a cuatro voces mixtas,
alternada con versos de organo y recitado

Códice de Valladolid

N.º 16

C. Morales

CANTUS

ALTUS

TENOR

BAXUS

Vi - ta dul - ce - do vi - ta dul - ce - do

ta dul - ce - do spes nostra sal - ve spes nostra sal -

dul - ce - do spes no - stra sal - ve spes nostra sal - ve spes nostra sal - ve

ve spes no - stra
ve spes nostra sal - ve
nostra sal - ve spes nostra sal - ve spes
spes no - stra sal - ve spes nostra

sal - ve spes no - stra sal - ve
nostra sal - ve spes no - stra sal - ve
sal - ve spes no - stra sal - ve

Recitado y verso de Organo

ad te su - spi - ra - mus
ad te su - spi - ra - mus
ad te su - spi - ra - mus

ad te su - spi - ra - mus ge - men - tes
ad te su - spi - ra - mus gemen - tes et flen
ra - mus ge - men - tes
mus ge - men - tes et flentes

et flen - tes in hac la_cri -
 tes in hac la - cri -
 ge - men - tes et flen - tes et flen -
 ge - men - tes et flen - tes ge - men - tes et

ma - rum val - le
 ma - rum la - cri_ma_rum val - le
 tes in hac la_cri_ma - rum
 flen - tes in hac la - cri - ma - rum val -

in hac la_cri_ma - rum val - le la - cri -
 in hac la_cri_ma_rum val - le la -
 in hac la_cri_ma - rum val - le
 le in hac la_cri_ma_rum val - le

ma - rum la - cri_ma - rum val - le
 - cri_ma - rum val - le la - cri_ma_rum val -
 la - cri - ma - rum val - le la - cri - ma -
 la - cri - ma - rum val - le la -

la - cri - ma - rum la -

le in hac la - cri - ma - rum la - cri -

- rum val - le in hac la - cri - ma - rum in hac

- cri - ma - rum in hac la - cri - ma - rum val - le

cri - ma - rum la - cri - ma - rum val - le

- ma - rum la - cri - ma - rum val - le

la - cri - ma - rum la - cri - ma - rum val - le

la - cri - ma - rum val - le

Recitado y verso de Organó

et Je - sum et Je - sum

et Je - sum et Je - sum

et Je - sum et Je - sum be -

et Je - sum et Je - sum be - ne -

be - ne - di - etum fructum ven - tristu - i

be - ne - di - etum be - ne - di - etum

ne - di - etum fru - etum ventristu - i fru - etum ven -

di - etum fru - etum ven - tris tu - i be - ne - di -

fru,ctum ven - tris tu - i be -
 fru - ctum ven - tris tu - i be -
 tristu - i be - ne - di -
 tum fru,ctum ven - tris tu - i be - ne - di,ctum

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

Recitado y verso de Organó

O clemens, o pi -
 O clemens, o pi - a o pi -
 O clemens o pi - a o pi - a
 O ele - mens o pi - a o pi - a o

a, o pi - a o clemens, o pi - a o
 a o cle - mens, o pi - a o cle -
 o clemens, o pi - a o pi - a o
 cle - mens, o pi - a o cle - mens, o

ele - mens o pi - a pi - a

- mens o pi - a

ciemens o pi - a

pi - a o pi - a

Verso de Organo y sigue final

o dul - cis vir - go

o dul - cis vir - go

o dul -

o dul - cis

vir - go sem - per

vir - go sem - per vir - go

cis vir - go vir - go


vir - go vir - go sem -

vir - go sem - per

sem - per vir - go sem -

sem - per vir - go sem -

per vir - go sem - per



vir - go sem - per vir -
 per Ma - ri - a vir - go sem - per
 - per Vir - go sem -
 Ma - ri - a Vir - go sem - per vir -



- go sem - per Ma - ri - a vir - go
 vir - go sem - per Ma - ri - a vir -
 per Ma - ri - a vir - go sem -
 - go sem - per Ma - ri - a vir - go



sem - per vir - go sem - per Ma - ri - a
 go sem - per vir - go sem - per Ma - ri - a
 - per vir - go sem - per vir - go semper Ma - ri - a
 sem - per vir - go sem - per Ma - ri - a

Domine meus

Motete a cuatro voces mixtas

Códice Valladolid

Pedro Guerrero

N.º 17

CANTUS

TENOR I
o ALTUS

TENOR II

BAXUS

Do - mi - ne me - us et De - us me - us et

Do - mi - ne me - us et De - us me - us et

Do - mi -

us e - go cre - di -

De - us me - us e - go cre - di - di e - go

Do - mi - ne me - us et De - us me - us e -

ne me - us et De - us me - us e - go

di e - go cre - di - di e - go cre - di - di qui - a tu

cre - di - di e - go cre - di - di e - go cre - di - di qui -

- go cre - di - di e - go cre - di - di e - go cre - di - di qui -

cre - di - di e - go cre - di - di e - go cre - di - di

es Chri - stus qui - a tu es Chri - stus Fi - li - us
 a tu es Chri - stus, qui - a tu es Chri -
 a tu es Chri - stus, qui - a tu es Christus, tu es Chri -
 qui - a tu es Chri - stus, qui - a tu es Chri -

De - i vi - vi qui in hunc mundum ve - ni - sti
 stus Fi - li - us De - i vi - vi Fi - li - us De - i
 stus Fi - li - us De - i vi - vi De - i vi - vi qui
 stus Fi - li - us De - i vi - vi qui in hunc

qui in hunc mun - dum ve - ni - sti ve - ni - sti
 vi - vi qui in hunc mun - dum ve - ni - sti
 in hunc mun - dum qui in hunc mundum ve - ni - sti
 mun - dum ve - ni - sti ve - ni - sti

in ma - nus tu - as Do - mi - ne com - men - do
 in ma - nus tu - as Do - mi - ne com - men
 in ma - nus tu - as Do - mi - ne com -
 in ma - nus tu - as Do - mi - ne

spi - ri - tum me - um re - de - mi - sti
 do spi - ri - tum me - um re - de - mi - sti me Do -
 men - do spi - ri - tum me - um re - de - mi - sti me Do -
 comen - do spi - ri - tum me - um re - de - mi - sti me Do -

me Do - mi - ne De - us ve - ri - ta - tis De -
 - mi - ne De - us ve - ri - ta - tis De - us
 - mi - ne De - us ve - ri - ta - tis
 - mi - ne De - us ve - ri - ta -

us ve - ri - ta - tis De - us ve - ri -
 ve - ri - ta - tis ve - ri - ta - tis De - us
 ve - ri - ta - tis De - us ve - ri - ta - tis ve -
 - tis De - us ve - ri - ta - tis ve -

ta - tis ve - ri - ta - tis ve - ri - ta - tis
 ve - ri - ta - tis De - us ve - ri - ta - tis
 - ri - ta - tis De - us ve - ri - ta - tis ve - ri - ta - tis
 ri - ta - tis ve - ri - ta - tis

O beata Maria

Motete a cuatro voces mixtas

Códice Valladolid

N.º 18

Pedro Guerrero

CANTUS

O be - a - ta Ma - ri - a O be -

CANTUS II
vel ALTUS

O be - a - ta Ma - ri -

TENOR

O be - a - ta Ma -

BAXUS

a - ta Ma - ri - a O be - a -
 - a O be - a - ta Ma - ri - a Ma - ri -
 ri - a O be - a - ta ta Ma - ri -
 O be - a - ta Ma - ri -

ta Ma - ri - a O be - a - ta Ma - ri - a spes
 a O be - a - ta Ma - ri - a O be -
 a O be - a - ta Ma - ri - a O be - a - ta Ma -
 a O be - a - ta Ma - ri - a O be -

u - ni - ca pec - ca - to - rum per te spe -
 a - ta Ma - ri - a spes u - ni - ca pec - ca - to -
 ri - a Ma - ri - a spes u - ni - ca
 a - ta Ma - ri - a spes u - ni - ca pec - ca -

ra - mus ve - ni - am de - li - cto - rum no - stro - rum per te spe -
 - rum per te spe - ra - mus per te spe - ra - mus ve - ni -
 pec - ca - to - rum per te spe - ra - mus ve - ni -
 to - rum no - stro - rum per te spe - ra - mus ve - ni - am ve -

ra - mus ve - ni - am de - li - cto - rum no - stro -
 am de - li - cto - rum per te spe - ra - mus ve - ri - am de -
 am per te spe - ra - mus ve - ni - am ve - ni -
 - ni - am per te spe - ra - mus ve - ni - am de - li - cto - rum

rum, in te est be - a - tis - si - ma
 li - cto - rum, in te est be - a - tis - si - ma
 am de - lieto - rum, in te est be - a - tis - si - ma, expe -
 no - stro - rum, in te est be - a - tis - si - ma

expe - eta - ti - o no - stro - rum expe - eta - ti -
 expe - eta - ti - o no - stro - rum Expe - eta - ti - o pre -
 eta - ti - o nostrorum expe - eta - ti - o premi - o - rum
 expe - eta - ti - o no - stro - rum pre -

o pre - mi - o - rum pre - mi - o - rum
 - mi - o - rum pre - mi - o - rum
 pre - mi - o - rum pre - mi - o - rum
 - mi - o - rum pre - mi - o - rum

Gloriose Confesor Domini

Motete a cuatro voces mixtas

Códice Valladolid

N.º 19

Pedro Guerrero

CANTUS

ALTUS

TENOR

BAXUS

Glo - ri - o - se Con - fe - sor

Glo - ri - o - se Con -

Glo - ri - o - se Con - fe - sor Do - mi - ni Glo -

Do - mi - ni glo - ri - o - se con - fe - sor Do - mi - ni

fe - sor Do - mi - ni Do - mi - ni

- ri - o - se con - fe - sor Do - mi - ni

Glo - ri - o - se con - fe - sor Do - mi - ni

be - a - te Pa - ter N

be - a - te Pa - ter N

be - a - te Pa - ter N vi -

be - a - te Pa - ter N

vi - tam an - ge - li - cam an - ge - li - cam

vi - tam an - ge - li - cam an - ge - li - cam vi - tam an -

tam an - ge - li - cam vi - tam an - ge - li - cam

vi - tam an - ge - li - cam vi - tam an - ge - li - cam

vi - tam an - ge - li - cam ge - rens in ter - ris

ge - li - cam an - ge - li - cam ge - rens in ter - ris

vi - tam an - ge - li - cam ge - rens in ter - ris ge -

vi - tam an - ge - li - cam ge - rens in ter - ris

in ter - ris ge - rens in ter - ris

vi - tam an - ge - li - cam ge - rens in ter - ris spe -

rens in ter - ris spe - cu - lum bo - no -

ge - rens in ter - ris spe - cu -

spe - eu - lum bo - no - rum bo - no -

- eu - lum bo - no - rum spe - eu - lum bo - no -

rum bo - no - rum spe - eu - lum bo - no -

lum bo - no - rum fa - ctus est

rum spe - cu - lum bo - no - rum fa - ctus
 rum spe - cu - lum bo - no - rum spe - cu - lum bo -
 rum spe - cu - lum bo - no - rum fa -
 spe - cu - lum bo - no - rum spe - cu - lum bo - no - rum

est fa - ctus est fa - ctus est
 no - rum fa - ctus est fa -
 ctus est fa - ctus est mun -
 fa - ctus est fa - ctus est mun -

fa - ctus est fa - ctus est mun -
 ctus est mun - do fa - ctus est mun - do fa -
 do fa - ctus est fa - ctus est mun - do
 do fa - ctus est fa - ctus est mun -

do
 ctus est mun - do
 fa - ctus est mun - do
 do fa - ctus est mun - do

Ave virgo

Motete a cuatro voces mixtas

Códice Valladolid

N.º 20

Francisco Guerrero

CANTUS I

CANTUS II

ALTUS
vel TENOR I

TENOR II

BAXUS

A - ve, vir -

A - ve, vir - go san - ctis - si - ma, A - ve Ma - ri -

A - ve, vir - go san - ctis -

go sanctissi - ma san - ctis si - ma De - i ma -

A - ve, vir - go san - ctis - si - ma san - ctis - si - ma

A - ve, vir - go san - ctis - si - ma De - i ma -

a sanctis - si - ma A - ve vir - go san - ctis - si - ma De -

si - ma Vir - go Vir - go san - ctis - si -

ter pi - is - si - ma Ma - ris stel -
 De - i ma - ter pi - is - si - ma
 ter pi - is - si - ma pi - is - si - ma
 i ma - ter De - i ma - ter pi - is - si - ma Ma -
 ma De - i Ma - ter pi - is - si - ma Ma -

la Ma - ris stel - la cla - ris - si - ma
 Ma - ris stel - la ma - ris stel - la
 Ma - ris stel - la cla - ris - si - ma, cla - ris - si - ma
 ris stel - la cla - ris - si - ma, cla - ris - si - ma ma -
 ris stel - la ma - ris stel - la cla - ris - si - ma

sal - ve
 cla - ris - si - ma sal
 cla - ris - si - ma, sal -
 ris stel - la cla - ris - si - ma sal - ve sal - ve sem -
 sal - ve sal - ve

sal - ve sal - ve sal - ve sal - ve sem - per glo - ri - o - sa sal - ve sem - per glo - ri - o - sa

- ve semper glo - ri - o - sa sa
sal - ve sem - per glo - ri - o - sa
- ve sem - per glo - ri - o - sa Mar - ga -
sa sal - ve sem - per glo - ri - o - sa sa sal - ve semper glo - ri - o - sa
sa glo - ri - o - sa sal - ve semper glo - ri - o - sa

mar - ga - ri - ta pre - ti - o - sa pre - ti -
mar - ga - ri - ta pre - ti -
ri - ta pre - ti - o - sa pre - ti - o - sa pre - ti -
mar - ga - ri - ta pre - ti - o - sa pre - ti -
mar - ga - ri - ta pre - ti - o - sa mar - ga - ri - ta pre - ti - o - sa

o - sa mar - ga - ri - ta pre - ti - o - sa
 o - sa pre - ti - o - sa mar - ga - ri - ta pre - ti - o - sa
 o - sa mar - ga - ri - ta pre - ti - o - sa pre - ti - o - sa
 o - sa pre - ti - o - sa mar - ga - ri - ta pre - ti - o - sa
 sa

sic - ut li - li - um for - mo - sa
 ri - ta pre - ti - o - sa sic ut li li
 o - sa mar - ga - ri - ta pre - ti - o - sa
 sa pre - ti - o - sa sic - ut li - li - um for - mo - sa
 mar - ga - ri - ta pre - ti - o - sa sic - ut li - li - um for - mo - sa

sic - ut li - li - um for - mo - sa ni - tens
 um for - mo - sa sic - ut li - li - um for - mo - sa
 sic - ut li - li - um for - mo - sa ni -
 sa for - mo - sa sic - ut li - li - um -
 sa sic - ut li - li - um for - mo - sa ni -



o - lens ve - lut ro - sa ni - tens o - lens
 ni - tens, o - lens ve - lut ro -
 tens o - lens ve - lut ro - sa, ni - tens o - lens ve - lut ro - sa, ni
 for - mo - sa ni - tens, o - lens ve - lut
 tens, o - lens ve - lut ro - sa, ve - lut ro -



ve - lut ro - sa, ni - tens, o - lens, ve -
 sa ni tens o - lens ve - lut ro - sa
 tens o - lens ve - lut ro - sa, ni - tens o - lens ve - lut ro -
 ro - sa ve - lut ro - sa, ni - tens o - lens ve - lut ro -
 sa, ni tens, ve - lut ro - sa ni



lut ro - sa, ve - lut ro - sa
 ni - tens o - lens ve lut ro sa
 sa, ni - tens o - lens ve - lut ro - sa
 sa ve - lut ro - sa
 - tens ve - lut ro - sa ve - lut ro - sa

Salve Regina

a cuatro voces mixtas alter.^{do} con versos de organo y recitado

Códice Valladolid

N.º 21

Francisco Guerrero

CANTUS

ALTUS

TENOR

BAXUS

Vi - ta dul - ce - do - vi -

do, vi - ta dul - ce - do, et spes

ta dul - ce - do, et spes no - stra sal - ve, et spes no -

ta dul - ce - do, et spes nostra sal - ve et spes nostra sal -

vi - ta dul - ce - do, et spes nostra sal - ve et spes no -

spes nostra sal - ve et spes no - stra sal - ve

stra sal - ve et spes no - stra sal - ve.
 - ve et spes nos - tra sal - ve.
 - stra. sal - ve, et spes no - stra sal - ve.
 spes nostra sal - ve, sal - ve.

Recitado y verso de Órgano

ad te su - spi - ra - mus,
 ad te su spi - ra - mus, ad te su spi - ra - mus,
 ad te su - spi - ra - mus, ad te su - spi - ra - mus, ad te
 ad te su - spi - ra - mus, ad

ad te su - spi - ra - mus, ad te su - spi - ra -
 ad te su -
 su - spi - ra - mus, ad te su - spi - ra - mus, ad te
 te su - spi - ra - mus, ad te su - spi - ra -

O cle - mens, o

O cle - mens, o pi - a, o cle -

o

o cle -

cle - mens, o cle - mens o pi - a o

mens, o pi - a, o cle -

cle - mens, o pi -

- mens o pi - a, o cle - mens, o

pi - a, o pi - a pi - a,

- mens, o pi - a, o cle -

a o pi - a, o

pi - a o pi - a, o clemens,

o cle.mens, o pi - a,

mens o pi - a, o pi - a, o dul.cis vir -

clemens, o pi - a, o dul.cis vir - go

o pi - a, o cle - mens, o pi - a, o

o dul - cis vir -
go o dul - cis vir -
vir - go o dul - cis vir - go
dul - cis vir go, o dul - cis vir -

go, sem - per vir -
go sem - per vir - go Ma - ri - a sem - per vir - go Ma -
sem - per vir - go Ma - ri - a Ma - ri -
go sem - per Ma - ri - a, sem - per vir - go

go Ma - ri - a
ri - a, vir - go Ma - ri - a
a Ma - ri - a Ma - ri - a
Ma - ri - a, sem - per vir - go Ma - ri - a

O Domine Jesu Christe

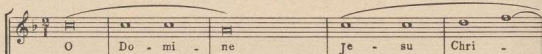
Motete a cuatro voces mixtas

Códice Valladolid

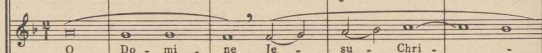
N.º 22

F. Montanos

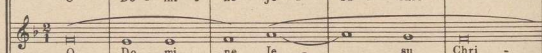
CANTUS I



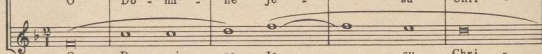
CANTUS II



ALTUS



TENOR



- ste pro - pter il - lam a -
ste pro - pter il - lam a - ma - ri -
ste pro - pter il - lam a - ma - ri -
ste pro - pter il - lam a - ma - ri -

ma - ri - tu - di - nem quam pro me mi - se -
tu - di - nem quam pro me mi - se - ro
tu - di - nem quam pro me mi - se - ro mi - se - ro quam
tu - di - nem quam pro me mi - se - ro quam pro me

ro quam pro me mi - se - ro pec - ca - to -
 quam pro me mi - se - ro pec - ca - to - re pec - ca - to -
 pro me mi - se - ro pec - ca - to - re pec - ca - to - re
 mi - se - ro pec - ca - to - re pec - ca - to - re su -

- re su - sti - nu - i - sti in eru -
 re su - sti - nu - i - sti in ern - ce in eru -
 su - sti - nu - i - sti in eru - ce in eru -
 sti - nu - i - sti in eru - ce in eru -

ce ma - xi - me in il -
 ce ma - xi - me in il - la ho -
 ce ma - xi - me in il - la ho -
 ce ma - xi - me in il - la

la ho - ra in il - la ho - ra
 ra in il - la ho - ra
 ra in il - la ho - ra
 ho - ra in il - la ho - ra

te mi - se - re - re a - ni - mæ me - æ a - ni - mæ
 mi - se - re - re a - ni - mæ me -
 cor te mi - se - re - re a - ni - mæ
 de - pre - cor te mi - se - re - re a -

me - æ mi - se - re - re a - ni - mæ
 - æ mi - se - re - re a - ni - mæ me -
 me - æ a - ni - mæ me - æ a - ni - mæ me - æ
 ni - mæ me - æ a - ni - mæ me - æ

me - æ a - ni - mæ me - æ in
 a - ni - mæ me - æ in
 æ a - ni - mæ me - æ in
 a - ni - mæ me - æ in

gre - su su - o
 gre - su su - o
 gre - su su - o
 gre - su su - o

Interveniat pro nobis

Motete a cuatro voces

Códice Valladolid.

Montanos

N.º 23

CANTUS

ALTUS

TENOR

BAXUS

In - ter - ve -

In - ter - ve - ni - at pro no - bis pro no - bis

In - ter - ve - ni - at pro no - - -

- ni - at pro no - bis pro no - bis quæ - su - mus Do - mi - ne

In - ter - ve - ni - at pro no - - - - bis quæ -

in - ter - ve - ni - at pro no - bis quæ su - mus Do -

- bis quæ - su - mus Do - mi - ne quæ - su -

O Je - - su Chri - - - ste O

su - mus Do - mi - ne O Je - su Chri - ste O Je - su

- mi - ne quæ - su - mus Do - mi - ne O Je - su Chri - - - ste Je - su

mus Do - - mi - ne O Je - - su Chri -

Je - su Chri - - - ste, nunc et in ho - ra nunc
 Je - su Chri - - - ste nunc et in ho - ra nunc et
 Chri - - ste nunc et in - ho - ra mor - tis no - stræ nunc et in
 - ste nunc et in ho - ra mor - tis no - stræ, nunc

et in ho - ra mor - tis no - stræ a -
 in ho - ra mor - tis no - stræ a - pud tu - am ele - mén - ti -
 ho - ra mor - tis no - stræ, mor - tis no - stræ
 et in ho - ra mor - tis no - stræ a - pud tu - am ele - mén -

- pud tu - am ele - mén - ti - am a - pud tu - am ele - mén - ti -
 am, ele - mén - ti - am a - pud tu - am ele - mén -
 a - pud tu - am ele - mén - ti - am a - pud tu - am ele -
 - ti - am ele - mén - ti - am a - pud tu - am ele - mén -

am be_a . ta Vir - go Ma - ri - a Ma - ter
 - ti - am be_a . ta Vir - go Ma - ri - a Ma - - - ri -
 men - ti - am be_a . ta Vir - go Ma - ri - a Ma - - -
 - ti - am, be_a . ta Vir - go Ma - -

tu - a, Ma - ter tu - a cu - jus sa - era - tis - si -
 - a Ma - ter tu - a cu - jus sa - era - tis -
 ri - a Ma . ter tu - a Ma - ter tu - a cu - jus sa -
 ri - a Ma - ter tu - a Ma - ter tu - a Ma - ter tu - a

mam a - - - ni - mam, in ho - ra tu - æ
 si - mam a - - - ni - mam, in ho - ra tu - æ pas - si - -
 era - tis - - - si - - mam a - - - ni - mam, in ho - ra
 a cu - jus sa - - era - tis - si - mam a - ni - mam,

pas-si-o - nis pas - si - o-nis pas - si - o - nis do-lo-ris
 o - - - - nis do-lo-ris gla - - di - us do -
 tu-æ pas - - si-o - nis pas - si - o - - - - nis
 in ho-ra tu-æ pas-si.o - nis, do-lo-ris gla - - di -

gla - - di - us do-lo-ris gla - - di - us do-lo-ris gla -
 lo-ris gla - - - di - us per - trans i - bit do - - lo - ris
 do-lo-ris gla - di - us, do-lo-ris gla - - di - us, do-lo-ris gla -
 us do-lo-ris gla - di - us do-lo-ris gla - - di - us

di - us per - trans - i - bit.
 gla - di - us per - trans, i - bit.
 - di - us per - trans, i - bit.
 per - trans i - - - bit per - trans - i - - bit.

In passione possitus

Motete a seis voces

Códice Valladolid

N^o. 24

Juan Navarro

CANTUS I

CANTUS II

ALTUS

TENOR I

TENOR II

BAXUS

In pas - si -

In pas - si - o - ne pos - si - tus

In

In pas - si - o - ne pos -

o - ne pos - si - tus Je - sus in pas - si -

In pas - si - o - ne pos -

Je sus in pas - si - o - ne

In pas -

pas - si - o - ne pos - si - tus Je - sus

- si - tus Je - sus in

o - ne pos - si - tus, pos - si - tus Je - sus
 si - tus Je - sus cum pro
 pos - si - tus Je - sus cum pro no -
 si - o - ne pos - si - tus Je - sus
 in pas - si - o - ne pos - si - tus Je - sus
 pas - si - o - ne pos - si - tus Je - sus cum pro

cum pro no - bis o - bla - tus est o - bla - tus o - bla -
 no - bis o - bla - tus est cum pro no - bis o - blatus est
 bis o - bla - tus est cum pro no - bis o -
 cum pro no - bis o - bla_tus est
 cum pro no - bis o .blatus est o -
 no - bis o.bla_tus est cum pro

tus est tre - mens a - it tri - stis est

tre - mens a - it tre - mens a - it

blatus est tre - mens a - it

o - bla - tus est tre - mens a - it

bla - tus est tre - mens a - it

no - bis o - bla - tus est tre - mens a - it

a - ni - ma me - a tri - stis est a - ni - ma me - a

tri - stis est a - ni - ma me -

tri - stis est tri - stis est a - ni - ma me - a

tristis est a - ni - ma me - a

tri - stis est a - ni - ma me - a

tri - stis est

tri - stis est a - ni - ma me -

a tri - stis est tri - stis est a - ni - ma

a - ni - ma me - a tri - stis est a - ni - ma me -

tri - stis est a - ni - ma me -

tri - stis est a - ni - ma me -

a - ni - ma me - a a - ni - ma me -

a us - que ad mor - tem vi - gi - la -

me - a vi - gi - la - te et o - ra -

a us - que ad mor - tem vi -

a us - que ad mor - tem vi - gi -

a us - que ad mor - tem

a vi - gi - la - te

- te et o - ra - te vi - gi - la - te et o - ra - te
 - te vi - gi - la - te et o - ra - te ut
 - gi - la - te et o - ra - te vi - gi - la - te et o - ra - te
 la - te vi - gi - la - te et o - ra - te ut
 vi - gi - la - te et o - ra - te ut
 et o - ra - te vi - gi - la - te et o - ra - te

ut non in - tre - tis in - ten - ta - ti - o - nem
 non in - tre - tis in ten - ta - ti - o - nem in ten - ta - ti - o -
 ut non in - tre - tis in ten - ta - ti - o -
 non in - tre - tis in ten - ta - ti - o - nem in ten - ta - ti - o -
 non in - tre - tis in ten - ta - ti - o - nem in ten - ta - ti - o -
 ut non in - tre - tis in ten - ta - ti - o -

et fa - ctus in a - go - ni - a et fa - ctus in a - go -

nem et fa - ctus in a - go - ni - a in a - go - ni - a

- nem et fa - ctus in a - go -

nem et fa - ctus in a - go - ni - a

nem et fa - ctus in a - go - ni - a et fa - ctus in a - go - ni -

nem et fa - ctus et fa - ctus in a - go -

ni - a

o - ra - bat di - cens

ni - a o - ra - bat di - cens

o - ra - bat di - cens

a

ni - a - o - ra - bat di - cens

Pa - ter mi pa - ter mi si pos - si - bi - le est tran -

Pa - ter mi si pos - si - bi - le est

Pa - ter mi si pos - si - bi - le est tran - se -

Pa - ter mi si pos - si - bi - le est tran -

Pa - ter mi pa - ter mi si pos - si - bi - le est tran - se -

Pa - ter mi si pos - si - bi - le est

- se - at a me ca - lix i - ste

tran - se - at a me tran - se - at a me

at a me ca - lix i - ste tran - se - at a me

- se - at a me ca - lix i - ste tran - se - at a me ca - lix i -

at a me ca - lix i - ste

tran - se - at a me ca - lix i -

Ave Virgo Santissima

Motete a cuatro voces mixtas

(Sobre una rima antigua castellana)

Codice de Valladolid.

No. 25

Juan Navarro

CANTUS I

A - ve Vir - go San - ctis - - si - ma

CANTUS II
vel ALTUS

A - - ve Vir - go San - ctis - - si - ma, A -

TENOR

BAXUS

A - - ve

A - - ve Vir - go San - ctis - si - ma, San - ctis - si - ma, De -

ve Vir - go San - ctis - si - ma A - ve Vir - go San - eti - - - si

CANTUS FIRMUS

A - - - ve Vir - go San - ctis - - - - - si

Vir - go San - ctis - si - ma A - ve Vir - go San - ctis - si - ma

- i Ma - ter piis - - - si - ma Ma - ter pi - is - si - ma

ma De - i Ma - ter pi - - - is - - - si - ma.

CANTUS FIRMUS

ma De - i Ma - - ter pi - is - si - -

De - i Ma - - - ter pi - is - si - ma pi - is - - - si - ma

Ma - ris stel - la cla - ris - si - ma cla - ris - -

Ma - ris stel - la cla - ris - si - ma Ma - ris stel - la cla -

CANTUS FIRMUS

ma Ma - ris stel - la cla - - - ris - - -

Ma - ris stel - la cla - ri - si - ma Ma - ris stel - la cla - ris - - -

CANTUS FIRMUS

- - - si - ma Sal - - - ve

ris - si - ma Sal - - ve sem - - per glo - ri -

- si - ma Sal - ve sem - per glo - ri - o - sa sal - ve semper glo -

- si - ma Sal - ve sem - per glo - ri - o - sa sal - ve

sem - - per glo - ri - o - sa, Mar - ga - ri - ta præ - ci - - o

CANTUS FIRMUS

o - - - sa Mar - ga - ri - ta præ - - ci - o -

- ri - o - - - - - sa Mar - ga - ri - ta

sal - ve, sem - per glo - ri - o - - - sa, Mar - ga - ri - ta præ - ci - o - sa,

CANTUS FIRMUS

sa Sic - ut li - li - um, sic - ut li -

sa Sic - ut li - li - um for - mo - - sa, sic - ut li - li -

pre - ci - o - sa Sic - ut li - li - um for - mo - sa sic - ut li - li - um

Sic - ut li - li - um for - mo - sa Sic - ut li - li - um for -

- li - um for - mo - sa Ni - tens o -

um for - mo - - - sa Ni - tens o - - - - lens ve -

for - mo - sa Ni - tens o - - lens ve - lut Ro - sa ni -

mo - sa Ni - tens, o - - - lens, ni - tens,

*CANTUS
FIRMUS*

- - - lens ve - lut Ro - - - sa.

lut Ro - - - sa ve - - lut Ro - - - sa.

tens o - lens ve - - - lut Ro - sa.

o - lens, ni - tens o - lens, ve - lut Ro - - - sa.

Laboravi in gemitu

Motete a cinco voces

Códice Valladolid

76.º 26

Juan Navarro

CANTUS I

CANTUS II

ALTUS vel
Tenor acutus

TENOR

BAXUS

La - bo - ra - vi in ge - mi - tu me -

La - bo - ra - vi in ge - mi - tu me -

La - bo - ra - vi in ge - mi - tu me - o La - bo -

La - bo - ra - vi in

La - bo - ra - vi in ge - mi - tu me - o in

La - bo - ra - vi

La - bo - ra -

ra - vi in ge - mi - tu me - o la - va - bo per sin - gulas no - ctes

ge - mi - tu me - o la - va - bo per sin - gulas

ge - mi - tu me - o la - va - bo per sin - gulas no ctes le - ctum

in ge - mi - tu me - o la - va - bo

vi in ge - mi - tu me - o la - va - bo

la - va - bo per sin - gu - las no - ctes le - ctum
 noc - tes le - ctum me - um le - ctum me -
 me - um me - um le - ctum me -
 per sin - gu - las no - ctes le - ctum me - um per sin - gu - las no -
 per sin - gu - las no - ctes le - ctum me - um

me - um et la - cry - mis me - is
 - um et la - cry - mis me - is
 - um et la - cry - mis me -
 tes le - ctum me - um
 et la - cry - mis me - is et

stra - tum me - um ri - ga - bo
 et la - cry - mis me - is stra - tum me - um
 is et la - cry - mis me - is is stra - tum me - um ri - ga -
 et la - cry - mis me - is stra - tum me - um ri -
 la - cry - mis me - is stra -

tur - ba - tus est a fu - ro - re tur -
 ri - ga - bo tur - ba - tus est a fu - ro - re
 bo tur - ba - tus est tur - ba - tus est a
 ga - bo tur - ba - tus est a fu - ro - re
 tum me - um ri - ga - bo tur - ba - tus est a fu - ro - re tur -

ba - tus est a fu - ro - re o - cu - lus me - us
 o - cu - lus me - us in - ve - te - ra - vi in - ter -
 fu - ro - re o - cu - lus me - us in - ve - te - ra - vi
 tur - ba - tus est a fu - ro - re o - cu - lus me -
 ba - tus est a fu - ro - re o - cu - lus me - us in - ve - te - ra -

in - ve - te - ra - vi in - ter om - nes i - ni - mi - cos me -
 om - nes i - ni - mi - cos me - os i - ni - mi - cos me -
 in - ter om - nes i - ni - mi - cos me - os i - ni - mi - cos me -
 us in - ve - te - ra - vi in - ter om - nes i - ni - mi - cos me -
 vi in - ter om - nes i - ni - mi - cos me - os di -

os di-sce-di te a me di-see-di-te a me

os di-sce-di te di-see-di te a me di-see-di-te a me

os di-see-di-te a me di-see-di-te a me

os di-see-di-te a me di-see-di-te a me

sce-di-te a me di-see-di-te a me

me qui o-pe-ra mi-ni i-ni-qui-ta-tem i-ni-qui-ta-tem

om-nes qui o-pe-ra mi-ni i-ni-qui-ta-tem i-ni-qui-ta-tem

om-nes qui o-pe-ra mi-ni i-ni-qui-ta-tem i-ni-qui-ta-tem

om-nes qui o-pe-ra mi-ni i-ni-qui-ta-tem i-ni-qui-ta-tem

om-nes qui o-pe-ra mi-ni i-ni-qui-ta-tem i-ni-qui-ta-tem

ni i-ni-qui-ta-tem quo-ni-am ex-au-di-vit Do-mi-ni i-ni-qui-ta-tem

ni i-ni-qui-ta-tem quo-ni-am ex-au-di-vit me Do-mi-ni i-ni-qui-ta-tem

ni i-ni-qui-ta-tem quo-ni-am ex-au-di-vit me Do-mi-ni i-ni-qui-ta-tem

ni i-ni-qui-ta-tem quo-ni-am ex-au-di-vit me Do-mi-ni i-ni-qui-ta-tem

ni i-ni-qui-ta-tem quo-ni-am ex-au-di-vit me Do-mi-ni i-ni-qui-ta-tem

nus quo - ni - am quo - ni - am ex -

quo - ni - am ex - au - di - vit Do - mi - nus

nus ex - au - di - vit me - Do - mi - nus ex - au - di -

Do - mi - nus quo - ni - am ex - au - di - vit me - Do - mi - nus vo - cem

me Do - mi - nus quo - ni - am ex - au -

- au - di - vit me Do - mi - nus vo - cem fle -

vo - cem fle - tus me - i vo - cem

vit me Do - mi - nus vo - cem fle - tus me - i vo -

fle - tus me - i vo - cem fle - tus me - i

di - vit me Do - mi - nus vo - cem fle - tus me - i

tus me - i vo - cem fle - tus me - i

fle - tus me - i me i

ce m fle - tus me - i fle - tus me - i

fle - tus me - i fle - tus me - i

vo - cem fle - tus me - i

Dominica in Albis

Hymno de Visperas a cuatro voces, alternando con el Canto gregoriano

Libro polifónico de la S. I. C. de Burgos

Juan Navarro

№. 27

1º

Ad re - gi - as A - gni da pes, Sto - lis a - mi - cti can - di - dis,
Post tram si - tum ma - ris Ru - bri, Chri - sto ca - na - mus Prin - ci - pi.

2º

CANTUS

ALTUS

TENOR

BAXUS

Di - vi - na eu - jus cha -
Di - vi - na eu - jus cha - ri - tas di - vi - na
Di - vi - na eu - jus cha - ri -
Di - vi - na

ri - tas Sa - erum pro - pi - nat
eu - jus cha - ri - tas Sa - erum pro - pi - nat san -
tas di - vi - na eu - jus cha - ri - tas Sa - erum pro - pi - nat
eu - jus cha - ri - tas cha - ri - tas Sa - erum pro - pi - nat san - gui - nem

sangui - nem Al - mi - que mem - bra cor - po - ris
 gui - nem Al - mi - que mem - bra cor - po - ris A - mor
 san - guinem Al - mi - que mem - bra cor - po - ris A -
 Al - mi - que membra cor - po - ris

A - mor sa - cer - dos im - mo - lat.
 sa - cer - dos im - mo - lat, A - mor sa - cer - dos im - mo - lat.
 mor sa - cer - dos im - mo - lat, A - mor sa - cer - dos im - mo - lat.
 Amor sa - cer - dos im - mo - lat, A - mor sacerdos im - mo - lat.

3^o

Spar - sum eru - o - rem pos - ti - bus

4^o

Jam Pa -
 Jam Pascha no -
 Jam Pa - scha no - strum jam Pa - scha
 Jam Pascha no - strum Chri - stus est

- scha no - strum Chri - stus
 - strum Christus est, Pascha lis i -
 no - strum Christus est jam pa - scha pa - scha est
 jam Pascha no - strum Chri - stus est pa - scha lis

est Pa - scha - lis i - dem vi - eti - ma
 dem vi - eti - ma: pascha - lis i - dem vi - eti - ma vi - eti - ma:
 pa - scha - lis i - dem vi - eti - ma Et pu - ra pu - ris men -
 i - dem vi - eti - ma: pascha - lis i - dem vi - eti - ma: Et pu - ra

Et pu - ra pu - ris men - ti - bus
 Et pu - ra pu - ris men - ti - bus Sin - ce - ri - ta -
 ti - bus men - ti - bus Sin - ce - ri - ta -
 pu - ris et pu - ra pu - ris, et pu - ra pu - ris men - ti - bus Sin - ce - ri -

Sin - ce - ri - ta - tis a - zy - ma.
 - tis sin - ce - ri - ta - tis a - zy - ma.
 - tis a - xy - ma, sin - ce - ri - ta - tis a - zy - ma.
 ta - tis a - xy - ma, sin - ce - ri - ta - tis sin - ce - ri - ta - tis a - zy - ma.

5º

O - ve - ra cæ - li vi - eti - ma,.....

a 3.

6º

Vi - ctor sub - a - ctis in - fe - ris vi - ctor sub - a - ctis in - fe - ris

in - fe - ris Tro - phæ - a Chri - stus ex - pli - cat

Cæ - lo que a - per - to sub - stus ex - pli - cat Cæ - lo que a - per - to

di - tum Re - gem te - ne - bra - rum tra - hit. sub - di - tum Re - gem te - ne - bra - rum tra - hit.

In sem-pi - ter - na sæ - cu - la in sem - pi -
 ra - eli - to, In sem-pi - ter - na sæ - cu - la
 to, In sem - pi - ter - na sæ - cu - la sem - pi -
 re - xit ac Pa - ra - eli - to
 to Sur - re - xit ac Pa - ra - eli - to in sem-pi - ter -

ter - na in sem - pi - ter -
 in sem - pi - ter - na
 ter - na sæ - cu - la in sem - pi - ter - na sæ - cu -
 in sem - pi - ter - na sæ - cu - la
 na sæ - cu - la in sem-pi - ter - na sæ -

na sæ - cu - la sæ - cu - la A - men.
 in sem - pi - ter - na sæ - cu - la A - men.
 la in sem-pi - ter - na sæ - cu - la A - men.
 in sem - pi - ter - na sæ - cu - la A - men.
 - cu - la in sem - pi - ter - na sæ - cu - la A - men.

Hoc corpus

Motete a cuatro voces mixtas

Códice - Valladolid.

Melchor Robledo

N.º 28

CANTUS

Hoc cor - pus Hoc cor - - - pus

ALTUS

Hoc cor - pus Hoc cor - - - pus

TENOR

Hoc cor - - - -

BASSUS

Hoc cor -

Hoc cor - pus Hoc cor - pus Hoc cor -

Hoc cor - pus Hoc cor - pus Hoc cor - - - -

- - - pus, Hoc cor - pus Hoc cor - pus Hoc cor -

pus, Hoc cor - pus Hoc cor - pus Hoc

- - - - pus quod pro vo - bis tra - dé - - - -

pus quod pro vo - bis tra - dé - tur quod pro - vo - bis tra - dé -

pus quod pro vo - bis tra - dé - - - -

cor pus quod pro vo - bis tra - - - dé - - - -

tur Hic ea - lix no vum tes.ta.men - tum est in me - o

- tur Hic ea - lix no - vum ta - mentum est in me -

tur Hic ea lix no.vum tes.ta.men - tum est in me -

tur Hic ea - lix no vum tes.ta.men - tum est

sángui ne in me.o sán - - - - - gui - ne, di - eit Do -

o san.gui. ne san - - gui.ne in me.o sán.gui. ne di - eit Do -

o san - gui. ne in me - o sán - - gui - ne di - eit Do -

in me.o sán - gui - ne in me.o sán - gui - ne di - eit Do -

mi nus di - eit Do - mi - - - nus Hoc fá - ci - te

mi nus di - eit Do - - - mi - nus Hoc fá - ci - te

mi - nus di .eit Do - - - mi - nus Hoc fá - ci - te

mi - - nus di - eit Do - mi - - - nus Hoc fá - ci - te

quo-ti-es-cúm-que sú-mi-tis in me-am com-

quo-ti-es-cúm-que sú-mi-tis in me-am

quo-ti-es-cúm-que sú-mi-tis in me-am com-

quo-ti-es-cúm-que sú-mi-tis in me-am

me-mo-ra-ti-ó-nem in me-am com-me-mo-ra-ti-ó

Hoc fá-ci-te in me-am com-me-mo-ra-ti-ó nem

me-mo-ra-ti-ó-nem Hoc fá-ci-te in me-am com-me-mo-ra

com-me-mo-ra-ti-ó-nem, com-me-mo-ra-ti-ó

-nem, com-me-mo-ra-ti-ó-nem Hoc fá-ci-te quo-ti-es-cum-

com-me-mo-ra-ti-ó-nem Hoc fá-ci-te quo-ti-es-cum-

ti-ó-nem Hoc fá-ci-te quo-ti-es-cum-

nem in me-am com-me-mo-ra-ti-ó-nem Hoc fá-ci-te quo-ti-es-cum-

que su - mi - tis in me - am com.me.mo.ra - ti.o - nem com.me.mo.ra - ti - o - nem

que su - mi.tis in me . am com . me.mo.ra ti -

que su - mi - tis in me - am com.me.mo.ra ti.o - nem

que su - mi - tis in me - am com - me.mo.ra ti -

ra - ti - o.nem com.me.mo.ra ti o - - nem com.me.mo.ra ti o - o - nem com.me.mo.ra - ti.o - - nem com.me.mo.ra ti o - - com.me.mo.ra ti o - - nem com.me.mo - ra-ti.o.nem com.me.mo.ra - - ti.o - o - nem com - me.mo.ra - ti.o - - nem in me.am com.me.mo.ra -

o - nem com . me.mo.ra - ti.o - - nem com . me . mo.ra ti o - -

com . me . mo . ra ti o - - nem com . me . mo - ra-ti.o.nem com . me . mo.ra - - ti . o -

o - nem com - me . mo . ra - ti . o - - nem in me . am com . me . mo . ra -

nem com.me.mo.ra - ti.o - - nem

nem in me . am com - me . mo - ra - ti . o - - nem

nem com . me . mo . ra - ti . o - - nem

ti - o . nem in me . am com . me . mo - ra - ti . o - - nem

Regina cæli

Antifona a cuatro voces

Códice de Valladolid

N.º 29

Villalar

CANTUS

*ALTUS
vel Tenor acutus*

TENOR

BAXUS

Re - gi - na cæ -

Re - gi - na cæ -

Re - gi - na cæ - li læ -

Re - gi - na cæ -

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is labeled 'CANTUS' and contains the lyrics 'Re - gi - na cæ -'. The second staff is labeled 'ALTUS vel Tenor acutus' and contains the lyrics 'Re - gi - na cæ -'. The third staff is labeled 'TENOR' and contains the lyrics 'Re - gi - na cæ - li læ -'. The bottom staff is labeled 'BAXUS' and contains the lyrics 'Re - gi - na cæ -'. The music is written in a four-part setting with a common time signature and a key signature of one flat.

li læ - tá - re, læ - tá -

li læ - tá - re, læ - tá -

- tá - re, læ - tá -

Re - gi - na cæ - li

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. The top staff continues the lyrics 'li læ - tá - re, læ - tá -'. The second staff continues 'li læ - tá - re, læ - tá -'. The third staff continues '- tá - re, læ - tá -'. The bottom staff continues 'Re - gi - na cæ - li'. The musical notation includes various note values and rests, with some notes beamed together.

re, læ - tá -

- re læ - tá - re, læ - ta -

- re læ - tá - re, læ - tá -

læ - tá - re, læ - tá - re, læ -

Detailed description: This system contains the final four staves of the musical score. The top staff continues the lyrics 're, læ - tá -'. The second staff continues '- re læ - tá - re, læ - ta -'. The third staff continues '- re læ - tá - re, læ - tá -'. The bottom staff continues 'læ - tá - re, læ - tá - re, læ -'. The musical notation includes various note values and rests, with some notes beamed together.

re al - le - lú - ia
 re al - le - lú - ia qui -
 re al - le - lú - ia qui -
 tá - re, al - le -

qui - a quem me - ru - i -
 a quem me - ru - i - sti por - ta -
 a quem me - ru - i - sti, qui - a quem me - ru -
 lú - ia qui - a quem me - ru - i - sti por - ta -

sti por - ta - re al -
 - re, por - ta - re al - le - lú - ia, al -
 i - sti por - ta - re al - le -
 re al - le - lú -

le - lú - ia, al - le - lú -
 le - lú - ia, Re - sur - re -
 lú - ia, al - le - lú - ia, Re -
 ia, Re - sur - re - xit

ia Re - sur - re - xit sic - ut
 xit Re - sur - re - xit sic - ut di -
 - sur - re - xit al - le - lu - ia
 Re - sur - re - xit sic - ut di -

di - xit al - le - lu - ia
 xit al - le - lu - ia O -
 Re - sur - re - xit sic - ut
 xit al - le - lu - ia, al - le - lu -

O - ra pro no - bis De - um
 - ra pro no - bis De - um
 di - xit al - le - lu - ia, O -
 - ia, al - le - lu - ia, O -

al - le - lu - ia,
 al - le - lu - ia, O - ra pro
 ra pro no - bis De - um al -
 ra pro no - bis De - um O - ra pro

O - ra pro no - bis
 no - bis De -
 le - lu - ia, al - le - lu - ia O - ra pro
 no - bis De - um al - le - lu - ia al -

De - um al - le - lu -
 - um al - le - lu - ia, al -
 no - bis De - um al - le - lu -
 le - lu - ia, O - ra pro no - bis De - um

ia, al - le - lu - ia, al -
 le - lu - ia, al - le - lu -
 ia, al - le - lu - ia al - le -
 al - le - lu - ia, al - le -

le - lu - ia, al - le - lu - ia.
 ia, al - le - lu - ia.
 lu - ia, al - le - lu - ia.
 lu - ia, al - le - lu - ia.

Posuerunt super caput

Motete a cuatro voces mixtas

Código Valladolid

Rodrigo Ceballos

N.º 30

CANTUS

Po - su - e - runt su - per ca - put e - jus

TENOR I

Po - su - e - runt su - per ca - put e - jus

TENOR II

Po -

BAXUS

Po -

eau - sam ip - si - us scrip - -
 eau - sam ip - si - us scrip - - - tam cau - sam ip - si - us scrip -
 su - e - runt su - per ca - put e - jus eau - sam ip - si - us scrip - tam
 - su - e - runt su - per ca - put e - jus

tam cau - sam ip - si - us scriptam Je - sus Na - za - re - nus Rex Ju - dæ -
 tam Je - sus Na - za - re - nus Rex Ju - dæ - o - rum
 cau - sam ip - si - us scrip - tam Je - sus Na - za - re - nus
 eau - sam ip - si - us scrip - tam Je - sus Na - za - re - nus Rex Ju - dæ -

o - - rum Rex Ju - dæ - - o - rum Rex Ju - dæ - o -
 Je - sus Na - za - re - - - - - nus Rex
 Rex Ju - dæ - o - rum Je - sus Na - za - re - nus Rex Ju - dæ - o -
 - - o - rum Rex Ju - dæ - o - rum Je - sus Na - za - re - nus Rex

- - - rum In nó - mi - ne Je - su
 Ju dæ o rum In nó - mi - ne Je - su
 - - - rum In nó - mi - ne Je - - - su
 Ju - dæ - o - rum In nó - mi - ne Je - su

in no - mi - ne Je - - su ge - nu fle -
 in no - mi - ne Je - su om - ne
 in no - mi - ne Je - su om - ne ge - nu fle - etá -
 in no - mi - ne Je - su om -

etá - tur fle - etá - tur, ge - nu fle - etá -
 om - ne ge - nu fle - etá - tur, om - ne ge - nu fle - etá -
 - - - tur om - ne ge - nu fle - etá -
 - ne ge - nu fle - etá - tur ge - nu fle - etá - tur om - ne ge -

tur cae -
 tur, coe - lé - sti - um te - re - stri - um, cae -
 tur coe - lé - sti - um te - re - stri - um
 nu - fle - tá - tur coe - lé - sti - um te - re - stri - um

lé - sti - um ter - re - tri - um et in - fer -
 lé - sti - um ter - re - stri - um et in - fer - nó - rum
 cae - lé - sti - um ter - re - stri - um et in - fer - nó - rum
 et in - fer - nó - rum

no - rum et in - fer - nó - rum et in - fer - nó -
 et in - fer - nó - rum et in - fer - nó - rum
 et in - fer - nó - rum et in - fer - nó - rum et in - fer -
 et in - fer - nó - rum et in - fer -

rum et in - fer - nó - rum
 et in - fer - no - rum et in - fer - nó - rum
 nó - rum
 nó - rum et in - fer - nó - rum

Inter vestibulum

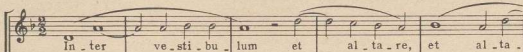
Motete a cuatro voces mixtas

Código de Valladolid

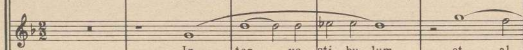
N.º 31

Rodrigo Ceballos

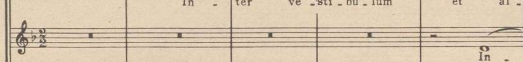
CANTUS



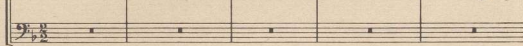
TENOR I
vel Altus



TENOR II



BAXUS



re plo-ra-

ta-re et al-ta-re plo-ra-bant sa-cer-

ter ve-sti-bu-lum et al-ta-re, et al-

In-ter ve-sti-bu-lum et al-ta-

- bant sa-cer-do-tes plo-ra-bant sa-cer-do-tes plo-ra-

do-tes plo-ra-bant sa-cer-do-tes plo-ra-bant

ta-re plo-ra-bant sa-cer-do-tes plo-ra-

- re plo-ra-bant sa-cer-do-tes plo-ra-

- bant sacer do tes, mi ni stri Do mi ni di cen tes:
 sa cer do tes, mi ni stri Do mi ni di cen tes:
 - bant sacer do tes mi ni stri
 - bant sacer do tes mi ni stri Do mi ni di cen tes:

par ce, par ce Do mi ne, par ce po pu lo tu o,
 di cen tes: par ce Do mi ne, par ce
 Do mi ni di cen tes: par ce Do mi ne,
 di cen tes: par ce Do mi ne,

par ce po pu lo tu o et ne des hæ
 po pu lo tu o par ce po pu lo tu o
 par ce po pu lo tu o par ce po pu lo tu o
 par ce po pu lo tu o par ce po pu lo tu o

re di ta tem tu am et ne des hæ re di ta tem tu am
 o et ne des hæ re di ta tem tu am et ne des
 o et ne des hæ re di ta tem tu am et ne
 o et ne des hæ re di ta tem tu am et ne
 o et ne des hæ re di ta



in op - pro - bi - um in
 hæ - re - di - ta - tem tu - am, in op - pro - bi - um in op - pro - bi -
 des hæ - re - di - ta - tem tu - am, in op - pro - bi - um
 - tem tu - am, in op - pro - bi - um



op - pro - bi - um ut do.mi - ne - tur in e - is Na - tio - nes
 um ut do.mi - ne - tur in e - is Na - tio - nes
 in op - pro - bi - um ut do.mi - ne - tur in e - is Na - tio - nes
 in oppro - bi - um ut do.mi - ne - tur



ut do.mi - ne - tur ut do.mi - ne - tur in e - is - Na - tio - nes ut
 ut do.mi - ne - tur ut do.mi - ne - tur in e - is Na - tio - nes
 Na - ti - o - nes ut do.mi - ne - tur in e - is Na - ti - o - nes
 in e - is Na - tio - nes ut do.mi - ne - tur in e -



do.mi - ne - tur ut do.mi - ne - tur in e - is Na - ti - o - nes.
 nes ut do.mi - ne - tur in e - is Na - ti - o - nes.
 nes Na - ti - o - nes.
 is Na - ti - o - nes ut do.mi - ne - tur in e - is Na - ti - o - nes.

Hortus conclusus

Motete a cuatro voces mixtas

Códice Valladolid

Rodrigo Ceballos

No. 32

CANTUS

Hor - tus con - clu - sus O so -

ALTUS

Hor - tus con - clu - sus O so - ror me -

TENOR

BAXUS

ror me - a spon - sa me - - a spon -

a spon - sa me - - - a spon - sa me - -

Hor - tus con - clu - sus O so - ror me -

Hor - tus con - clu - sus fons si - gna - tus, spon sa

sa me - a et fons si - gna - tus et fons

- - a Hortus con clu - - sus et fons si - gna - tus et

a spon sa me - - - a

me - - a Hor - tus con - clu - sus et fons si

si-gna - tus a - pe ri mi - hi O -
 fons si - gna - tus a - pe - ri mi - hi O - so - ror
 fons si - gna - tus, a - pe - ri mi - hi O -
 gna - tus, et fons si - gna - tus O so - ror me - a

so - ror me - a a - mi - ca me - a co - lum - ba me -
 me - a a - mi - ca me - a, co - lum - ba me -
 so - ror me - a, a - pe - ri mi - hi O so - ror me - a co - lum - ba me -
 a - mi - ca me - a co - lum - ba me - a co -

- - - a im - ma - cu - la - ta me - a
 - - - a im - ma - cu - la - ta me - - - a im - ma - cu -
 - - - a im - ma - cu - la - ta me - a im - ma - cu - la - ta me -
 lum - ba me - a im - ma - cu - la - ta me - a im - ma - cu -

im.ma.cu.la - - - ta me - - - a
 la - - - ta, im.ma.cu.la - - - ta me - - a
 - - - a im.ma.cu.la - - ta me - a im - ma.cu - la -
 la - - ta me - a sur - - ge

sur - - ge pró.pe.ra a.mi - - ca me - - - -
 sur.ge pró.pe.ra a.mi - ca me.a sur.ge pró.pe.ra a.mi -
 ta sur - ge pró - pe.ra sur - ge pró.pe.ra a.mi - ca
 sur - ge pró.pe.ra a.mi.ca me - a a - mi - ca

a et ve - ni et ve - - - ni
 ea me - a et ve - ni et ve - - - ni
 me - a et ve - ni et ve - - - ni
 me a et ve - ni et ve - - - ni

Veni Sponsa mea

Motete a cuatro voces

Códice Valladolid

Rodrigo Ceballos

N.º 33

CANTUS

Ve - ni ve - ni Spon.sa me - - -

ALTUS

Ve - ni Spon - sa me . a ve - ni Spon - sa me -

TENOR

BAXUS

Ve - - -

a, ve - ni Spon.sa me - a ve - ni ve - ni

a . ve - - ni Spon.sa me - a ve - ni - ve - ni Spon.sa

Ve - - ni ve - ni Spon sa me - - - - a

ni Spon - sa me - - a, Spon - sa me - - a

Spon.sa me - - - a o.sten.de mi - hi fa.ci.em tu - am

me - - - - a, o.sten.de mi - hi fa.ci.em tu -

o - sten.de mi - hi fa . ci . em tu - am fa . ci . em tu -

o - sten.de mi - hi



o-sten-de mi - - hi fa-ci-em tu - - am fa-vus di -
 am, fa ci em tu am, fa-vus di -til - - lans la - - bi-a
 - - am fa - ci - em tu - - am
 fa - ci-em tu - am fa-ci-em tu - am, fa-vus di -stil - lans la -



stil - lans la - - bi-a tu - a fa-vus di -stil - lans la -
 tu - - - a . fa - vus di -stil - lans la - bi.a
 fa vus di -stil - lans la - bi.a tu - a la - bi.a tu - a mel
 - - bi.a tu - a la.bi.a tu - a la - bi.a



- - bi.a tu - - a mel et lac sub lin.gua tu - a, mel
 a tu - a mel et lac sub lin.gua tu - a, mel et lac
 et lac sub lin.gua tu - a, mel et lac, sub lin.gua tu - a
 tu - a mel et lac sub lin.gua tu - a mel

et lac sub lin-gua tu - a, lin - gua tu - a ve - ni Spon.sa me -
 sub lin - gua tu - a Ve - ni Spon.sa me -
 mel et lac sub lin-gua tu - a
 et lac sub lin-gua tu - a Ve - - ni Spon.sa me -

a Ve - - ni Spon.sa me - - a
 a ve - - ni Spon.sa me - a Ve - ni Spon.sa me - a ve -
 ve - ni Spon.sa me - a Ve - ni Spon.sa me - a ve -
 a, ve - - ni Spon.sa me - a Ve - ni Spon.sa me - a

ve - ni co-ro-na - - be-ris co - ro-na - -
 ni co - - ro-na - - be - ris ve
 ni co - - ro-na - be - ris ve - ni co-ro-na -
 ve - ni co - - ro-na -

- be - ris, ve - ni co - ro - na - be - ris.
 - ni, co - ro - na - be - ris co - ro - na - be - ris.
 be - ris, ve - ni co - ro - na - be - ris.
 be - ris, ve - ni co - ro - na - be - ris.

Dicebat Jesus

Motete a cuatro voces mixtas

Códice de Valladolid

Rodrigo Ceballos

N.º 34

CANTUS Di - ce - bat Je - sus tur bis Ju - dae o - -
ALTUS Di - ce - bat Je - - - sus
TENOR Di -
BAXUS

rum di - ce - bat Je -
 tur - bis Ju - dae o - - - rum Ju -
 ce - bat Je - sus tur - bis Ju - dae o - - - rum
 Di - ce - bat Je - - - sus tur - bis Ju - dae

sus tur - bis Ju. dae o - - - rum tur - bis
 dae - o - rum tur - bis Ju. dae o - - - rum ju.
 tur - bis Ju dae o - rum ju - dae o - rum tur - bis
 o - - - rum tur - bis ju. dae

ju - dae o - rum ju - dae rum
 - dae o - rum quis ex vo - bis quis ex
 ju. dae o - - - rum quis ex vo -
 o - - - rum ju - dae o - rum quis ex vo -

quis ex vo - bis ar - gu et me de pec - ca - to
 vo - bis ar - gu. et me de pec. ca - to quis ex vo - bis ar gu - et me
 - bis ar - gu - et me de pec. ca - - - to ar - gu. et me
 - bis quis ex vo - bis ar - gu. et me

ar - gu et me de pec - ca - to quis ex vo - bis ar - gu - et
 de pec - ca - to ar - gu et me de pec - ca - to de pec - ca -
 de pec - ca - to ar - gu et me de pec - ca - - - -
 de pec - ca - to de pec - ca - - to de pec - ca -

me de pec - ca - - to si ve - ri - ta - tem di - co vo -
 to, si ve - ri - ta - - tem di - co vo - bis di -
 to, si ve - ri - ta - tem di - - co vo - - bis,
 to, si ve - ri - ta - tem di - - co vo - - bis, si

bis, si ve - ri - ta - tem di - co vo - bis
 - - - co vo - bis si ve - ri - ta - - tem di - co vo - bis
 si ve - ri - ta - tem si ve - ri - ta - - tem di - co
 ve - ri - ta - tem di - co vo - bis, ve - ri - ta - tem

di - eo vo - bis qua - re non cré - di - tis mi - hi

di - eo vo - bis qua - re non cré - di - tis

vo - bis qua - re non cré - di - tis

di - eo vo - bis qua - re non cré - di - tis mi - hi

qua - re non cré - di - tis mi - hi cré - di - tis mi -

mi - hi qua - re non cré - di - tis mi - hi cré - di -

mi - hi qua - re non cré - di - tis mi - hi qua - re

qua - re non cré - di - tis mi - hi qua - re non cré -

hi qua - re non cré - di - tis mi - hi.

tis mi - hi qua - re non cré - di - tis mi - hi.

non cré - di - tis mi - hi non cré - di - tis mi - hi.

di - tis mi - hi qua - re non cré - di - tis mi - hi.

Erat Jesus

Motete a cuatro voces mixtas

Códice de Valladolid

Rodrigo Ceballos

No. 35

CANTUS

ALTUS

TENOR

BAXUS

E - - rat Je - sus e -

E - rat Je - sus e - ji - ci - ens dæ - mo - ni -

E - -

ji - ci - ens dæ - mo - - - ni - um

um dæ - mo - - - ni - um e - ji - ci - cus dæ - mo -

rat Je - sus e - ji - ci - ens dæ - mo - - - ni -

E - - rat Je - sus e -

et il - lud e - rat mu - - - - tum

- ni - um et il - lud e - rat mu - - - tum et

um e - ji - ci - ens dæ - - mo - ni - um et cum -

ji - ci - ens dæ - mo - ni - um et il - lud e - rat mu - -

et cum e - je - ci set dæ.mo - ni - um
 eum e - je - cis set dæ.mo - ni.um dæ - mo - ni.um, dæ -
 e - je - cis set dæ.mo - ni - um, dæ.mo - ni um lo
 - tum et cum e - je - cis set

lo - cu.tus est mu - tus et ad.mi.
 mo - ni.um lo cu tus est mu - tus
 eu.tus est mu - tus, mu - tus et
 dæ - mo - ni - um lo - cu.tus est mu - tus et ad.mi.ra.tæ

ra.tæ sunt tur.bæ et ad.mi.ra.tæ sunt tur - bæ
 et ad.mi.ra - tæ sunt tur - bæ qui dam au -
 ad.mi.ra.tæ sunt tur bæ et ad.mi.ra.tæ sunt tur bæ qui dam
 sunt tur.bæ et ad.mi.ra.tæ sunt tur - bæ qui dam au -

in prin - ci.pe dæ mo.ni.o - - - rum
 tem di.xe - - - runt in prin - ci - pe dæ mo.ni - o - rum, in
 au - tem di - xe - runt, di - xe - runt in prin -
 - tem di - xe - - - runt in

e - ji - cit dæ - mo - ni - a, e - ji - cit dæ - mo - ni - a dæ -

prin - ci - pe dæ - mo - ni - o - rum e - ji - cit dæ - mo - ni - a dæ -

- ei - pe dæ - mo - ni - o - rum e - ji - cit dæ -

prin - ci - pe dæ - mo - ni - o - rum e - ji - cit dæ - mo - ni - a dæ -

- ni - a et a - li -

mo - ni - a et a - li - i ten - tan - tes et a - li - i

mo - ni - a et a - li - i ten - tan - tes et a - li - i

mo - ni - a e - ji - cit dæ - mo - ni - a

i ten - tan - tes si - gnum de cæ - lo

ten - ta - tes si - gnum de cæ - lo quæ re - bant ab e -

ten - ta - tes si - gnum de cæ - lo quæ re - bant, sig - gnum de

et a - li - i ten - tan - tes ten - tan - tes sig -

quæ - re - bant ab e - o

o quæ re - bant ab e - o

cæ - lo quæ - re - bant ab e - o

grum de cæ - lo quæ - re - bant ab e - o

Peccantem me quotidie

Motete a cuatro voces

Góndee de Valladolid

(Autor desconocido)

N.º 36

CANTUS

TENOR I

TENOR II

BAXUS

Pec - cán - - tem,

Pec - cán - - tem, pec -

Pec - cán - - tem,

Pec - - cán - - tem, pec - -

pec - can - tem me quo - ti - - di - e et non me

cán - tem pec - cán - tem me quo - ti - - di - e et non me

pec - cán - tem me quo - ti - - di - e et non me

cán tem, pec - cán - tem me quo - ti - - di - e

poe - ni - ten - tem et non me poe - ni - ten - - tem

poe - ni - ten - tem et non me poe - ni - ten - - tem

poe - ni - ten - - tem et non me poe - ni - ten - tem

et non me poe - ni - ten - tem ti -

ti - mor mor - tis, mor - tis, ti - mor mor - tis, ti - mor mor - tis,

- mor mor - tis, ti - mor mor -

con - tur - bat me con - tur - bat me qui - a in in - fer - no con - tur - bat me con - tur - bat me qui - a in in - fer - no

tis, con - tur - bat me con - tur - bat me qui - a in in - fer - no

tis, con - tur - bat me con - tur - bat me qui - a in in - fer - no

tis, con - tur - bat me con - tur - bat me qui - a in in - fer - no

in in - fer - no nul - la est re - dem - pti - o mi - se - re - re in in - fer - no nul - la est re - dem - pti - o mi - se - re - re in in - fer - no nul - la est re - dem - pti - o mi - se - re - re in in - fer - no nul - la est re - dem - pti - o mi - se - re - re

fer - no nul - la est re - dem - pti - o mi - se - re - re

no nu - lla est re - dem - pti - o mi - se - re - re

fer - no nul - la est re - dem - pti - o mi - se - re - re

mi - se - re - re me - i De - us et sal - va me mi - se - re - re me - i De - us et sal - va mi - se - re - re me - i De - us et sal - va mi - se - re - re me - i De - us et sal - va mi - se - re - re me - i De - us et sal - va me et

mi - se - re - re me - i De - us et sal - va me

mi - se - re - re me - i De - us et sal - va

mi - se - re - re me - i De - us et sal - va me et

et sal va me, qui - a in in -
 va me sal - va me qui - a in in - fer -
 me et sal - va me qui - a in in - fer - no
 sal - - - va me qui - - a in in - fer -

fer - no nul - la est re - dem - pti - o, mi - se - re - re, mi - se -
 - no nul - la est re - dem - pti - o, mi - se - re - re, mi - se -
 nul - la est re - dem - pti - o, mi - se - re - re, mi - se -
 no nul - la est re - dem - pti - o, mi - - se - re - re, mi - se -

re - re me - i De - us, et sal - va me et
 re - re me - i De - us, et sal - - va
 re - re me - i De - us, et sal - - va me
 re - re me - i De - us, et sal - - - va me

sal - - va me et sal - - va me
 me et sal va me et sal - - - va me
 et sal - va me et sal - - va me
 et sal - va me et sal - - va me

Sacerdos et Pontifex

Motete a cuatro voces

Códice de Valladolid

(Autor desconocido)

N.º 37

CANTUS Sa - cer - dos et Pon - ti - fex Sa -
TENOR I Sa - cer - dos et Pon - ti - fex Sa - cer - dos et
TENOR II Sa - cer - dos
BAXUS Sa - cer -

cer - dos et Pon - ti - fex et vir - tu - tum ó - pi - fex, ó - pi -
 Pon - ti - fex et Pon - ti - fex et vir - tu - tum ó - pi - fex, et vir -
 et Pon - ti - fex, et Pon - ti - fex et vir - tu - tum ó - pi - fex
 dos et Pon - ti - fex et vir - tu - tum ó -

fex et vir - tú - tumo - pi - fex; pa - stor bo - ne, pa - stor
 tu - tum ó - pi - fex o - pi - fex; pa - stor bo - ne, pa - stor
 ó - pi - fex pa - stor bo - ne, pa - stor
 - pi - fex o pi fex; pa - stor

bo - ne in po - pu - lo in po - pu - lo

bo - ne in po - pu - lo in po - pu - lo

bo - ne in po - pu - lo

bo - ne in po - pu - lo

O - ra pro no bis Do - mi - num

O - ra pro no bis Do - mi - num, O - ra pro no bis

O - ra pro no bis Do - mi - num, O - ra pro no bis Do -

O - ra pro no bis Do - mi - num, O - ra pro no bis Do -

O - ra pro no bis Do - mi - num.

Do - mi - num, O - ra pro no bis Do - mi - num.

- mi - num, O - ra pro no bis Do - mi - num.

- mi - num, O - ra pro no bis Do - mi - num.

Acceptit Jesus

Motete a cuatro voces

Código de Valladolid

(Autor desconocido)

N.º 38

CANTUS

TENOR acutus

TENOR

BAXUS

Ac - ce - pit Je - sus pa - nes, ac - ce - pit Je - sus pa - nes et cum gra - ti -

sus pa - nes, ac - ce - pit Je - sus pa - nes, ac - ce - pit Je - sus pa - nes et cum gra - ti -

nes et cum gra - ti - as e - gis - set di - stri - bu - as e - gis - set et cum gra - ti - as e - gi -

di - stri - bu - it di - seum - ben - ti - bus, di - seum - ben - ti -
 tri - bu - it di - seum - ben - ti - bus, di - stri - bu - it di - seum - ben - ti -
 it di - seum - ben - ti - bus di - stri - bu - it di - seum - ben - ti -
 . . . set di - stri - bu - it di - seum - ben - ti - bus

bus. et de quin que pa - ni - bus
 bus et de quin que pa - ni - bus et du -
 bus. et de quin que pa - ni - bus
 et de quin que pa - ni - bus et du - o - bus

et du - o - bus pi - sci - bus sa - ti - a - vit quin - que mil -
 o - bus pi - sei - bus sa - ti - a - vit quin -
 et du - o - bus pi - sci - bus sa - ti - a - vit quin - que mil - li -
 pi - sci - bus sa - ti - a - vit quin - que mil - li -

li - a ho - mi - num, col - li - gi - te, eol - li -
 que mil - li - a ho - mi - num eol - li - gi - te quae su - pe - ra - ve - runt fra -
 a ho - mi - num eol - li - gi - te
 a ho - mi - num eol - li - gi - te col - li - gi - te

- gi - te quæ su - pe - ra ve - runt fra - gmen - ta
 - men - ta quæ su - pe - ra ve - runt fra - gmen -
 quæ su - pe - ra ve - runt fra - gmen -
 quæ su - pe - ra ve - runt

su - pe - ra ve - runt fra - gmen - ta
 - ta ne pe - re - ant iO
 ta ne pe - re - ant ne pe -
 fra - gmen - ta ne pe - re

iO bo - ne Je - sul iO bo -
 bo - ne Je - sul iO bo - ne Je -
 - re - ant. iO bo - ne Je - sul
 ant. iO bo - ne Je - sul iO

ne Je - sul
 su sa - ti - a - sti fa - mi - li - am tu - -
 iO bo - ne Je - sul sa - ti -
 bo - ne Je - sul sa - ti - a - sti fa - mi - li -

sa - ti - a - sti fa - mi - li - am tu - - - am
 - am, fa - mi - li - am tu - am sa - ti - a - sti fa - mi - li - am tu -
 a - sti fa - mi - li - am tu - - - am tu - am
 - am tu - am, fa - mi - li - am tu - am sa - ti - a - sti

sa - ti - a - sti fa - mi - li - am tu - - - am
 - am, sa - ti - a - sti fa - mi - li - am tu - -
 sa - ti - a - sti fa - mi - li - am tu -
 fa - mi - li - am tu - am gra - ti - a tu -

gra - ti - a tu - - a sa - ti - a nos sem -
 am, gra - ti - a tu - a, gra - ti - a tu - - a sa - ti - a nos
 - am gra - ti - a gra - ti - a tu - - a sa - ti - a
 a sa - ti - a nos sa - ti - a nos sem - per

- per A - - - men A - - - men
 sem - per A - - - men A - - - men
 nos sem - per A A - - - men
 sem - - - per A - - - - men

Alma Redemptoris Mater

Motete a cinco voces

Códice de Valladolid

Autor desconocido

№º 39

CANTUS I

CANTUS II

ALTUS

TENOR

BAXUS

Al - ma re - dem - ptó -

Al - ma

Al - ma re - dem - ptó - ris ma - ter re -

Al - ma re - dem - ptó - ris ma - ter

Al - ma re -

- ris Ma - ter Al - ma re - dem - ptó - ris

re - dem - ptó - ris ma -

- dem - ptó - ris ma - ter Al - ma re - dem -

Al - ma re - dem - ptó - ris ma - ter

dem - ptó - ris ma - ter re - dem - ptó - ris ma -

ma - ter quæ per. vi - a cæ - li
 ter re - dem. pto. ris ma - ter quæ per. vi - a cæ - li
 pto. ris ma - ter quæ per. vi - a cæ - li por - ta
 re - dem. pto - ris ma - ter. quæ per - vi - a cæ - li
 ter quæ per - vi - a cæ - li, per. vi -

por - ta ma - nes por - ta ma -
 vi - a cæ - li por - ta ma -
 ma - nes quæ per. vi. a cæ - li quæ per. vi - a cæ - li
 por - ta ma - nes quæ per. vi - a cæ - li quæ per. vi -
 - a cæ - li por - ta ma - nes por - ta

nes por - ta ma - nes et stel - la ma - ris
 nes por - ta ma - nes et stel -
 nes et stel - la ma - ris et
 a por - ta ma - nes et stel - la ma - ris et
 ma - nes et stel. la ma - ris et

et stel - la ma - ris suc - eúr - re ca - den -

la ma - ris suc - eúr - re ca -

stel.la ma - ris suc - eúr - re ca - den - ti

stel.la ma - ris suc - eúr - re ca - den - ti suc - eúr - re

stel.la ma - ris suc - eúr - re suc - eúr - re

ti suc - eúr - re ca - den - ti suc -

den - ti suc - eúr - re

suc - eúr - re suc - eúr - re ca - den - ti suc -

ca - den - ti su - eúr -

ca - den - ti suc - eúr - re ca - den - ti suc - eúr - re

eúr - re ca - den - ti, súr - ge - re qui cu - rat po - pu -

ca - den - ti súr - ge - re qui eu - rat po -

eúr - re ca - den - ti súr - ge - re qui eu - rat

re ca - den - ti súr - ge - re qui eu - rat po -

ca - den - ti suc - eúr - re sur -

lo, súr - ge - re qui cu - rat po - pu - lo, po - pu - lo
 pu - lo súr - ge - re qui cu - rat po - pu - lo
 po - pu - lo súr - ge - re qui cu - rat
 - pu - lo sur - ge - re qui eu - rat po - pu - lo, qui
 - ge - re qui eu - rat po - pu - lo, súr - ge - re qui eu - rat po - pu - lo

qui eu - rat po - pu - lo: tu quæ Ge - nu - i - sti
 - pu - lo, po - pu - lo: tu quæ ge - nu - i - sti
 po - pu - lo: tu quæ ge - nu - i - sti
 eu - rat po - pu - lo: qui eu - rat po - pu - lo: tu

tu quæ ge - nu - i - sti
 tu quæ ge - nu - i - sti
 sti tu quæ ge - nu - i - sti na
 tu quæ ge - nu - i - sti tu quæ ge - nu - i - sti
 quæ ge - nu - i - sti tu quæ ge - nu - i - sti

na - tu - ra mi - ran - te na - tu - ra mi -
 sti na - tu - ra mi - ran -
 tu - ra mi - ran - te na - tu - ra mi - ran - mi - ran - te
 i - sti na - tu - ra mi - ran - te na - tu - ra mi - ran -
 nu - i - sti na - tu - ra mi - ran - te

ran - te tu - um sanctum ge - ni - to -
 te tu - um san - ctum ge - ni - to -
 mi - ran - te tu - um sanctum ge - ni - to -
 te tu - um san - ctum ge - ni - to - rem ge - ni - to -
 tu - um sanctum ge - ni - to - rem

- rem Vir - go pri - us ac po - ste - ri - us ac
 - rem Vir - go pri - us ac po - ste - ri - us
 - rem Vir - go pri - us ac po - ste - ri - us, Vir - go pri - us ac po -
 rem Vir - go pri - us ac po - ste - ri - us Vir - go
 Vir - go pri - us ac po - ste - ri - us Vir - go pri - us

po - ste - ri - us Vir - go pri - us
 ste - ri - us Vir - go
 te - ri - us Vir - go pri - us
 pri - us ac po - ste - ri - us
 æ po - te - ri - us Vir - go pri - us ac po -

us ac po - ste - ri - us Ga - bri - e -
 pri - us ac po - ste - ri - us
 ac po - te - ri - us ac po - ste - ri - us Ga - bri - e - lis
 Vir - go pri - us ac po - ste - ri - us Ga - bri - e - lis ab
 ste - ri - us Ga - bri - e - lis

lis ab o - re Ga - bri - e - lis ab o -
 Ga - bri - e - lis ab o - re
 ab o - re su - mens il - lud A -
 o - re Ga - bri - e - lis ab o - re su -
 ab o - re su -

re su - mens il - lud A - ve
 su - mens il - lud A - ve
 ve su - mens il - lud A - ve
 mens il - lud A - ve
 mens il - lud A - ve
 mens il - lud A - ve su - mens il - lud A - ve

ve pec - ca - to - rum mi - se - re - re,
 pec - ca - to - rum mi - se - re - re
 ve pec - ca - to - rum mi - se - re - re pec - ca - to - rum
 pec - ca - to - rum mi - se - re - re
 ve pec - ca - to - rum mi - se - re - re

pec - ca - to - rum mi - se - re - re,
 se - re - re mi - se - re - re,
 - rum mi - se - re - re mi - se - re - re,
 re pec - ca - to - rum mi - se - re - re,
 re - re mi - se - re - re,

Antífona II del Patrono de la Catedral

para las procesiones claustrales

Apéndice 2.º 1

Juan B. de Elústiza
Maestro de Capilla, Palencia, 1909.

Lento y grave

CANTUS

ALTUS

TENOR

BAXUS
y FAGOT

Hic est mar - tir An -

Hic est

- to - ni - nus hic est mar - tir An - to -

mar - tir An - to - ni -

Hic est mar - tir An - to -

ni - nus Hic est mar - tir An - to - ni -

- nus Hic est mar - tir An - to -

ni - nus Hic est mar - tir An - to -

Hic est mar - tir An - to -

nus.
 ni - nus. *p* *Cantus firmus.* eu - jus san - ctum cor -
 ni - nus. *p* eu - jus san - ctum
 - ni - nus. *p* eu - jus san - ctum

p eu - jus san - ctum cor - pus
 pus in mar - ti - ri - o di - vi - sum
 cor - pus in mar - ti - ri - o di - vi - sum
 cor - pus in mar - ti - ri - o *mf* in mar -

du - a - bus in par - ti - bus tu - mu - la - tum est
mf in mar - ti - ri - o di - vi - sum du -
 in mar - ti - ri - o di - vi -
 ti - ri - o di - vi - sum du - a - bus in par -

mf

eu - jus san - ctum cor - pus in mar - ti - ri - o
 a - bus in par - ti - bus tu - mu - la - tum est tu - mu -
 sum du - a - bus in par -
 ti - bus tu - mu - la - tum est, du - a -

di - vi - sum du - a - bus in par - ti - bus tu - mu - la -
 tum est du - a - bus in par - ti - bus tu - mu - la -
 tum est, du - a - bus in par - ti - bus tu - mu -
 bus in par - ti - bus tu - mu - la - tum est, tu - mu -

a tempo

mf

tum est. Ip - se - ve - ro Chri - sto con - jun -
 tum est. Ip - se - ve - ro Chri - sto con - jun -
 la - tum est. Ip - se - ve - ro Chri - sto con - jun -
 la - tum est. Ip - se - ve - ro Chri - sto con - jun -

tus, ip - se - ve - ro Chri - sto con - jun - tus,

tus, ip - se - ve - ro Chri - sto con - jun - tus,

tus, ip - se - ve - ro Chri - sto con - jun - tus,

tus, ip - se - ve - ro Chri - sto con - jun - tus,

cum ip - so re - gnat in cæ -

eum ip - so

cum ip - so re - gnat cum ip - so

eum ip - so re - gnat

le - sti - bus eum ip - so re - gnat

re - gnat re - gnat in cæ - le - sti -

re - gnat re - gnat in cæ - le - sti -

cum ip - so re - gnat in cæ -

eum ip-so reg - nat
 bus, cum ip-so re - gnat in cae - le - sti - bus
 bus in cae - le - sti - bus in cae - le - sti - bus cum ip - so
 le - sti - bus cum ip - so re - gnat in

p in cae - le - sti - bus in cae - le - sti - bus
p in cae - le - sti - bus in cae - le - sti - bus
 re - gnat in cae - le - sti - bus
poco rall. e dim.
 cae - le - sti - bus in cae - le - sti - bus

Piú lento

bus in cae - le - sti - bus,
 bus in cae - le - sti - bus,
 bus in cae - le - sti - bus,
 bus in cae - le - sti - bus.

Antífona III a la Sma. Virgen

para las procesiones claustrales

Apéndice N.º 2

Gonzalo Castrillo
Maestro de Copilla - 1918

Solemne

CANTUS

ALTUS

TENOR

SAXUS y FAGOT

San - cta Ma - ri - a suc - cur - re mi - se - ris, suc - cur - re, suc - cur - re

ri - a suc - cur - re mi - se - ris, suc - cur - re, suc - cur - re

cur - re mi - se - ris, suc - cur - re, suc - cur - re mi -

San - cta Ma - ri - a suc - cur - re mi -

- re mi - se - ris, suc - cur - re, suc - cur - re

Lento y grave

mi - se - ris, ju - va pu - sil - la - ni - mes, pu - sil - la - ni -

- se - ris, San -

- se - ris, ju - va pu - sil - la - ni - mes, pu - sil - la - ni -

mi - se - ris, ju - va pu - sil - la - ni -

ni mes re fo ve fle vi les, fle vi les,
 eta Ma ri a re fo ve fle vi les,
 mes re fo ve re fo ve fle vi les,
 mes, re fo ve re fo ve fle vi les, o ra

o ra pro po pu lo, pro po pu lo,
 o ra, o ra pro po pu lo, pro po
 o ra San eta Ma ri
 pro po pu lo o ra, o ra pro po pu

lo o ra, o ra pro po pu lo, pro po pu lo
 pu lo, San eta Ma ri a o ra
 a, o ra pro po pu lo, o ra pro po pu lo
 lo o ra, o ra pro po pu lo, pro po pu lo, in

San - eta Ma - ri - a in - ter - ve - ni pro cle -
 in - ter - ve - ni in - ter - ve - ni pro
 ter - ve - ni pro ele -

ro pro de - vo - to pro de - vo - to
 in - ter - ve - ni pro cle - ro
 cle - ro in - ter - ve - ni pro de - vo - to fe -
 ro pro de - vo - to pro de -

fe - mi - ne o se - xu: sen - ti - ant
 San - eta Ma - ri - a, sen - ti - ant omnes tu - um ju -
 mi - ne o se - xu: sen - ti - ant omnes tu - um ju -
 vo - to fe - mi - ne o se - xu: sen - ti - ant

om-nes tu.um ju - va - men om - nes tu - ju - va - men San - cta Ma - ri - a sen - ti - ant

sen - ti - ant omnes tu.um ju - va - men sen - ti - ant om - nes tu - ju -

nes quicumque ce - le - brant sen.ti.ant om - nes quicumque om - nes tu.um ju.va - men San.cta Ma - ri - a

om - nes tu.um ju.va - men sen.ti.ant om - nes va - men San - cta Ma - ri - a sen.ti.ant om nes San -

ce - le - brant tu - am san - etam com - me - mo - ra - ti - sen.ti.ant om - nes qui - cum.que ce - le - tu.um ju.va - men qui cum que ce - le.brant

cta Ma - ri - a quicumque ce - le - brant quicumque

o - nem quicumque ce - le.brant brant tu - am san - etam com - me - mo - ra - ti - o - nem quicumque

quicumque ce - le - brant quicumque ce - le - ce - le.brant quicumque ce - le - brant

qui - eum - que cé - le - brant qui - eum que cé - le -
 cé - le - brant qui - eum que cé - le - brant qui - eum que
 brant tu - am san - etam com -
 tu - am san - etam, tu - am san -

brant, qui - eum que cé - le - brant, tu - am san - etam
 cé - le - brant, cé - le - brant, sam - etam com -
 - me - mo - ra - ti - o - nem. com - me -
 etam, com - me - mo - ra - ti - o - nem

poco rall. e dim.
 com - me - mo - ra - ti - o - nem.
 me - mo - ra - ti - o - nem.
 mo - ra - ti - o - nem, com - me - mo - ra - ti - o - nem.
 com - me - mo - ra - ti - o - nem.

Índice

	<u>Págs.</u>
1. Domine Iesu Christe, 4 v., <i>Anchieta</i>	1
2. Virgo et Mater, 4 v., <i>Anchieta</i>	5
3. Salve Regina, 4 v. y Cant. greg. ^o , <i>Anchieta</i>	8
4. Sancta Mater, 4 v., <i>Peñalosa</i>	16
5. Mater Patris, 3 v., <i>Autor desconocido</i>	20
6. Vox dilecti mei, 4 v., <i>Rivaflecha</i>	23
7. Anima mea liquefacta est, 4 v., <i>Rivaflecha</i>	26
8. Salve Regina, 4 v. y Cant. greg. ^o , <i>Rivaflecha</i>	28
9. Clamabat autem mulier, 4 v., <i>Escobar</i>	33
10. O magnum mysterium, 4 v., <i>C. Morales</i>	37
11. Hoc est præceptum meum, 4 v., <i>C. Morales</i>	41
12. O sacrum convivium, 5 v., <i>C. Morales</i>	45
13. ¡Pater peccavi!, 6 v., <i>C. Morales</i>	52
14. Exaltata est, 5 v., <i>C. Morales</i>	64
15. Sancta et immaculata, 4 v., <i>C. Morales</i>	69
16. Salve Regina, 4 v. y versos órg., <i>C. Morales</i>	73
17. Domine meus, 4 v., <i>Pedro Guerrero</i>	80
18. O Beata Maria, 4 v., <i>Pedro Guerrero</i>	83
19. Glorioso Confesor Domini, 4 v., <i>F.^{co} Guerrero</i>	86
20. Ave Virgo, 5 v. <i>F.^{co} Guerrero</i>	89
21. Salve Regina, 4 v. y versos órg., <i>F.^{co} Guerrero</i>	94
22. O Domine Iesu Christe, 4 v., <i>F. Montanos</i>	100
23. Interveniat pro nobis, 4 v., <i>F. Montanos</i>	104
24. In passione positus, 6 v., <i>J. Navarro</i>	108
25. Ave Virgo Sanctissima, 4 v., <i>J. Navarro</i>	116
26. Laboravi in gemitu, 5 v., <i>J. Navarro</i>	119
27. Dom. in Albis. Himno de Vísperas, 4 v., <i>J. Navarro</i>	124
28. Hoc corpus, 4 v., <i>M. Robledo</i>	130
29. Regina cæli, 4 v., <i>Villalar</i>	134
30. Posuerunt super caput, 4 v., <i>R. Ceballos</i>	138

51.	Inter vestibulum, 4 v., <i>R. Ceballos</i>	141
52.	Hortus conclusus, 4 v., <i>R. Ceballos</i>	144
53.	Veni sponsa mea, 4 v., <i>R. Ceballos</i>	147
54.	Dicebat Iesus, 4 v., <i>R. Ceballos</i>	150
55.	Erat Iesus, 4 v., <i>R. Ceballos</i>	154
56.	Peccantem me quotidie, 4 v., <i>Autor desconocido</i>	157
57.	Sacerdos et Pontifex, 4 v., <i>Autor desconocido</i>	160
58.	Acceptit Iesus, 4 v., <i>Autor desconocido</i>	162
59.	Alma Redemptoris Mater, 5 v., <i>Autor desconocido</i>	166

A p é n d i c e

1.	Antifona II del Patrono de la Catedral, 4 v., <i>Juan B. de Elústiza</i>	175
2.	Antifona III a la Sma. Virgen, 4 v., <i>Gonzalo Castrillo</i>	178

LA EDICIÓN DE LA PRESENTE ANTOLOGÍA HA TERMINADO HOY DIA XXII DE NOVIEMBRE DE 1952, FESTIVIDAD DE LA VIRGEN Y MÁRTIR SANTA CECILIA, PATRONA DE LA MÚSICA. - LA LABOR ARTÍSTICA Y PATRIÓTICA DE LOS AUTORES DE ESTE LIBRO CIERRA EL PARÉNTESIS DE UNOS SIGLOS DE OLVIDO. - SOBRE LAS CENIZAS DE LOS MAESTROS REUNIDOS EN ESTA OBRA RESUENA HOY UN CANTO ALELUIÁTICO.

v. 201

P. 79255

160
mm

Libreria
S. i. LL.



ULPGC Biblioteca Universitaria



872211

BIG 783.2(460) ANT ant