EL DIVINO MORALES DE LA MUSICA

POR

JOSÉ SUBIRÁ

CUÁNTAS veces se habrá repetido de viva voz o en letras de molde la conocida expresión "el divino Morales"! Ante estas tres palabras, ¡cuántos se habrán representado al gran artista extremeño de la primera mitad del siglo XVI, cuya creación pudo ser influída por los pintores flamencos, y muy especialmente por Roger van der Weyden; mas también por sus excelsos colegas italianos, y de un modo muy particular por "el divino Rafael"! ¡Y cuántos, por otra parte, recordarán ese "Ecce Homo", lleno de tragedia y de dolor, que es una obra maestra más entre las que avaloran el Museo de nuestra Real Academia!

Ahora me ocuparé de Morales. No de aquel pintor cuyas obras difunden un sentimiento religioso, todo ternura y delicadeza, en determinadas, ocasiones, mas también austeridad y dramatismo a veces, sino del otro Morales, no menos divino que él, es decir, de aquel compositor, contemporáneo suyo, llamado Cristóbal, que, en el ejercicio musical, pudo recibir influencias positivas del arte neerlandés, donde prevalecía lo gótico aún, y que, además, las recibió fundamentalmente de la escuela musical italiana, donde alboreaba un Renacimiento radiante.

El divino Morales músico nació en Sevilla, como se venía suponiendo ya desde antiguo y se ha confirmado recientemente, y ello sucedió hacia el tiempo en que el pintor Morales abriera los ojos en Badajoz por vez primera. Tras una carrera gloriosa, murió estando muy corrido el año 1553, sin que se haya logrado fijar el día, ni el mes, ni el lugar de su óbito. Al celebrarse por doquier el centenario de su defunción, esta Real Academia contribuyó también a la conmemoración cronológica, y yo, a la sazón el Benjamín de su Sección de Música, fuí comisionado para llevar la voz en nombre de nuestra Corporación dos veces centenaria. Per-

sonalidad tan relevante, de tan firme abolengo hispánico y de tan refulgente difusión internacional, bien merece, además, un recuerdo en nuestro BOLETÍN corporativo, y con tal propósito redacto el estudio histórico que ahora se va a leer.

* * *

¡Cristóbal Morales! Pues varias personas de igual nombre y apellido despertaron más o menos pasajeramente la atención de los historiadores, comenzaré apuntando sumarias biografías en torno a ellas, para centrar y concentrar después la atención en la vida y obra del excelso músico y recoger los juicios que de un modo tenaz, durante cuatro siglos, inspiró esa preclara e insigne personalidad artística.

Cristóbal Morales se llamaba también, precisamente, un hijo del pintor Luis Morales, que falleció en 1554, y al descubrir Cean Bermúdez la partida bautismal de aquel varón identificó el verdadero patronímico del pintor extremeño. En su siglo y en el siguiente anduvieron por el mundo otros Cristóbal Morales, como informaba en el "Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología" de la Universidad de Valladolid el investigador Valentín de Sambricio. Llevaron ese nombre y ese apellido un escribano de letras, del que hay noticias entre los años 1506 y 1514; un escribano de letras, del que subsisten referencias recayentes sobre los años 1513 y 1519; un beneficiado que contrató cierto retrato en 1528; un ceramista y un albañil que vivían, respectivamente, en 1534, 1535 y 1601. Y a mediados del siglo XVI existía un dorador que aparece designado en los documentos bajo la doble forma Cristóbal de Morales y Cristóbal de Moraes.

Nuestro divino Morales vivió en una época deslumbrante para la música polifónica de los motetes y madrigales sin acompañamiento instrumental. Cronológicamente considerado, antecedió, por consiguiente, a Pierluigi Palestrina.

Para establecer un paralelo entre este compositor, considerado como el

padre verdadero de la escuela romana, y su antecesor Morales, vinculado por igual a la tradición hispánica y a la tradición italiana en materia de música religiosa, podría tomarse como punto de partida lo que, acerca de aquel insigne creador, expone Andrea della Corte y Guido Pannain en su *Storia della Musica,* lo cual se puede resumir del siguiente modo: Palestrina, el dueño de la técnica y del artificio, que, sin temores ni inquietudes, había logrado plegarse a la voluntad de la vida sensible y a la conciencia del sentimiento, nutrió su producción con la experiencia de los siglos, haciendo, además, que en esas creaciones suyas palpitasen una vida individual y todo el fervor de un corazón cristiano. Su música, densa y docta, pero sin presunciones ni arideces, da forma personal al antiguo contenido; no lo hace repitiendo los moldes propios del espíritu gótico, sino insuflando un espíritu renacentista. Entonces, merced a este aliento renovador, la contemplación religiosa vuelve a ser considerada como poesía, mas con un sentimiento individual; su canto polifónico se eleva, libre y ligero, en el fervor de la fe. Resurge cada vez más firme el movimiento musical de la Contrarreforma, para oponerse al coral protestante, el cual mantuvo un carácter esencialmente melódico, y para intensificarlo puso en el tiple la melodía principal, confiada antes al tenor, participando así todo el pueblo en las funciones cantadas del culto religioso. Contraponiendo el sentimiento católico lo universal a lo racial, lo latino a lo germánico y lo sostenido en bases pretéritas a lo inspirado en la novedad, la música de este culto adquirió un realce cada vez más notorio, elevándose a cimas que, desde el punto de vista netamente artístico, no había escalado hasta entonces.

Ahora bien, ¿se debe a Palestrina, precisamente y de un modo exclusivo, esa renovación rica en frutos, acrecentados valiosamente con los nuevos frutos que habrían de dar sus inmediatos continuadores? Claro que no. Otros artistas, antes que él, habían preparado el terreno, lo roturaron, lo abonaron, lo hicieron fructificar y produjeron composiciones llenas de emoción religiosa. Merced a la imprenta —cada vez más difundida a partir de los albores del siglo XVI— ya no adquieren esas

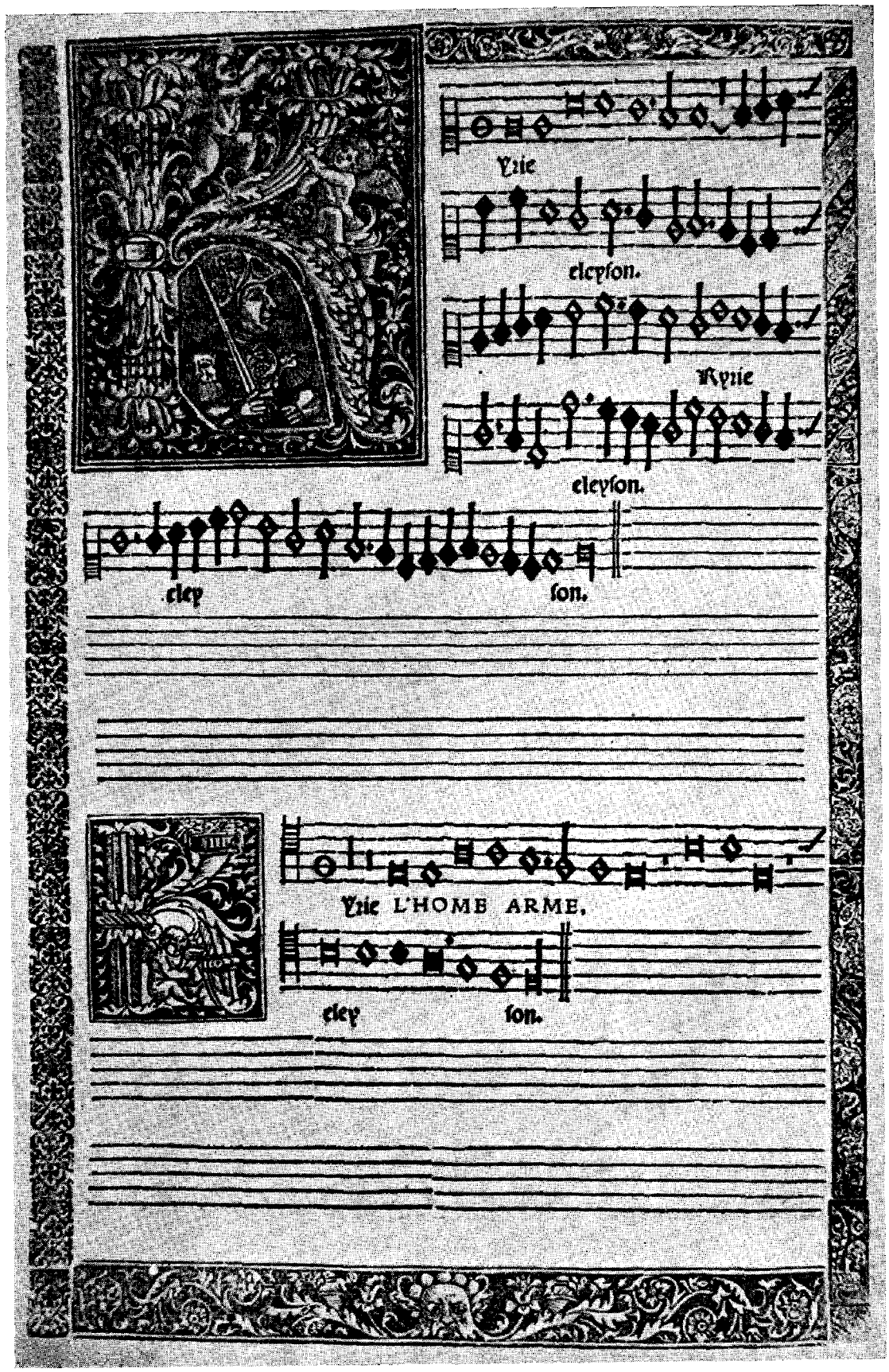
creaciones musicales una lenta difusión mediante copias manuscritas, sino que, desde ahora, Petrucci y otros editores las lanzarán al mercado por centenares o por miles de ejemplares, en beneficio de la fe y de la cultura. Nuestro "divino Morales" figuró al punto entre los mayores contribuyentes de la beneficiosa renovación prepalestriniana, es decir, entre los autores musicales más favorecidos, como se verá luego.

* * *

Expongamos ahora una detenida relación biográfica. Las etapas infantil y juvenil de nuestro "divino" compositor se nos presentan entre sombras y penumbras de imposible esclarecimiento. Como el otro "divino Morales" —el pintor extremeño de los Cristos ensangrentados y las Vírgenes dolorosas—, vino al mundo en un año que no se ha podido precisar y que tal vez no se precise nunca. Si del pintor consta positivamente que fué Badajoz su cuna, del compositor se dedujo que había nacido en Sevilla, porque él mismo se denominaba "Hispalense" en las portadas de sus obras musicales.

Tampoco sabemos quién era ni qué era su padre, si bien las puertas se abren a la conjetura, ya certera, ya falaz, según los casos. ¿Lo sería un tal Cristóbal de Morales que en el año 1503 figuró entre los cantores sostenidos por el Duque de Medina-Sidonia bajo el cielo sevillano? Aceptemos tal hipótesis con máxima reserva. Con la misma precaución admitamos también que perteneció a esa familia otro Cristóbal de Morales, cuyo nombre aparecerá citado entre los capellanes que acompañarían a Felipe II en sus jornadas a Inglaterra, cuando nuestro músico llevaba un año en la tumba.

Tampoco sabemos dónde ni con quién haría sus estudios musicales el compositor hispalense; mas, en todo caso, sería menos aventurada la hipótesis si le señaláramos como maestro a aquel tradicionalista maeso de capilla de la Catedral sevillana, llamado Pedro Fernández de Castilleja, que falleció octogenario, y a quien otro discípulo suyo mucho más



Una página de la misa de *L'home armé.* (Fundación Lázaro Galdiano.)

joven que Morales sucedió en el cargo tras la muerte de él. Ese discípulo fué Francisco Guerrero, y dijo de Castilleja que era "maestro de los maestros españoles" de su tiempo. Asimismo podríamos señalar como maestro de Morales a Francisco Peñalosa. Este había figurado como cantor de la Capilla del Rey Fernando el Católico y como experto conocedor de la polifonía flamenca, demostrándolo así las misas y motetes debidos a su composición, y durante algunos años fué canónigo de la catedral sevillana, una vez entrado el siglo XVI. La conjunción de ambas corrientes musicales —la nacional y la extranjera— pudo influir en la formación artística de Cristóbal. Inclinado Fernández de Castilleja a las prácticas del estilo español, haría saborear a sus discípulos bellas producciones de Juan Anchieta —autor de una célebre misa sobre el tema "Ea, judíos, a enfardelar"—, de Alfonso de Alava, de Juan Escobar y de otros nombres notables. Apasionado Peñalosa por la música francoflamenca, quizás mostró a Morales el encanto de las creaciones debidas a Josquin Des Prés, insigne compositor de esa corriente. Admítase todo esto como conjetura posible, mas no como artículo de fe.

Siendo mayor Cristóbal, tendría ocasión de oír en su ciudad natal la Capilla flamenca de la Corte española, bajo la dirección de Nicolás Gombert, por haber llevado consigo esta agrupación el Emperador Carlos V cuando visitó Sevilla para celebrar sus nupcias con Isabel de Portugal el 3 de marzo de 1526. ¿Y por qué no suponer que el propio Gombert conociera entonces algunas producciones juveniles de Morales? Porque a la sazón el músico hispalense poseía la madurez necesaria para aspirar con éxito a la plaza de maestro de capilla en alguna catedral española, comprobándolo el hecho de que aquel mismo año quedase admitido para ese cargo en la de Avila. Gozoso y triunfante, pasó entonces desde la jocunda ciudad bética a la severísima ciudad castellana. La contemplación del modesto río Adaja sucedió a la del entonado Guadalquivir. Cuatro años permaneció Morales allí. Al abandonar esa ciudad, la futura Santa Teresa de Jesús, con sus quince años de edad, quizás ya se había extasiado en la catedral abulense oyendo música de Morales.

¿A dónde fué nuestro compositor entonces? Ello ha constituído una incógnita; mas recientemente lo aclaró el maestro de capilla de El Escorial, P. Samuel Rubio, pues leyendo viejos manuscritos en la catedral de Plasencia, encontró la noticia de que Morales había dirigido la capilla de dicha catedral extremeña desde 1530 a 1532. Existe después otra laguna, ésta de menor duración, que en parte ha cubierto Monseñor Anglés, examinando viejos papeles manuscritos de la misma época en el archivo del Vaticano. El 8 de mayo de 1534, el Pontífice Clemente VII confirió a Morales el nombramiento de beneficiado en la iglesia parroquial de San Martín, de Salamanca, por fallecimiento del titular. Gran renombre tendría Morales—ya que no grandes influencias precisamente—para lograr tal distinción. Y debemos suponer que pasaría temporadas, por lo menos, en esa ciudad tan insigne merced a su famosa Universidad.

Aquel sacerdote con vocación de artista y espíritu viajero decidió ir a Roma, donde tendría mayor campo expansivo su talento musical, en plena floración. ¿Cuándo emprendió ese viaje? ¿Quién le facilitó los medios de realizarlo? ¿Qué personalidades le allanarían el acceso a la Capilla Sixtina? Tal vez hallara la protección de un prelado español que le llevó consigo en la obligada "visita ad limina", como solía ocurrir en otros casos. El viaje le fué propicio. Entonces desempeñaba el cargo de Deán de la Capilla Pontificia el cantor español Juan Escribano, perteneciente a ese institución musical desde 1507, por lo que llevaba veintiocho años de servicios. Adscrito Morales a la misma Capilla, toma posesión y presta juramento el 1 de septiembre de 1535. Y en Roma, con el puesto de cantor, permaneció una decena de años, llegando a tener casa propia y un criado, pues en los manuscritos exhumados por el Sr. Anglés figura una nota de haber solicitado y obtenido licencia de varios días para cuidar personalmente a ese criado por hallarse enfermo y procurarle las medicinas. También su propia salud sería poco satisfactoria, pues con relativa frecuencia se le declaraba ausente a causa de enfermedad.

Pronto supo granjearse nuestro músico las simpatías y el afecto de sus encopetados superiores. Al siguiente año de su estancia en Roma,

Paulo III le concedió el título de Conde del Sacro Palacio y de San Juan de Letrán, notario y familiar. Declaró este Pontífice en el correspondiente nombramiento que había efectuado "motu proprio" la designación por mera liberalidad y no porque se lo hubiera pedido Morales ni ninguna otra persona, y añadió que se efectuaba la designación con los honores, privilegios e insignias correspondientes. El documento lleva la fecha de 6 de octubre de 1536.

También se difundieron pronto los méritos del artista hispalense como creador de obras originales. Un compañero suyo envió al Duque de Ferrara dos motetes de Morales en la primavera de 1537, y año y medio más tarde le remitió una misa a cinco voces y un motete a seis de nuestro compositor, en unión de otro motete, también a seis, de su compatriota el zamorano Bartolomé Escobedo, incorporado a la Capilla Pontificia unos meses después que aquel íntimo amigo suyo.

Goza Morales de tal reputación artística en 1538, que, al concertarse en Niza la paz entre el emperador Carlos V y Francisco I de Francia, merced a la intervención del Pontífice Paulo III, habían llevado esos monarcas sus respectivas capillas musicales, y se decidió conmemorar el acontecimiento con una cantata alusiva. No se confió entonces la composición de tal obra ni al director de la Capilla Sixtina, ni a ningún compositor flamenco o francés, sino al propio Morales. Así nació la obra titulada "Jubilate Deo omnis terra". Cuando tal obra se consideraba perdida, nuestro musicólogo Rafael Mitjana la descubrió en la Biblioteca Carolina de la Universidad de Upsala, al examinar el único ejemplar conocido en el mundo de una colección polifónica editada en 1549 por el impresor veneciano Scoto, bajo el título *Il primo libro dei Motetti a sei voci da diversi eccellentissimi musici.* Esa Cantata de la Paz —según palabras de aquel musicólogo— es una producción notable por la amplitud, grandilocuencia y majestad. Una de las seis voces (el tenor segundo) repite a intervalos la palabra "Gaudemus" sobre un tema invariable que sirve de alma a toda la obra.

Un año después, es decir, en 1539, fué proclamado cardenal de Santa

María in Aquiro un hijo del duque Alfonso I de Ferrara y de Lucrecia de Borja, llamado Hipólito de Este. Este prócer tenía treinta años de edad, venía siendo considerado árbitro del gusto y más tarde se destacaría como protector del Tasso. Como era preciso escribir una cantata conmemorativa de aquellas nupcias, también recayó la elección sobre Morales. Esta composición comenzaba con la frase "Gaudeamus et laetare, Ferrariensis civitas" y requería seis voces. Luego se la incluyó en la citada colección motetística del veneciano Scoto.

Entre aquellos dos acontecimientos, donde ponía otras tantas veces a prueba su talento el "divino" Morales de la música, dicho Pontífice expidió un breve, proponiendo que el arzobispo de Sevilla o el obispo de Cádiz le concedieran un beneficio. Sin embargo, no hay noticia de que Morales hubiese alcanzado aquella colación, solicitada en las postrimerías de 1538.

Al año siguiente aparecen impresas por primera vez algunas composiciones de Morales. Incluyéronse dos motetes suyos en una colección grabada en Lyón por el editor Jacobus Moderne, y se incluyó un madrigal suyo en el Cuarto Libro de Madrigales de Archadelt, publicado en Venecia por Gardano con otras piezas análogas de diversos autores. Transcurrido un año más se imprimen sus primera misas en varias colecciones. El editor Scoto da a la pública luz un libro, cuya portada, redactada en latín, diría en castellano: *Libro primero de Misas a cuatro voces por los excelentísimos músicos Morales, Gombert y Jacheti*; de modo que el nombre del compositor sevillano antecede al del maestro de la Capilla flamenca del Emperador Carlos V. Otra colección de Misas a cinco voces, editadas aquel mismo año en Venecia, señaló a sus dos autores por este orden: Morales y Jacheti. En sucesivos años prodigarán las Misas y motetes de Morales algunas publicaciones colectivas.

Cada cinco años se concedía licencia de cinco meses a los miembros de la Capilla, si eran italianos, y diez, si eran extranjeros, para que visitasen sus países respectivos. Recabó y obtuvo Morales el correspondiente permiso en abril de 1540, y no reapareció su nombre en el *Diario* de la

Capilla vaticana hasta agosto de un año después. ¿Qué hizo durante la prolongadísima ausencia? ¿Dónde fijó sus reales? ¿Qué poblaciones visitó? Para tales interrogaciones hoy no hay respuesta alguna, mas podemos sospechar que se estableció en su amada Sevilla, dejando temporalmente el Tíber por el Guadalquivir y que su pluma podría consagrarse entonces a tareas creadoras con mayor libertad. Tal vez hizo incursiones por otras ciudades andaluzas. Tal vez estuvo en Baeza, donde un venerable manchego —el futuro Beato Juan de Avila— había sido nombrado aquel mismo año primer patrono de la Escuela y Universidad que él mismo constituyera y organizara, por laudatoria merced y bula del Pontífice Paulo III, es decir, del mismo Papa que había nombrado a Morales conde, notario y familiar suyo, y que poco después solicitó para él un beneficio en una diócesis andaluza. Lo positivo, en todo caso, es que sus primeras Misas grabadas coinciden con su ausencia de Roma y que las colecciones donde se las incluyó tenían obras similares del maestro Nicolás Gombert.

Cuando regresa Morales a Roma, reanuda su vida profesional como cantor al servicio del Vaticano y, además, se consagra con mayor ahinco a la composición. Relacionado con varias editoriales de Italia, Francia, Flandes y Alemania, sus grandes obras ya no quedarán inéditas. El año 1544 se presenta con los mejores auspicios para él, pues entonces la tipografía musical de los hermanos Valerio y Ludovico Dorico, establecida en Roma, le edita sus dos primeros libros de Misas, cada uno con ocho obras. El *Missarum Liber Primus* fué dedicado al duque Cosme de Médicis y el *Missarum Liber Secundus* fué dedicado al Pontífice Paulo III. Total o parcialmente reimprimen esas Misas, muy pronto, varios editores más: aquel mismo año, Antonio Gardano, en Venecia; un año después, Jacobus Moderne, en Lyón. Carente nuestro país de unas tipografías musicales a propósito, mal pudo contribuir a esa difusión.

Cabría suponer que, halagado Morales por tantos éxitos, echara más hondas raíces en Italia; pero no sucedió así. En mayo de 1545 le concede una licencia de diez meses la Capilla Pontificia, pues desea volver a su

Patria; y una vez acá, acá se quedó, dejando su destino romano para siempre.

De regreso a España, no sería Morales cantor, sino maestro de capilla. Estuvo primero en Toledo, cuya Catedral Primada le había ofrecido ese cargo, atendiendo a la suficiencia y habilidad demostradas con los libros de canto de órgano estampados en Roma. Sobre su estancia allí ha informado minuciosamente Felipe Rubio Piqueras, recogiendo noticias en las Actas Capitulares y trasladándolas a su obra *Música y músicos toledanos*. En la primavera de 1546 el Cabildo presta una suma a Morales, su maeso de Capilla, por haberse encarecido el coste de la vida. En el otoño siguiente le concederá otro préstamo para atender a una enfermedad que le ha tenido postrado en la cama largo tiempo. Citan de nuevo las Actas Capitulares al compositor en agosto de 1547, y ahora para decir que había presentado la dimisión del cargo, aunque sin entrar en más detalles, por desgracia nuestra. Unos meses después consignan las mismas Actas que el designado como sucesor era Andrés de Torrente, el cual había antecedido a Morales en ese mismo desempeño. Comentando Rubio Piqueras todo ello, escribe así: "Tal vez Morales viniera a Toledo buscando pingües rentas y se encontró con años terribles de escasez; hasta la salud le faltó cuando más la había menester, y ¡quién sabe si el aprecio y estimación que tuvo en Sevilla y Roma se le trocarían en la "Dives toledana" en desdén y animadversión!"

Al abandonar Morales aquella ciudad, el rastro de su existencia se pierde para los historiadores durante más de tres años. Seguramente se instaló en la tierra andaluza, que tanto amaba. Buscó la protección del Duque de Arcos, residente en Marchena, y la obtuvo —no sabemos desde cuándo— como maestro de la capilla musical sostenida por este prócer. Allí residía en 22 de octubre de 1550, como consta al pie de la Aprobación que redactó para la segunda edición de la *Declaración de instrumentos*, de Fray Juan Bermudo, y allí estaba desde antes, según atestigua el propio Bermudo en *Arte Tripharia* y en su citada *Declaración de Instrumentos*; pero allí no permanecería indefinidamente.

En efecto, marchó a Málaga. En esta ciudad tomó posesión del cargo de maestro de capilla de la Catedral el 27 de noviembre de 1551, como cuenta el volumen dedicado a Morales por Pedrell en su *Hispaniae Schola Musica Sacra.*

Entre tanto estuvo en la Catedral toledana desempeñando un puesto de Racionero, pues según cierta Acta capitular de aquel Cabildo, fechada el 29 de marzo de 1552 y exhumada por Rubio Piqueras, como tal Racionero tomó posesión Morales mediante poder, de la Canonjía y prebenda Magistral concedida a otro sacerdote. ¿Cobraría como Racionero de la Catedral toledana cuanto obtuvo la maestría en la Catedral malagueña? Rubio Piqueras supone que sí, pues se trataría de una Ración poco pingüe y sin cargo en el Coro toledano.

En Málaga le rodearían de atenciones, sin duda. El Cabildo le ofreció una casa donde pudiera morar tranquilo mientras viviera. En junio de 1552 obtuvo la licencia solicitada "para ir a su tierra". En junio de 1553, es decir, al año justo, pidió nueva licencia, pues, según sus palabras textuales, "quería ir un poco de camino por necesidad que a ello le forzaba". Pero el camino que tomó bien pronto fué el del otro mundo.

Poco antes de morir, el inquieto Morales soñó con nuevas andanzas y con establecerse en Toledo una vez más. El maestro de Capilla Andrés de Torrentes abandonó por segunda vez ese cargo. Había que proveer el puesto vacante. Algunos prebendados creyeron que debería volver Morales, sin más. Otros se pronunciaron por la oposición. Prevaleció este criterio y a la oposición acudieron varios solicitantes. Así lo efectuó Morales mediante poder el 4 de septiembre. A partir de esta fecha no subsiste el menor rastro de su vida. ¿Se hallaría en Marchena, en Sevilla, en Toledo? Hoy, la noticia de su defunción sólo ha llegado a nosotros por un Acta Capitular del Cabildo malagueño, donde se dispuso que saliese a subasta la vivienda que habitaba, "por fin y muerte de Morales". Ni más ni menos.

* * *

Morales murió, en efecto; pero Morales vive, sin embargo. Vive, después de cuatro siglos, por la excelsitud de aquellas obras que le habían granjeado tanta admiración en su siglo y que se volvieron a cantar solemnemente por tierras latinas y germánicas para conmemorar el año —ya que no la fecha— de su defunción. Ni su nombre se apagó, ni su fama se extinguió. Tras su contemporáreo Bermudo, tuvieron elogios para él numerosos teóricos españoles o españolizados: Pedro Cerone, en el siglo XVII; el P. Antonio Soler, en el XVIII; Eslava y Pedrell, en el XIX; en el XX, Mitjana y Anglés.

Rafael Mitjana, después de analizar la obra del "divino Morales" músico, trazó las siguientes líneas: "Por la riqueza de invención, la severidad de la forma, la elevación del sentimiento, la altura del pensamiento y la profundidad emotiva, no es Morales inferior a ninguno de los más grandes artistas de su época, y los aventaja por el vigor, el colorido y la fuerza expresiva". Higinio Anglés, al redactar el estudio preliminar para el primer volumen de las *Opera Omnia*, consigna textualmente: "Morales fué uno de los primeros, por no decir el primero, de los músicos pontificios que dió el ejemplo de tomar casi exclusivamente temas litúrgicos y motetes religiosos para componer sus Misas. Comparando su producción con la de las otras escuelas coetáneas, es de admirar en este particular. Morales fué también el primero de la escuela romana de su época que compuso Misas; más tarde será Victoria quien, después de Palestrina, escribirá mayor número de Misas entre los músicos de la escuela romana".

También los extranjeros ensalzan a Morales, comenzando por Rabelais. Lo cita el Prólogo de su Cuarto libro de *Pantagruel*, en una enumeración iniciada con los nombres de Willaert, Gombert y Jannequin, siendo Cristóbal el único músico español entre los treinta y dos "joyeuls musiciens" a quienes, según dice, oyó en un jardín secreto, donde había un bello follaje, botellas, jamones y pasteles. ¡Pantagruélica mención, en suma! Posteriormente lo ensalzan otros más: el P. Kircher, en su *Musurgia*, a mediados del siglo XVII; el P. Martini, a mediados del XVII;

el historiador inglés Hawkins, Proske, Ambros y Peter Wagner, desde el siglo XIX. Algunos de los autores mencionados publican obras suyas, así como igualmente Charles Bordes, Elústiza y Castrillo.

En el siglo de Morales, varios autores publicaron transcripciones vihuelísticas de nuestro dilecto compositor. Tal hicieron, sucesivamente, el músico de los Duques del Infantado y más tarde canónigo de la Catedral hispalense, Alfonso Mudarra, en sus *Tres libros de Música, en cifra, para vihuela* (Sevilla, 1547); el vihuelista de Felipe II, Diego Pisador, en su *Libro de Música de Vihuela* (Salamanca, 1552) y el músico Miguel de Fuenllana —a quien ensalzó un soneto del teólogo Benito Arias Montano—, en su *Orphénica Lyra* (Sevilla, 1554). Porque se debe tener presente que los vihuelistas, además de imprimir obras originales, incluían en aquellos libros música popular y erudita, profana y religiosa, concediendo importancia a las Misas y motetes firmados por Josquin, que era el gran antecesor de Morales; por este "divino" compositor hispalense y por su proseguidor Francisco Guerrero.

Ocupémonos ahora de Cristóbal de Morales como artista creador. Apenas compuso madrigales, por su aversión al género profano. En cambio, escribió motetes, Magnificat, Lamentaciones y Misas. Su motete "Emendemus in melius" muestra un verdadero conflicto dramático debido a la peculiar construcción. Superpónense aquí dos textos diferentes. Mientras un coro a cuatro voces murmura con toda suavidad la frase "Emendemus in melius, anqe ignoranter peccavimus", un tenor enuncia con fuerza creciente aquella melodía del canto gregoriano, cuyas severas palabras proclaman fatídicas: "Memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris". Aquel "Magnificat more hispano" —es decir, compuesto por Morales a la manera española— tuvo tanta fortuna que, tras su edición príncipe, efectuada en Venecia el año 1542, se lo reimprimió unas diez veces más. Su "Lamentabatur Jacob" se cantó largo tiempo en la Capilla Sixtina, y Adami de Bolsena, en un famoso libro, señaló esta Lamentación como una "meraviglia dell'arte".

Los dos Libros de Misas, impresos en Roma el año 1544, patentizan

la fe y la gravedad del autor. La dedicatoria del primero señala que a la sazón había dos géneros musicales: uno, bueno para cantar las pequeñeces del mundo y sus diversiones; otro, apto para entonar alabanzas al Ser Supremo y a los grandes varones. Esta idea central reaparecerá con variaciones en la dedicatoria del Segundo Libro, donde se asignó a la música la misión de dar al alma nobleza y austeridad.

Numerosas Misas de Morales fueron construídas sobre temas litúrgicos. Algunas tomaron como elemento básico ciertas canciones profanas, ya populares, ya eruditas. Pero este caso, tan propio de las llamadas "Misas parodias", no debe sorprender a los conocedores de la música religiosa practicada en la época del Renacimiento. La canción "L'homme armé" ("El Soldado"), en particular, gozó la primacía entre todas, quizás, por el gran número de compositores que la utilizaban para componer Misas. Desde los siglos XV a XVII lo hicieron así numerosos autores, meritísimos los más: Dufay, Busnois, Caron, Binchois, Regis, Tinctoris, Okeghem, Hobret, Brumel, d'Orton, Forestier, Pipelare, Felipe de Brujas, Compère, Senfl, Gaffio, Vacqueras, Franchino, Josquin (autor de dos Misas sobre ese mismo tema), Palestrina (autor de otras dos), Carissimi, etc. Otros numerosos temas profanos daban título a Misas de muy variada procedencia, por ejemplo, "Le Serviteur", "Du coeur je suspire", "Malheur me bat", "Le coeur est mien", "Cucu", "L'ami Baudichon", "O rosa bella", "Gentil madonna mia", etc. Josquin escribió una Misa sobre el tema "Une Mousse de Bisquaye", y este mismo tema sirvió para otra Misa de Heinrich Isaak. Como los españoles no pudieron eximirse de pagar aquel tributo en circunstancias semejantes, el famoso Peñalosa, cantor de la Capilla Pontificia, escribió la "Misa del Ojo", basada sobre la canción francesa "Adieus, mes amours", y otras tres, basadas, respectivamente, sobre "L'homme armé", sobre la canción española "Nunca fué pena mayor" y sobre el tema de "El mar". Siglo y medio después subsiste la tradición, por lo que Juan del Vado compondrá una Misa utilizando el tema "¿Qué razón podéis tener para no me querer?", la cual forma parte de una colección de Misas dedicadas a Carlos II.

Aquellas basadas en el tema de "L'homme armé" agradaban extraordinariamente al Emperador Carlos V. Aunque Morales las componía generalmente sobre temas litúrgicos, algunas veces acudió a temas profanos, como se ha dicho; y en su haber existen dos Misas —para cuatro y para cinco voces, respectivamente—, sobre el tema de "L'homme armé" ("El Soldado"). Compuso una más sobre el tema francés "Mille regretz", utilizada también por Josquin y otros músicos más. Pero sus Misas jamás pierden el tono fervoroso que las enaltecía, y con este artista hispalense comienza el siglo de oro del expresivismo musical, como dice la *Antología musical* de Juan Bautista Elústiza y Gonzalo Castrillo. Cristóbal de Morales supo espiritualizar la trama polimelódica, introducir atrevimientos técnicos y construir una forma arquitectónica originalísima, donde, según esos dos autores, aparece revelado claramente el fundamento psicológico del "romanticismo ibero-religioso". Y no es aventurado afirmar que se alzó Morales, asimismo, sobre otros notabilísimos compositores de sus días: Jacobo Clement (conocido por "Clemens non Papa"), Gombert y Crequillon, maestro de Capilla de Carlos V; Pedro Manchicourt y Jacobo Arcadelt.

Todos esos músicos fueron contemporáneos de nuestro Cristóbal, como fueron asimismo, entre los pintores, el "divino" Luis Morales, Gaspar Becerra, Fernando Gallego, Juan de Juanes (introductor en nuestro país de la escuela italiana renacentista) y el pintor-músico Luis de Vargas, a quienes antecediera Pedro González Berruguete. El misticismo musical de nuestro Cristóbal permite establecer un paralelo con el misticismo pictórico de aquellos artistas, pues está mucho más cerca de ellos, espiritualmente, que de un Sánchez Coello, un Pantoja de la Cruz, un Ribalta y un Ribera, y muchísimo más cerca aún que de un Velázquez o un Murillo, los dos sevillanos insignes.

Tuvo el "divino" Morales un discípulo directo, que más tarde figuraría como el más insigne compositor de la escuela andaluza. Trátase de Francisco Guerrero, pues no podía ser otro. Estudió este otro artista con su hermano Pedro primeramente, pero después, en ausencia suya, quiso

perfeccionarse y acudió a aquél. Así lo consigna su librito *Viaje de Hierusalem,* reimpreso numerosas veces, pues allí se puede leer: "Deseando yo siempre mejorarme, me valí de la doctrina del grande y excelente maestro Christóbal de Morales, el cual me encaminó en la compostura de la música lo bastantemente para poder pretender cualquier magisterio. Y así, a los diez y ocho años de mi edad, fuí recibido por maestro de capilla de la Iglesia Catedral de Jaén". A confesión de parte, relevación de prueba, según se repite en términos jurídicos. Como, además, tal profesor comunicase a tal discípulo ese espíritu devoto que debía informar toda composición religiosa para cumplir su fin, el discípulo se aprovechó de aquella lección.

* * *

Reiteradamente se pronunció el nombre de nuestro "divino Morales" el compositor, y para enaltecerlo siempre, como es natural, en las sesiones públicas y solemnes organizadas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, una vez agregada a su seno la Sección de Música, cuando corría la primavera del año 1873, gracias al empeño que en ello tuviera don Emilio Castelar, cuya es, también, la creación de la Escuela Española de Bellas Artes de Roma.

Se oyó ahí el nombre de Cristóbal Morales por la primera vez al solemnizar aquella incorporación con un discurso don Francisco Asenjo Barbieri, quien habló en nombre de la nueva Sección, efectuándolo muy luminosamente, como era de esperar. Esto acaeció el 10 de mayo de 1874, fecha inolvidable en los Anales corporativos. Encomió Barbieri la armonía reinante desde antiguo entre las diversas Artes; y al subrayar el papel histórico de la Música —la cual establecía ya un vínculo fraternal con la Pintura, la Escultura y la Arquitectura en aquella mansión prócer— recordó que durante el siglo XVI habían pasado en Roma por la Capilla Sixtina más de treinta músicos hispánicos, compositores y cantores, siendo algunos tan preclaros como Juan del Encina, Cristóbal Mo-

rales, Bartolomé Escobedo, Francisco Soto de Langa y Tomás Luis de Victoria.

"Entre ellos —agregó Barbieri—, el sevillano Cristóbal Morales merece una particular mención por la multitud de sus excelentes composiciones. Las obras todas de Morales son de tan relevante mérito, que no sólo en Italia y España, sino en toda Europa, son apreciadas como obras maestras dignas de figurar al lado de las de Palestrina, y con la circunstancia de haber precedido a las de este compositor italiano. En efecto —seguía diciendo Barbieri—, trece años antes de que Palestrina publicara sus primeras obras, ya estaban impresas y eran populares por Italia, España, Francia y Alemania las obras maestras de Morales, y aún, en nuestros días, se publican en Roma juntas con las de Palestrina y las no menos célebres del compositor castellano Tomás Luis de Victoria." Al dar el mismo Barbieri ahí una lista de las obras de Cristóbal Morales, editadas por varios países en aquel siglo, expuso con máxima complacencia que en Roma habían visto la luz dos ediciones; en Venecia, nada menos que once; en Lyón, tres; en Wittenberg, una; en Augsburgo, una más. ¡Con qué placer consignaba todo esto!

Lo mismo que sus colegas los Académicos don Emilio Arrieta y don Mariano Vázquez, falleció Barbieri en 1894. Aquel año fué elegido Académico numerario, como sucesor de Vázquez, otro gran musicólogo: don Felipe Pedrell. También éste a la sazón, como posteriormente otros miembros de la misma Comporación, dedicó frases encomiásticas a Cristóbal de Morales en su discurso de recepción académica. Giraba el discurso pedrelliano en torno a la figura de Antonio Cabezón, considerado como creador e intérprete de música orgánica. Los párrafos preliminares constituyen una exaltación del Arte español, y hoy, a distancia de medio siglo muy largo, conservan actualidad indiscutible. Ensalzó Pedrell a nuestros antiguos tratadistas, desde el zamorano Juan Egidio hasta el P. Antonio Eximeno, y tuvo palabras de concentradísima veneración para "los maestros clásicos de nuestro insuperable arte sacro: los Peñalosa y los Anchieta, los Vaqueras y los Espinosa, Fernández de Castilleja, Morales,

Guerrero, Soto de Langa..., y toda la legión de artistas inspirados y sin igual que —según aquella docta pluma— llenan la inmensidad de las bóvedas de las basílicas romanas o de los templos de la patria con las **creaciones de sus obras**, concebidas en el misticismo del pensamiento y en el más alto concepto del Drama divino hecho arte".

Repetidamente manifestó el Académico don Cecilio de Roda su amor a la creación artística de Cristóbal Morales. Por la primera vez lo efectuó en 1906 al leer su discurso de ingreso, que versaba sobre "La evolución de la Música", y recordando ahí que Palestina se preocupaba, sobre todo, por la expresión, expuso: "Con él forman legión todos los grandes artistas españoles del siglo XVI: Morales, que le precede; Guerrero, su contemporáneo; Victoria, su continuador; y nuestra España figura entonces en la primera fila de este movimiento estético".

Transcurridos seis años más, ingresan en la Academia don Valentín de Arín y don José Joaquín Herrero, pertenecientes ambos a la Sección de Música. Versa el discurso de Arín sobre el tema "Progresos y decadencias de la música española", y aquí se puede leer: "Si miramos a la músima religiosa, veremos la constante exportación de cantores que de nuestro país iban a Roma llamados por los Papas, para mejorar su capilla; si miramos a los compositores religiosos, vemos elevarse las figuras de Morales y Guerrero practicando la estética palestriniana antes que éste emprendiera su reforma". Al contestarle Roda, señaló el esfuerzo de Eslava y el de Pedrell para sacar a la luz las obras de Cabezón, Morales, Guerrero y Victoria, con lo cual la música española venía adquiriendo una grandísima nota de actualidad, hasta el punto de que en los Oficios de Semana Santa celebrados en la catedral católica de Londres el año anterior al de esta lectura académica, la tercera parte de la música interpretada incluyó en su repertorio producciones de nuestros polifonistas, y, por otra parte, apenas había catedral en el mundo que no hiciera uso del mismo repertorio en los oficios solemnes.

La contestación del mismo Sr. Roda a don José Joaquín Herrero acogió consideraciones históricas dignas de ser tenidas en cuenta. Repitamos

unas palabras suyas que resonaron en esta Academia entonces: "La Música fué la última de las artes en hacer su evolución. Tal vez pudiera explicarse la reforma atribuída a Palestrina y antes de él practicada por los españoles Morales y Guerrero, por ese anhelo de sencillez, por el ansia de simplicidad que, a consecuencia de la resurrección del pasado helénico, venía impulsando la dirección de las otras Artes".

Las palabras de Arín y las de Roda, como antes las de Barbieri y las de Pedrell, merecen que las subrayemos, recalcando su contenido. De acuerdo con la realidad histórica, desde luego contrastada por la cronología, Morales vivió en la primera mitad del siglo XVI. Mal pudo figurar, por tanto, entre los adeptos de la escuela palestriniana ni entre los continuadores que, durante la segunda mitad de aquel siglo, habría de tener en Roma la creación polifónica para irradiar desde ahí al orbe cristiano. Admirado era ya Morales universalmente en sus días, e interpretado a través de preciadas ediciones, cuando Palestrina no había llegado aún a la Ciudad Eterna como maestro de capilla. Piénsese, en efecto, que Morales falleció en su país natal, adonde había regresado algún tiempo antes, y que su óbito acaeció en 1553, mientras que Palestrina publicó en 1554 su primera obra importante y se puso al frente de la Capilla Pontificia en 1555. Así, pues, si la influencia de uno de ellos pesó positivamente sobre el otro, mal pudo ser la de Palestrina sobre Morales, sino todo lo contrario.

En posteriores recepciones solemnes de nuestra Academia de Bellas Artes se testimonió también el espontáneo recuerdo, unido a la sincera veneración por el compositor hispalense. Dedicáronle loanzas llenas de fervor dos Académicos fallecidos en el año 1955: don Conrado del Campo y don Benito García de la Parra, cuyas defunciones antecedieron en pocos meses a las de otros Académicos merecedores de inmortal memoria: el bondadosísimo Director de esta Corporación, don Aniceto Marinas, y el que era miembro de la misma y Director de la Academia de la Historia, señor Duque de Alba.

Al ingresar don Conrado del Campo en 1932, desarrolló el tema:

"Importancia social de la música y necesidad de intensificar su cultivo en España". Trazaban sus párrafos vibrantes un cuadro evolutivo del Arte musical, y entre ellos hay uno que enquistó las siguientes líneas: "El sentimiento cristiano, cálido y exaltado, habla su lenguaje de intenso misticismo en las páginas de Victoria, de Morales y de Guerrero, de Salinas y de Antonio y Hernando de Cabezón, padre e hijo, ambos organistas eximios".

Al ingresar don Benito García de la Parra en 1950, desarrolló el tema "Bosquejo histórico de la Armonía y su importancia expresiva en la Composición". Como su cuadro expositivo no podía soslayar las referencias a Morales, dice lo siguiente: "Llegamos, en marcha triunfal, al opulento siglo de oro, donde los nombres de Palestrina, Arcadelt y Willaert, y entre nosotros los de Morales, Guerrero y Victoria, resumen en páginas de sublime y serena emoción las excelencias de un período próvido en conquistas para el Arte polifónico, que en este siglo XVI llegó a producir sus últimas y más avanzadas consecuencias".

Recojamos ahora un juicio formulado por nuestro compañero Monseñor Higinio Anglés en torno al mismo tema. Lo consignó cuando aún faltaban unos años para que se celebrase el centenario del natalicio de Morales. Helo aquí: "La música sagrada de los clásicos españoles es tan sentida y emotiva, que el oyente queda insensiblemente transportado y arrobado por el embeleso espiritual que en el alma produce aquella estética, cuyo secreto resta aún por estudiar. La polifonía religiosa de los maestros de aquel tiempo rebosa un misticismo no igualado por los compositores coetáneos de la escuela de Flandes y de Francia. Con ser su técnica un poco arcáica y muy simple algunas veces, ellos sabían producir efectos sorprendentes, arrancando lágrimas incluso al corazón más indiferente y frío, no acostumbrado a gustar las delicias del arte humano sobrenaturalizado. Es verdad que la técnica de un Morales, de un Ceballos, de un Vila o de un Guerrero y Victoria no tiene muchas veces la firmeza y rectitud canónica de los maestros de la escuela romana, tan artista, tan serena, tan espiritual; a pesar de ello, su música rezuma un lirismo y

un misticismo tan dramático y tan elevado, que raramente puede encontrarse en el arte de los mismos maestros romanos. Los compositores españoles no pretendían otra cosa y no tenían otro ensueño, al escribir música sagrada, que elevar el alma hacia Dios y cantar la gloria del Verbo humano y del Cristo crucificado".

Al aproximarse el centenario de la defunción de Morales, Monseñor Anglés inició la publicación de la "Opera Omnia", compuesta por aquel artista hispalense, después de haberla transcrito en notación moderna, patrocinando dicha edición la Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma. Esta colección de Obras Completas va dedicada al Sumo Pontífice Pío XII, impulsor del canto religioso popular y de la música sagrada contemporánea, porque, según la Ofrenda, en idioma latino, "Morales sintió el arte polifónico como genuino espíritu romano y preparó la suprema elevación de Palestrina".

El volumen primero de la referida "Opera Omnia" presentó el "Missarum Liber Primus" (Roma, 1544), con ocho Misas, figurando entre ellas la Misa de "L'homme armé" a cinco voces y la Misa "Mlle regretz" a seis voces. El volumen segundo presentó una selección de veinticinco motetes, siendo de advertir que pasan de noventa los debidos a la misma pluma, y medio centenar se conservan manuscrito, mientras otros aparecieron, ya en colecciones colectivas, desde 1539, ya en ediciones individuales que lanzaron al mundo musical las prensas venecianas en 1543 y en 1546. El volumen tercero acoge la obra "Missarum Liber Secundus" (Roma, 1544, primera parte), con cuatro Misas, una de ellas de difuntos, a lo cual sigue un Apéndice con cinco motetes que habían servido a Morales para escribir "Misas parodias" y que tenían por autores a Gombert, Mouton y Verdelot. El volumen cuarto reproduce los dieciséis "Magnificat" editados en Venecia el año 1545, siendo de advertir que todos ellos fueron escritos sobre temas obligados de la melodía salmódica; que desde entonces hasta 1619 se hicieron unas dieciséis ediciones y que, además, se conservan manuscritos otros "Magnificats" más de Morales. Todos estos volúmenes, publicados por Monseñor Anglés entre 1952 y

1956, figuran entre las publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y aparecen editados espléndidamente.

* * *

Vayan ahora unos párrafos epilogales.

Cuando llevaba en la tumba diez años el "divino" compositor Morales, su paisano y discípulo Francisco Guerrero publicó en Lovaina, editada por Falesio, su bella colección de "Magnificat". La obra fué dedicada al austero monarca español Felipe II, y en la página preliminar señaló Guerrero el eficaz poder de la música, expresándose así: "Este arte calma la mente humana cuando está agitada; la vigoriza cuando está lánguida; la levanta cuando caída; él nos transporta de las cosas terrestres y caducas a las divinas y perpetuas, pues los cielos giran con cierto musical orden y consonancia, y al compás del movimiento de los cielos, tan variado y constante, muévese también cuanto está debajo de los cielos; mas un movimiento perpetuo y variado con uniformidad de ningún modo puede existir, ni siquiera concebirse, sin una armonía, de lo que resulta que existe cierta fuerza musical que armoniza y suaviza el universo mundo. ¿No vemos, por ventura, a la salida del sol, cuán grande es el coro de aves que con sus cantos dan testimonio de la alegría de los cielos por el orden que en ellos reina? ¿No vemos a los hombres (los cuales son la parte más exquisita de la creación) dulcificar con el canto sus cuidados y sus trabajos? ¿Qué más pruebas buscamos, o qué más podría desearse en confirmación de nuestro aserto? Nada, en verdad. Cosa, pues, divina y celestial es la Música".

Sí, en efecto. Divina y celestial es la Música. Lo proclamó así literalmente Francisco Guerrero, y lo hubiera podido proclamar así también aquel gran maestro y antecesor suyo a quien tantos homenajes ha rendido el orbe musical en el cuarto centenario de su defunción, pues no se merecía menos honores "el divino Morales de la Música".