

EL GRAN SIGLO DE LA MUSICA ESPAÑOLA

EN EL CUARTO CENTENARIO DE LA MUERTE DE CRISTÓBAL DE MORALES

P O R

Adolfo Salazar

I

ACABAN de cumplirse cuatrocientos años desde que murió, no se sabe exactamente cuándo, Cristóbal de Morales, el primero de los más grandes músicos del siglo XVI español y uno de los más grandes también de la Europa coetánea. España ha contribuido para ensalzar su figura con la publicación de sus obras completas (1). Sin embargo, para llegar a la conciencia pública es menester que esas obras se ejecuten; si no en el templo, al que estaban destinadas, en conciertos donde vuelva a establecerse (y con ello la mejor apreciación) de la polifonía vocal, arte al que pertenecen las obras de Morales y sus continuadores en grandeza genial. Solamente desde hace unas décadas se sabe, entre el público aficionado, pero no erudito, que la música española del Renacimiento estaba en el mismo plano que su literatura y su pintura, que su arquitectura inclusive y, aun en casos como Morales y sus inmediatos seguidores, sobrepasó a algunas manifestaciones de las letras y los pinceles. Pero con desventaja para llegar a conciencia popular, porque mientras que la poesía, el teatro y la novela pueden leerse en ediciones continuadas y la pintura se exhibe en permanencia en los museos, la música de su propia época, en cambio, permanece muda en sus folios y libros de coro. También es muy reciente el hecho de que esa música pase al repertorio de las grabaciones eléctricas. Por lo menos encontraremos en ellas el producto comercial parejo a las grandes ediciones ilustradas. Alegrémonos. Sólo así se conocerá completa la cultura espa-

(1) Cristóbal de Morales: "Opera Omnia". Volumen I. Missarum liber primus (Roma, 1544). Transcripción y estudio por Higinio Anglés. Roma, CSIC, 1952.

ñola que, musicalmente, llega a la cumbre en la época mencionada. Por lo menos en México se ha sabido honrar la memoria de los grandes polifonistas del siglo XVI, tomando como principio el cuarto centenario de la muerte de Morales.

El siglo XVI —en efecto— es el siglo de oro de la música española: no sólo de la polifónica, a voces solas —arte de la Iglesia y arte madrigalesco en las salas— sino también de su música instrumental: basta mencionar a este punto los nombres de Antonio de Cabezón y de Francisco Salinas, nacidos en la segunda decena del siglo, mientras que el arte de los vihuelistas llena, todo él, de una manera textual, en sus tratados impresos, los cuarenta años centrales de esa centuria. La gran polifonía, que había sido largamente gestada en España alcanza su madurez, en un esplendor comparable a la gran polifonía flamenca e italiana, durante todo el siglo décimosexto. Una trinidad de músicos elevarán a España al más alto nivel que ese arte asumió en su historia total: Cristóbal de Morales, tal vez nacido antes de comenzar el siglo; Francisco Guerrero, en su centro, y Tomás Luis de Victoria, que muere entrado el siglo siguiente. La deslumbradora claridad de ese arte traspasa los mares; llega a la América española y en México se recogen sus magníficas consecuencias.

En el siglo XVI la literatura española conoce también una era inigualada. Las primeras décadas ven la muerte de los Reyes Católicos y la elevación al trono de Carlos I, quinto de Alemania, con quien se levanta el efímero estilo arquitectónico conocido como Renacimiento Español. Mediando el siglo, Carlos suelta el Imperio de su mano. El reino de España pasa a las de su hijo Felipe. La primera mitad del siglo está considerada por los historiadores de la literatura como la época media y final del Renacimiento; en la segunda comienza, propiamente, el siglo de oro de nuestras letras. En ese lapso han visto las luces del mundo y de sus artes Juan del Encina y Lucas Fernández; el teatro recorre su extraordinaria aventura con Gil Vicente; la erudición, con Antonio de Lebrixa o Nebrixa; llegan de Italia las brisas líricas, y Boscán y Garcilaso se aprestan a recogerlas con Gutierre de Cetina, que conocieron en su persona los mexicanos de México y de Puebla de los Angeles; los estudios humanistas se levantan en Diego Hurtado de Mendoza, y los preceptos históricos hacen crisis en Francisco Cervantes de Salazar, que fué Rector de la Universidad de México, y uno de los historiadores desterrados de la Nueva España. Este Cervantes o este Salazar, abogó siguiendo los pasos de Hernán Pérez de Oliva, porque las discusiones filosóficas, y en menor grado las científi-

cas, se hicieran en lenguaje llano, relegando el latín a las sacristías. Su gesto quizá pudiera llamarse popular. Sin duda alguna su repercusión se dió en la novela picaresca y de rechazo en la música instrumental, de tan popular entronque. Un cambio de estructura social estaba latiendo en el ambiente. El "Lazarillo de Tormes" y el "Guzmán de Alfarache" son testimonios ejemplares, y todos saben que Mateo Alemán vino aquí y aquí imprimió sus ideas relativas a la reforma de la ortografía castellana que, de paso diré, contienen datos importantes acerca de la música del tiempo, comenzando el nuevo siglo. La novela picaresca, o de costumbres, la pintura de los caracteres y la vida del pueblo español suponían una venganza contra los novelones de caballerías; contraste y alternativas que van a encontrarse en los poetas, ya de vencida el siglo XVI, con Fray Luis de León, tan reciamente castellano en sus acentos, y algunos poetas de la escuela sevillana (que era la contrapartida de la salmantina) como Baltasar del Alcázar, popular hasta la rusticidad. Frente a ellos se levanta la inspiración italianista de los poetas pastoriles, Montemayor y Gil Polo, con otros imitadores de sus "Dianas". En fin, los ardores de la poesía mística no desmienten la estirpe popular de sus poetas en Teresa de Cepeda, o de Jesús (*entre pucheros anda el Señor*), Luis de Sarria, llamado de Granada y Juan de Yepes, llamado de la Cruz. La segunda mitad del siglo es un hervidero de genios y de ingenios, no por menores menos agudos. El espíritu popular se mira en el espejo de los pasos de Lope de Rueda, Juan de Timoneda y Juan de la Cueva, no apagados todavía los reflejos clasicistas.

El siglo de oro de las letras castellanas resplandece mediando el siglo. Miguel de Cervantes no había cumplido los diez años cuando Felipe II, que le llevaba veinte, hereda la corona española de manos de su padre. Lope de Vega inunda con su fecundidad genial las últimas décadas del siglo. El teatro se renueva; la música que interviene en él es de estirpe popular, y la inspiración popular de romances y letrillas, mezcladas a las danzas de los salones, dió desde hacía unas décadas a los vihuelistas sus temas para que los tratasen con sabias diferencias ornamentales. Cuando Tomás Luis de Victoria muere, decae el genio musical de los compositores religiosos. La música profana avanza el pie en la escena. Calderón llega, y con él el recitativo italiano tímidamente anunciado por Lope de Vega. Ya es un mundo distinto. Y ese mundo, en el cual entra en su ocaso la polifonía española, es el que ve ascender el arte de la pintura en tiempos de Felipe IV, con las grandes escenografías de las óperas para el Buen Retiro y en los pince-

les de Velázquez. Se da la fecha de 1500 para el nacimiento de Cristóbal de Morales. Velázquez nació en 1599. El siglo de la pintura española sigue al siglo de la música.

LOS GRANDES POLIFONISTAS ESPAÑOLES Y SUS COETÁNEOS

No sería fácil, si quisiéramos fijar las ideas mediante un parangón entre la música y la literatura del siglo XVI, comparar a las tres grandes figuras de la polifonía sagrada de ese siglo con algunos de sus coetáneos sobresalientes en las letras. La magnitud de la polifonía es un arte que sucede en grandeza a su arquitectura. Los poetas de época son menores, por comparación. Nada más lejos de la severa majestad de Morales que los poetas de los Cancioneros que le habían precedido en un arte, podría decirse, madrigalesco; pero, en parte por esa razón, esos poetas se vieron apreciados y gustados en su momento, mientras que Morales, incomprendido por las gentes de su tiempo, desde el Emperador hasta los chantres de las capillas donde sirvió en España, en los años de su madurez, le negaron incluso los honores que no dejaban de tributar a músicos muy inferiores a él. La comparación con Garcilaso nacido por los mismos años que Morales, que, como él, murió joven y que recibió también un fuerte influjo del arte italiano, estaría desplazada hablando de Morales. Pero no resultaría demasiado forzada la comparación entre el tierno Francisco Morales, su sucesor, con Fray Luis de León, el cantor de Salinas. Siguiendo por este camino, tal vez no resultase excesivo encontrar en Tomás Luis de Victoria la elevada nobleza de expresión de un Fernando Herrera, aunque solamente en algunas de las primeras obras de Victoria, porque Herrera el poeta e incluso el Herrera arquitecto de Felipe II y tremendo realizador del monasterio de El Escorial, son fríos en comparación con el dramatisimo de Victoria, que solamente tiene un punto de entronque con los escultores castellanos en madera policromada: Alonso de Berruguete, como el más significado, mientras que podría encontrarse algún acento de Cristóbal de Morales en Gregorio Hernández que nació años después de la muerte del músico. Si este género de comparaciones no se hace odioso (y lo empleo a fin de dar alguna idea sobre el carácter de ese arte, ya que por la escasez de audiciones no es fácil que nos formemos una idea aproximada de su obra) podría sugerir que, sin rigor en las fechas, la austera grandeza de Ribera podría ser puesta en el plano de la polifonía de Morales; pero la trágica figura de Victoria, en sus últimas obras, sólo encuentra una comparación posible con algunos cuadros nacidos

de la atormentada imaginación, paleta y figuras de Doménico Greco, su estricto coetáneo.

Sin duda, estos paralelismos son peligrosos, porque no es posible que sean entendidos cabalmente, ya que falta la experiencia del auditor y ya que no se trata de obras aisladas, más o menos representativas de cada uno de esos autores, sino que se refieren a las líneas generales de su personalidad. Las obras de Morales, de Guerrero o de Victoria no se cantan casi nunca y no podemos formarnos cabal idea de su genio como, por ejemplo, tratándose de un Bach o un Beethoven.

Ocurre frecuentemente en esta época que en los hombres —después gloriosos— nacidos en una localidad pequeña, aldea o suburbio (e incluso en ciudades grandes como Sevilla o Avila) no se haya podido encontrar constancia clara de su nacimiento y que haya que proceder por la vía inductiva. Ni de Morales, ni de Guerrero ni del mismo Victoria se han hallado las actas bautismales. Don Francisco Asenjo Barbieri, que fué un gran investigador, a más de otras dotes musicales, sugirió a Pedrell que Morales debió nacer en la última decena del siglo XV, y así lo dice el insigne autor de la "Hispaniae Schola Musica Sacra". Pero el nombre de Morales era muy corriente en la región andaluza en ese tiempo, e incluso se han encontrado diversos Cristóbal Morales, de manera que ha habido eruditos que le hagan nacer en 1512, con lo cual habría marchado a Roma, acompañando tal vez al Cardenal don Alfonso Manrique (hermano de Jorge Manrique, el poeta) a la edad de diecinueve años, lo cual pudo ser, aunque parece prematuro, pero aun más lo sería que a los catorce años fuese nombrado Morales maestro de capilla de la catedral de Avila, donde dejó varias obras manuscritas... Otros autores encuentran que en 1503 era cantor del duque de Medinasidonia, fecha en la que existía contra él cierto exhorto conminándole al pago de algunas deudas. Evidentemente, la edad de tres años sería demasiado temprana para contraer compromisos, si es que se da por buena la fecha de 1500 para el nacimiento de Morales. Esta fecha le habría hecho morir a los cincuenta y tres años. Dada la magnitud de su obra no parece inconveniente que se atrase la fecha de su nacimiento en diez o doce años.

La familia de Morales era sevillana. Con el año de su venida al mundo se ignora el lugar preciso en que nació. Probablemente fué en la capital, porque él firma algunas obras suyas como "hispalensis", aunque el hecho no es terminante, porque las gentes nacidas en un reino, región o provincia determinados, se dan corrientemente el nombre de la región; ser sevillano, para Morales, lo mismo significaba que había

nacido en Sevilla como en Marchena. Parece seguro que ingresó como infante de coro en la catedral donde había recibido su educación musical de manos de Pedro Fernández de Castilleja, a quien Guerrero llamaba "maestro de maestros". La escuela musical de la capital andaluza conoce en estas décadas su mayor brillantez. A ella pertenecen, además, Pedro y Francisco Guerrero, hermanos; Juan Vázquez, el famoso autor de villancicos polifónicos, deliciosos por su inspiración y de hábil manejo de las voces, finas páginas que transcritas por Jesús Bal y Gay fueron publicadas recientemente por el Colegio de México; Juan Navarro, también otro nombre muy extendido en la región andaluza y que ha dado origen a confusiones, pensándose inclusive que ese músico vino a México al comenzar el siglo XVII y que aquí murió; pero este Navarro, un menor franciscano de Michoacán, era natural de Cádiz, en cuya orden no se practicaba el canto polifónico; Rodrigo de Ceballos; Alfonso Lobo y el músico y teólogo famoso don Fernando de las Infantas, que escribió desde Roma a Felipe II para que se impidiese la reforma del Antifonal Romano encomendado a Palestrina; lo cual se impidió, en efecto, de momento, porque un hijo de Palestrina y otros músicos llevaron al cabo ese atentado a la par musical y sagrado, doblemente segrado por lo que respecta a la tradición en el canto eclesiástico.

En 1535 vemos que Morales está incluido en la nómina de cantores admitidos en la capilla privada del Papa. Ahora, gracias a la minuciosidad burocrática con que se llevaban los "apuntamientos" de la capilla (*Liber punctorum Capelle*), podemos seguir paso a paso la estancia de Morales en Roma durante diez años, con un detalle que no siempre le favorece en lo personal, aunque su conducta raye a mayor altura de sus compatriotas españoles, irrespetuosos, querellones, fulleros y faltones.

LOS ESPAÑOLES EN LA CORTE DEL PAPA

Las "entradas" del "Liber punctorum" de la capilla papal son sumamente pintorescas, porque, a ratos, exhiben el carácter de los españoles que figuraban en ella, que no se privan, aun cuando el Santísimo Sacramento esté de manifiesto, de gritar, polemizar e incluso llegar a las manos, lo cual iba en merma de la autoridad de Morales, cuando era éste el que llevaba la responsabilidad del coro de la capilla. Las condiciones saludables de Roma no fueron antaño muy recomendables, ni el régimen de vida en aquellos tiempos era de lo más higiénico, pero las enfermedades de Morales parece que eran demasiado frecuentes. El musicólogo norteamericano, doctor Robert Stevenson, que ha

examinado minuciosamente los apuntamientos de dicho libro, dice que el nombre de Morales figura en él cuatrocientas cuarenta y una veces (2). De ellas, trescientas treinta y nueve son con motivo de su retraso en llegar al coro; sesenta y cinco, por causa de enfermedad. Su salud delicada, que lo hacía levantarse tarde de la cama, le hacía faltar con frecuencia a maitines. Otras veces las faltas eran porque tenía que mudarse de casa, o se va fuera, o porque está haciendo una peregrinación por las "siete iglesias", o por alguna razón menos importante que ocasiona que le pongan dos escudos de multa.

El número de cantores extranjeros estaba bien equilibrado en la capilla papal, que tenía, con razón por lo visto, el predominio de los españoles, y vale recordar que en ese tiempo asumían una importancia política muy fuerte en Italia. Poco después de ingresar Morales en la capilla pontificia llega de España Bartolomé de Escobedo (un nombre importante), reuniéndose con otros de nombres Núñez, Calasanz y Sánchez, más tarde con Pedro Ordóñez, también hombre de mucho mérito. La llegada de Escobedo desequilibra la composición de la capilla y los cantores franceses se declaran de sobrepellices caídas, lo cual motiva que se les imponga un mes de multa, cosa que da a entender la gravedad de la falta. Escobedo era hombre de mal talante, y en una ocasión en que un corista se equivocó durante la celebración de la misa, Escobedo le llamó "cerdo", de tal manera que lo oyó hasta el Papa, y en otra ocasión se le oyó tildar de "burro" a otro sochantre. El mencionado Juan Sánchez era uno de los más impacientes, y en ocasión de que un cantor se escapaba del coro, lo agarró y lo golpeó en plena misa. Pero cuando el director de la capilla le dió un papel que no le gustaba, armó el gran escándalo en presencia del Santísimo. Lo metieron en la cárcel y el coro se declaró en huelga, yendo a ver al Papa pidiéndole que restituyese a Sánchez a su puesto. El Papa los atendió, Sánchez fué repuesto, aunque en uno de los últimos lugares, lo cual él tomo a mal, dándose continuamente de baja por enfermo y peleándose con los demás cantores. Era el mismo caso de Ordóñez, por lo cual los apuntamientos lo señalan con frecuentes multas. El tal Núñez armó tal escándalo un día en que llevaba a su hija para que entrase en religión, que el ruido llegó hasta los oídos del Pontífice. Todos ellos se ponían enfermos cuando les convenía, y de Núñez, como de otros, hay constancia que lo hacían cuando tenían que quedarse en casa para regar su huerto.

Por comparación, Morales resultaba un ángel. Sólo una vez está

(2) Robert Stevenson: "Cristóbal de Morales" (Ca. 1500-53) a Fourth-Centenary Biography, *Journal of the American Musicological Society*, Spring, 1953.

multado por querellas y sus enfermedades resultaban comprobables. Parece que, preocupado por su labor como compositor, muy abundante, tenía la mano blanda con sus coristas, por lo cual no gozaba de gran estimación en este punto. Su posición como autor de música polifónica le importaba más que su oficio de cantor. La influencia de los polifonistas flamencos era por la época de Morales, mediando el siglo, mucho más intensa en Italia que en España, donde se conservaba una tradición un tanto rígida, que se estima como propia del carácter nacional. Morales se identificó pronto con la técnica ítalo flamenca que, unida a su fondo español, iba a dar por resultado una capacidad de expresión y de dramatismo, de sentimiento místico, que contrastaban con el interés del arte italiano, entonces más preocupado por la belleza arquitectónica de sus construcciones polifónicas. Y, en cuanto al arte flamenco, privaba sobre todo el placer por las ricas complicaciones contrapuntísticas, del hábil juego de las voces. Pero de la moderada complicación en la escritura de Morales no hay que sacar conclusiones demasiado terminantes, como lo hizo alguno de sus mayores críticos, porque la tendencia hacia la isocronía de las voces era normal en el arte popular, y algún flamenco como Orlando de Lasso bebió en estas fuentes para sus composiciones polifónicas, principalmente en sus años de Italia. En cuanto a la expresividad de la música de Morales, no estaba entendida como muy española por sus paisanos coetáneos, y se lee en el famoso libro del fraile Juan Bermudo (*Declaración de Instrumentos*) que, aun cuando le tributa los mayores elogios, lo considera como un compositor extranjero, particularmente por su dilatada estancia en Roma.

Vista hoy la música de Morales, puede observarse que las cualidades de severidad y emoción profunda que la distinguen fueron acentuándose constantemente en sus misas, motetes y responsorios. Para lograr su expresión, a veces lacerante, Morales hace uso de procedimientos armónicos inéditos o poco usados en su época. El respeto que inspiraba como compositor hizo que no se levantaran las acostumbradas repulsas contra tales procedimientos, y opiniones hubo, como la de Adam da Bolsena, que fué también maestro de la capilla pontificia, tiempo después de Morales, que al hablar de una de sus Lamentaciones, dice que "in vero e una maraviglia del arte". El influjo de Morales se extendió, para algunos musicólogos, incluso sobre la que justamente puede decirse que es la gloria de la música polifónica italiana del Renacimiento, Juan Pierluigi, llamado de Palestrina, que oía habitualmente las obras de Morales en la capilla pontificia.

Esta capilla era en tiempos de Paulo III, el Papa de Morales, hacia

1535, en la que el sevillano ingresó en ella, la corporación vocal más numerosa y excelente de Roma. Es posible que el número de cantores de que se componía la capilla al llegar Morales fuese solamente de dos docenas, pero pronto se aumentó el número a treinta, probablemente por el tiempo en que vino a la capilla el flamenco Arcadelt en calidad de "maestro dei putti", que eran los niños cantores. Se ha procurado investigar qué clase de voz tenía Morales, porque algunos eruditos piensan que fuese un sopránista, aunque parece ser más cierto que tenía voz de tenor. El hecho de que en algunos grabados aparezca con barbas montesinas no es fehaciente, porque por su época comenzaron a abundar en España los falsetistas, no sabemos bien si naturales o fabricados, ya que su "escuela" se ha mantenido siempre en secreto desde los tiempos de la dominación árabe; pero alguna viajera por España, en el siglo XVI, cuenta su asombro al ver que quien ella creía una mozuela por su linda voz, era un grave varón de barbas y patillas.

MORALES Y LA PAZ DE NIZA

Se dice que el mismo día en que Cristóbal Morales ingresó en la capilla romana (1º de septiembre de 1535) comisionó el Papa Paulo III a Miguel Angel para pintar el colosal fresco del Juicio Final, en la Capilla Sixtina, pero los historiadores del Renacimiento en Italia lo dan trabajando ya en esa pintura desde el año anterior. De cualquier modo, es conveniente no confundir la nave incluida dentro de la Basílica del Vaticano y conocida con el nombre de Capilla Sixtina, por su fundador, Sixto IV, con la institución coral llamada también así. Esta es una denominación popular, pues su título exacto es el de Il Colegio del Cappellani Cantori della Cappella Pontificia. La idea expuesta por Mitjana de que el nombre de Capilla Sixtina, con que se conoce al coro, le fué dado por otro Sixto, el quinto de la serie, que habría fundido para ello la Capilla Vaticana, de muy antiguo abolengo, con la Capilla Julia, fundada más recientemente por el Papa Julio II, no parece ser cierta, porque la fusión fué de otros coros anteriores, bajo Gregorio XI, en el siglo XIV. Lo que hizo Sixto V fué otorgar ciertas prebendas a sus componentes y nombrar a Palestrina como maestro, siempre con el título de Compositor de la Capilla Pontificia.

Todavía hoy, el número de sus componentes es exiguo: treinta y dos cantores. La música polifónica de este estilo y esta época, tanto la sagrada como la seglar, no necesitan mayor número de ejecutantes que, así, guardan mejor el equilibrio entre las voces y su calidad. La idea

de la magnitud en la música coral ha cambiado mucho con los tiempos. Cuando Berlioz visitó Roma en pleno movimiento romántico pensaba que la música de la famosa capilla correría parejas con la tremenda decoración miguelangelesca. Asombrado por la economía de la música, el gran francés no pudo contenerse, preguntando: —Pero, a lo menos ¿donde está el órgano? Berlioz no había oído mencionar, probablemente, el estilo dicho “a capella”, a voces solas, sin ingerencia de instrumentos de ninguna especie, que era (y sigue siendo) el propio de estas capillas y esta música.

Cuando el Emperador Carlos V fué coronado en Bolonia como “rey de romanos” por el Papa Clemente VII, la Capilla Pontificia fué la encargada de intervenir en las ceremonias correspondientes. Poco después era Cristóbal de Morales el maestro que se impuso a ella por su talento sobresaliente. Un hecho significativo demuestra el aprecio en que en aquel momento se tenía al sevillano. En el año 1538, alrededor de los cuarenta años de Morales, se festejó en Niza (ciudad a la sazón italiana) la paz que firmaron Carlos V, en nombre del Sacro Imperio Romano Germánico, y Francisco I, su elegante rival, por parte de Francia. Las querellas de ambos monarcas eran endémicas, más onerosas que crueles, probablemente, porque las guerras de antaño no se parecían a las de ahora. Pablo III se propuso reconciliar a los dos soberanos y de acuerdo éstos, se firmó la paz de Niza. El Papa y cada monarca iban acompañados cada cual por su capilla, pues los reyes no viajaban sin su séquito de cantores y, en muchos casos, de sus músicos de cámara. La música formaba parte de lo “suntuario oficial” y era uno de los símbolos de la realeza. Esos viajes produjeron resultados fecundos para el arte por el intercambio de estilos y de técnicas a que daban lugar y por eso se ve en la época de los Reyes Católicos y de sus hijos que la música francoflamenca, la española y la italiana estaban influyéndose mutuamente, en un producto total que puede llamarse europeo sin dejar de poder llamarse nacional en cada uno de los casos.

Desde luego se reconocía que la Capilla Pontificia superaba a las otras dos. Había que componer una cantata alusiva, y para ello no se designó ni a un italiano, ni a un flamenco ni a un francés, sino a un español al servicio del Papa, precisamente a Cristóbal de Morales. Tal vez puede verse en este hecho cierto rasgo diplomático del pontífice a fin de no herir susceptibilidades en Carlos ni en Francisco por el hecho de designar a un músico de uno u otro país, pero no hay duda tampoco de que sin la reputación de Morales el Papa no le habría dado ese encargo tan honroso. La cantata de la Paz de Niza (que fué

la primera obra que se imprimió de Morales) fué encontrada por Mitjana en la Biblioteca de la Universidad de Upsala y hoy se puede escuchar en grabaciones gramofónicas. Hay un rasgo curioso en esa composición que es una muestra de la intención y de la habilidad de Morales. La obra está compuesta a seis voces. Cinco de ellas cantan el texto alusivo en latín, prodigando los elogios para Paulo, Carolus y Franciscus (por este orden), mientras los tenores cantan a intervalos una sola palabra: "Gaudeamus" (regocijémonos), sobre las inflexiones del canto llano.

El procedimiento (que no era nuevo) debió resultar bien a Morales porque en otra ocasión, más adelante, Hipólito de Este, el hijo de Lucrecia Borgia (o Borja, mejor dicho) y de Alfonso I de Ferrara, acababa de ser nombrado cardenal. Hipólito era el árbitro de las elegancias ferrarenses. Se conoce un retrato de él por el Brozino donde le pinta con barba, acariciando a un perrito de aguas (aquellos "blanchetes" con cuyos vellones las damas de los viejos tiempos adornaban sus vestidos, no descubiertas aún, me imagino, las albas pieles de los armiños): refinamientos sutiles. Y para conmemorar su elevación a la púrpura cardenalicia, Hipólito encargó a Morales la cantata jubilar que era indispensable. "Jubilemus Hyppolito et cantemus canticum novus". Entre el tejido polifónico, Morales desliza repetidamente las palabras "Magnificabo nomen tuum in aeternum", que parecen un tanto presuntuosas si se piensa en su origen, pero Hipólito de Este, de cuya fastuosidad de vida es testigo Torcuato Tasso, no se contentaba con menos. Ser un protegido de Hipólito era entonces sinónimo de genio; por lo menos, de celebridad, e incluso de "autor a la moda" si puede decirse, aunque esa consideración no sea la que mejor corresponda a un hombre de ideas recias y profundas como el maestro sevillano.

Aún cuando el Papa Paulo era un hombre de edad avanzada (sesenta y siete años en el año de la paz de Niza) hizo todavía algunos viajes, hasta 1543, siempre ecompañado por Morales. La popularidad de aquella cantata pacífica se había extendido por España, de tal manera que los vihuelistas transcribían su música para uno o dos instrumentos de su especie, incluso ya después de muerto Morales (por Fuenllana, en Sevilla, en 1554, y antes, para dos vihuelas, por Enríquez de Valderrábano, en 1547). El Emperador y el Papa resolvieron encontrarse nuevamente en Bolonia en 1543 y allá fué Morales en largas jornadas a caballo que le quebrantaron mucho, pero él confiaba obtener de Carlos alguna capellanía, lo que no ocurrió. Vuelve a Roma en 1544 y está enfermo durante tres meses, tras de publicar dos volúmenes de

misas de cuyas dedicatorias esperaba alguna merced de los magnates, que también resultaron fallidas. Al año siguiente se cumplen diez de sus trabajos en la Capilla Pontificia tras de los cuales tenía derecho a una vacación "sabática". En marzo de aquel año el cabildo de la catedral de Toledo había anunciado que estaba vacante el puesto de maestro de capilla y hacia él vuelve Morales sus ojos, con más fatigas que provecho.

ANDANZAS Y SINSABORES DE UN MÚSICO DEL RENACIMIENTO

Existe la posibilidad de que Morales regresase a España por algunos meses en 1540, porque cada cinco años de servicio en la capilla papal estaban premiados con un asueto pagado de diez meses. Morales pidió permiso para ausentarse de Roma rumbo a España, pero no se sabe nada de si, en realidad, marchó a su patria, aunque no hay constancia de su regreso a Roma hasta mayo de 1541. En 1539 habían aparecido algunas composiciones sueltas de Morales en diversas antologías publicadas en Lyon y en Venecia. En 1540 otra antología contiene su famosa misa sobre la canción francesa de "L'homme armé", un tema que frecuentemente utilizaron los polifonistas de la época y Morales dos veces. Se dice que el tema era muy del agrado de Carlos V, cuyo maestro de capilla era a la sazón el flamenco Nicolás Gombert, entre cuyas obras se imprimieron en 1541 algunos motetes de Morales. Si el maestro sevillano regresó a España en la fecha en cuestión es probable que se pusiera en contacto con Gombert para pedirle que elevase al Emperador su misa sobre "L'homme armé". Pero Carlos no parece que se diera por enterado a las repetidas llamadas del músico, discretamente puestas en sordina. Una especie de respuesta burlona de Morales habría sido otra misa en la que utilizaba la canción francesa "Mille regretz": lo siento mucho.

En los últimos años de Morales en la capilla pontificia su salud va de mal en peor. Tal vez atrapó la malaria. El viaje a Bolonia en 1543 con el Papa, con el cual debió creer en la posibilidad de acercarse al Emperador, lo debilitó mucho. Aunque todavía joven si es que nació en 1500, parece un poco resentido por la falta de protección de los magnates y en las dedicatorias de sus libros de misas, en 1544, a Cosme de Médicis, el marido florentino de Leonor de Toledo, y al Papa Paulo, Morales se da gusto a sí mismo escribiendo sus propios elogios en un buen latín, al parecer de su pluma. Pero ni el príncipe florentino ni el Papa Paulo se dignaron reconocer sus talentos y no fueron pródigos

en su agradecimiento por sendas dedicatorias. Cosme era un ejemplar perfecto del gentilhomme del Renacimiento. Paulo III (Alejandro Farnesio) era un hombre de fuerte carácter y de gran cultura, que había excomulgado a Enrique VIII y con Carlos V fundó una Liga contra los turcos; que aprobó la orden de los Jesuitas y se carteaba con Erasmo; que convocó al Concilio de Trento e hizo que Miguel Angel terminara la cúpula en la basílica de San Pedro.

Su falta de aprecio, reiteradamente demostrada, hacia Morales, no es uno de sus timbres de gloria, pero tal vez intervino en ello más alguna consideración hacia la persona que hacia el artista. La portada del libro de Misas de 1544 muestra a Morales hincado de rodillas ante el Papa, que le da su bendición, abundantemente barbados el uno y el otro; mucho más viejo el pontífice que el músico, que continuó soltero de por vida, mientras que el Papa había sido cocinero antes que fraile, había estado casado y dejó un hijo que recibió el ducado de Parma.

La falta de autoridad de Morales en la dirección de la capilla donde se sucedían los escándalos entre los cantores españoles (que sabemos) pudieron influir en la apatía papal: todo ello decidió a Morales, luego de haber pasado el segundo quinquenio, a postular al cargo de maestro de la capilla en la catedral de Toledo, que había quedado vacante desde marzo de 1545. El nombramiento se hacía meticulosamente, en virtud de oposiciones estrictas, aunque, dada la reputación de Morales, el cabildo decidió darle algunos maravedises más de los que componían su salario normal. Morales fué admitido después de examinarse la composición de prueba. Entre sus deberes en el cargo figuraba la instrucción, en la teoría y el canto, de los niños cantores, o mozos de capilla, como se les llamaba ("seises", normalmente, en Sevilla.) Era la costumbre entonces, como muchos años después en Alemania, que los maestros cuidaran tanto de la salud corporal como de la mental de sus educandos y corría a su cargo su alimentación y vestido. Entre que Morales, como más tarde su discípulo y sucesor, Francisco Guerrero, eran hombres de buen corazón, y entre que las consignaciones del cabildo para el victus y el amictus debían ser escasas, ambos maestros se vieron frecuentemente comprometidos, porque tenían que poner de su bolsillo lo necesario para completar la manutención de los clerizones, quienes, por su parte, siempre andaban descontentos, indisciplinados y en frecuentes motines. Morales debió encontrar que la biblioteca de la capilla toledana era escasa y se propuso renovarla; nuevos gastos, y ya se sabe cómo los miran los espíritus estrechos. Total, que antes de los dos años, el gran músico se hartó de los castellanos, y des-

apareció durante otros dos años sin haber dejado huella de su paso por la capilla catedralisca en la forma habitual de motetes o cánticos a los santos acostumbrados y de mayor reverencia en la localidad.

Quien da noticias de su existencia, ya en su Andalucía natal, es el frailecito Juan Bermudo, el de la famosa "Declaración de instrumentos", en su obra anterior titulada "Arte Tripharia", que, en 1549, menciona a Morales como maestro de la capilla del duque de Arcos, en Marchena. Señalemos de paso el título del libro de Bermudo, entre pedante y barroco, el cual parece aludir a las tres partes en que se divide la Música, cuya teoría procura exponer claramente (sin conseguirlo), y en lengua vulgar, para la mayor ilustración de las monjitas del convento de Montilla. Marchena es un pueblo grande, una especie de Sevilla en pequeño, rico y señorial, en el que tal vez vió Morales la luz del día y en el que tal vez bajó a las tinieblas de la tumba. La abadesa de Montilla era sobrina de la duquesa de Arcos y Morales sale a relucir con frecuencia en los escritos de Bermudo, quien parece un protegido de la familia Ponce de León, los duques. En consecuencia, Morales prodiga sus elogios para "Declaración de Instrumentos", en donde hay, en efecto, tantas páginas interesantes unidas a tantas disquisiciones farragosas; pero Bermudo era un progresista, un modernista de su tiempo, que veía en Morales el músico digno de parangonarse con los más famosos y "avanzados" de la época, en Flandes o en Italia.

Con todo ello, Morales no se siente más a su gusto en Marchena que en Toledo. Otros dos años, y en 1551 se le ve en la catedral de Málaga como maestro de capilla. Es posible que en el nombramiento interviniese el duque de Arcos, porque la provisión de este cargo en Málaga no se hacía por oposición, sino que dependía de la voluntad de la corona. Los canónigos le dan el visto bueno, un tanto contrariado por sentir la imposición, y vuelven a repetirse los acostumbrados disgustos. La manera de demostrar el cabildo su falta de aprecio a Morales consistió en no mencionarle, según la costumbre, de una manera honorífica, ni llamarle "venerable" ni por su cargo de "presbítero", como en Toledo. Un simple "Don" y asunto terminado. Así es que, cuando dos años pasados en Málaga, se entera Morales que su anterior puesto de Toledo ha quedado vacante, lo solicita otra vez, aceptando hacer nuevas oposiciones que, tratándose de un maestro como él, eran vejatorias. A todo se aviene, en su deseo manifiesto de no regresar a Málaga, de donde se había ausentado con permiso (como había hecho el año anterior, a fin de pasar unos días en Sevilla). Se va no se sabe a dónde ni por dónde, aunque verosimilmente sería por el camino real, pasando

por los pueblos acostumbrados. Desde uno de ellos, si no desde Sevilla o Marchena, escribe al cabildo toledano en solicitud del puesto, y ya en el día 4 de septiembre, acepta disputar el cargo a cinco concurrentes más, desconocidos o poco conocidos. Desde esa fecha se ignora lo que pudo ocurrirle, pues que el 7 de octubre consta en las actas malagueñas que el puesto de Morales se hallaba vacante por defunción del maestro.

(Concluirá en el N^o próximo).

ADOLFO SALAZAR.