

RAFAEL MITJANA

R 57063

ESTUDIOS

SOBRE ALGUNOS MÚSICOS ESPAÑOLES

DEL SIGLO XVI

Ilustrados con facsimiles, grabados
y textos musicales.



MADRID

LIBRERÍA DE LOS SUCESORES DE HERNANDO
Calle del Arenal, núm. 11.

1918

ES PROPIEDAD

PROEMIO

El presente libro estaba completamente terminado al promediar el año 1914, y ya por entonces se había comenzado su publicación. Razones que no son del caso me obligaron a interrumpirle y suspenderle. Hube de marchar precipitadamente a tierras exóticas y permanecer allí más de tres años casi incomunicado con el mundo culto, perdiendo el tiempo de modo lamentable. Prueba clara y terminante del solícito interés con que en la España del siglo xx se protege a todo el que quiere trabajar.

Aprovechando una corta y fugaz estancia en la madre patria, puedo ultimar la impresión y dar mis trabajos a la luz pública. Nunca es tarde si la dicha es buena, y buena será si tú, amable y discreto lector, no los encuentras rancios y trasnochados y los acoges con benevolencia. En honra y prez de nuestra amada España, para glorificar nuestro arte nacional fueron escritos, y no estará de más que tengas en cuenta la intención y el propósito.

El estudio de nuestro pasado artístico está muy descuidado entre nosotros. Algunos beneméritos investigadores se ocupan de la Arquitectura, de la Pintura o de la Escultura, pero a la Música se la considera como una especie de cenicienta. Sin embargo, no es en nada inferior a sus hermanas, y en el Parnaso, al lado de un SILOÉ o de un HERRERA, de un VELÁZQUEZ o de un MURILLO, de un BERRUGUETE o de un MENA, no pueden hacer mala figura ni los VICTORIA, ni los MORALES, ni los GUERRERO.

Componen este volumen estudios de muy distinto género, aunque la mayor parte se encaminan a investigar los orígenes y la formación de la gloriosa escuela andaluza, cuyo centro principal radicó en la antigua Hispalis. Sevillanos fueron, en efecto, CRISTÓBAL DE MORALES, LUIS DE VARGAS, FERNANDO DE CONTRERAS y BERNARDO DE TORO. El primero es un artista de talla singular y excelsa, figura de extraordinario relieve en la historia del Arte. En cuanto al ilustre autor del cuadro de *la Gamba*, te lo presentaré bajo un aspecto poco conocido de su talento, ya que LUIS DE VARGAS no sólo manejaba con destreza los pinceles, sino que asimismo tañía hábilmente la lira de Euterpe. Los dos restantes tienen menos importancia, por más que sus vidas no dejen de presentar cierto interés y de ser en extremo pintorescas.

Hace varios años que publiqué mi primer estudio sobre JUAN DEL ENCINA, el músico y poeta fundador de nuestro teatro, en edición tan corta y limitada, que bien pronto quedaron agotados todos los ejemplares, constituyendo hoy día una curiosidad bibliográfica. Como se trata de un personaje saliente, no sólo en la historia musical, sino también en la historia literaria, cediendo a instancias de muchos eruditos, he creído deber reimprimirle e incluirlo al frente del presente volumen, agregándole algunos nuevos documentos como añadidura y un facsímile de la firma del arcediano de Málaga, quizás el único autógrafo que hoy existe del eximio vate salmantino.

Desmintiendo el título que se inscribe en la portada, he dado cabida a un trabajo sobre tres monjes músicos españoles desconocidos que florecieron durante la décimoséptima centuria. No parece que fueran artistas de pro, pero, sin embargo, merecen figurar en el catálogo de los devotos cultivadores del divino arte.

Por último, tras no cortas pesquisas y averiguaciones, he logrado determinar de modo exacto y con pruebas indiscutibles una fecha memorable, aunque luctuosa, de nuestra historia artística: la del fallecimiento del insigne TOMÁS LUIS DE

VICTORIA, gloria sin par de la música española y del arte universal. Además de este dato tan importante, publico otros documentos que vienen a esclarecer muchos puntos oscuros de la vida aún muy poco conocida del preclaro maestro abulense.

Y no va más, amable y discreto lector. Espero poder interesarte y merecer tu aprecio, tanto más cuanto que de ti me despido hasta Dios sabe cuándo, ya que por fuerza mayor he de resignarme a ser escritor intermitente y a publicar mis trabajos a salto de mata. En cambio, gracias a la solicitud de cariñosos protectores, seguiré recorriendo tierras extrañas, vagueando a mi gusto, por falta de elementos para poder continuar mis estudios.

Adiós. ¡Que el Cielo te valga y a mí no me abandone!

Madrid y mayo de 1918.

SOBRE JUAN DEL ENCINA

CUATRO PALABRAS AL QUE LEYERE

Una feliz casualidad me ha hecho encontrar, examinando los libros y documentos que se conservan en el Archivo de la basílica malacitana, muchos y muy curiosos datos relativos a eminentes artistas españoles cuyos fastos biográficos nos eran casi desconocidos, y muy propios para aclarar ciertos puntos aún oscuros de nuestra historia musical. La mayor parte de ellos, concernientes a músicos y cantores, encontrarán su cabida en una *Historia de la Capilla de Música de la catedral de Málaga*, que, andando los tiempos y con la ayuda de Dios, he de escribir (1).

Pero entre las noticias recogidas hasta la fecha existen algunas tan interesantes, por la personalidad a quien parecen referirse — si importante en la historia de nuestra literatura, aún más importante en nuestra historia musical —, que he creído oportuno sacarlas a luz anticipadamente, por si pudieran ser de alguna utilidad al estudioso o al amante de nuestras glorias nacionales.

Debo dar las gracias a los Excmos. Sres. Deán y Cabildo de la catedral malagueña por la benevolencia con que recibieron mi pretensión, abriéndome de par en par las puertas de su rico y bien ordenado archivo y facilitándome con sin

(1) Proyecto al que he debido renunciar, como a tantos otros, por forzadas y largas ausencias de la patria. (Nota de la segunda edición.)

igual galantería cuantos medios estuvieron a su alcance para simplificar mi trabajo. Quédoles sumamente agradecido por las numerosas atenciones que de ellos he merecido, y aprovecho gustoso la ocasión presente para manifestarles mi reconocimiento.

Cumplido tal deber de cortesía, sólo me resta suplicar al pío y benigno lector que reciba con bondad este modesto folleto, y que teniendo en cuenta la buena intención que me determina a escribirlo, dispense y perdone sus muchas faltas.

SOBRE JUAN DEL ENCINA

Entre las más distinguidas personalidades que han sobresalido en el cultivo de las letras y las artes españolas, una de las más interesantes y merecedoras por todos conceptos de fijar la atención del estudioso, es indudablemente la de JUAN DEL ENCINA, eminente poeta lírico, músico admirable, a quien se considera con sobrada justicia como fundador de nuestro inimitable teatro.

Conocida es de todos la importancia literaria de las obras de tan eximio escritor, y su *Cancionero* (Salamanca, 1496), que contiene poemas alegóricos, poemas didácticos, coplas, villancicos, canciones, glosas y romances, es un verdadero monumento de la poesía española en la época de los Reyes Católicos. Allí encontramos su *Arte de poesía castellana* o *Arte de trobar*, que debe considerarse como uno de los primeros ensayos de una poética española; su traducción de las diez églogas bucólicas de VIRGILIO, que aplica a celebrar los grandes y heroicos hechos del último período de la Reconquista, en cuya glorificación y alabanza escribió, además, *El triunfo de la fama y gloria de Castilla*, poema alegórico, imitado del famoso *Laberinto* de JUAN DE MENA, en que narra la toma de Granada; sus composiciones amatorias *El triunfo de amor*, *El testamento de amores*, *La confesión de amores* y *La justa de amores*, que compiten con los poemas análogos de IMPERIAL y del MARQUÉS DE SANTILLANA; sus singulares y caprichosos *Disparates*, algunos de los cuales han llegado a ser proverbiales, y sobre todo sus deliciosas composiciones líricas, ya religiosas, ya profanas, siempre llenas de facilidad y

gracia, ingenio y frescura, que tanto se acercan a la poesía verdaderamente popular, de la que este autor es uno de los más preclaros e ilustres representantes.

Pero todo lo anterior es poco si nos fijamos en las poesías dramáticas de JUAN DEL ENCINA, llamadas por él mismo *representaciones* y también *églogas*, nombre que les dió en prueba de admiración y respeto al cisne de Mantua, que no son más que verdaderas obras escénicas destinadas a ser representadas, y que se representaron en el palacio de los duques de Alba, en presencia de los magnates y de las personas más elevadas por su posición y categoría en la corte de los reyes de Aragón y de Castilla. Por estas once composiciones se considera al célebre salmantino como el verdadero padre del teatro español, en el sentido estricto de la palabra, porque sus obras dramáticas no fueron escritas para ser ejecutadas ni en la iglesia ni en la plaza pública, en solemnidades religiosas o en fiestas populares, para recreo o distracción del vulgo, sino en un teatro regular, preparado al intento con todo el aparato necesario y conveniente, y en presencia de un auditorio culto y escogido convocado al efecto. En ellas se hacen palpables los progresos constantes del teatro y la evolución que en él verificó JUAN DEL ENCINA, transformando los diálogos sin plan ni acción, primeros ensayos del arte dramático, en pequeñas comedias de intriga, con argumento definido. Las seis églogas más antiguas, de las once que de este autor conocemos, son todavía verdaderos *misterios*, compuestos para ser representados en el oratorio de la duquesa de Alba, y muy semejantes a otras obras similares escritas en la Edad Media. Descuellan entre ellas las llamadas *Aucto de la Navydad* y *Aucto de la Pasión i Muerte de Jesús*; pero, en general, carecen de interés dramático. No ocurre ciertamente lo mismo con las cinco églogas restantes, que son de carácter profano, pues en éstas, como se puede ver en el *Aucto de Repelón*, en que se pintan escenas de la vida estudiantil en Salamanca, y principalmente en las dos interesantísimas que se denominan *Del*

escudero que se tornó pastor y *De los pastores que se tornaron palaciegos* (véase el apéndice A), que en opinión de TICKNOR y de SCHACK, aunque distintas y separadas, constituyen un solo conjunto, nos encontramos con verdaderas obras dramáticas, llenas de vida y de gracia, con su enredo y desarrollo concertado con arte, conducido con viveza y desenlazado con habilidad. En presencia de tales concepciones, es preciso reconocer que el maravilloso teatro español existía a fines del siglo xv, y había nacido por aquellos años, augurales del Renacimiento, en que se reconquistaba Granada y se descubría el Nuevo Mundo.

Si interesante es la figura de JUAN DEL ENCINA desde el punto de vista literario, aspecto por el cual es generalmente conocido, no es menor su importancia en la historia de la música española. Todos sabíamos que había cultivado este arte con ventaja y aprovechamiento, si bien, hasta la reciente publicación del incomparable *Cancionero* de BARRIERI, no nos había sido dado poder juzgar de su valor y mérito como músico. Hoy se puede asegurar que el arte de los sonidos alcanzó grandísimo florecimiento en nuestra patria a fines del siglo xv, y que si teníamos eminentes y doctos teóricos como BARTOLOMÉ RAMOS DE PAREJA, maestro de Música en las Escuelas de Salamanca y de Bolonia (1), y PEDRO CIRUELO, profesor de tan divino arte en las Universidades de París y Alcalá de Henares, poseíamos también compositores eruditos, capaces de rivalizar con los ingeniosos y agudos contrapuntistas flamencos, y, lo que es más digno de aprecio, un estilo artístico verdaderamente nacional y expresivo, íntimamente unido con la prosodia de nuestro idioma, y tan compenetrado del gusto peculiar y distintivo de nuestros cantos y bailes populares, que más bien que producido con los artificios del Arte, parece brotado espontáneamente de la musa popular. Cuando en todas las

(1) Rectifico: RAMOS DE PAREJA no fué nunca profesor de la Universidad de Bolonia. (Nota de la segunda edición.)

naciones cultas de Europa los principales compositores se ocupaban únicamente en hacer gala de su habilidad en todos los primores del contrapunto y de la armonía, nosotros los españoles nos preocupábamos ante todo de la expresión, respetando el sentido de la letra y subordinando la idea musical al texto poético que pretende interpretar. Cultivando este género expresivo, JUAN DEL ENCINA se muestra a prodigiosa y envidiable altura; tanto, que algunas de sus composiciones son verdaderos modelos, que parecen escritos en una época de apogeo artístico más bien que en tiempos arcaicos y rudimentarios para el Arte. Fundador de nuestro teatro dramático, lo fué también del teatro lírico, y en sus églogas, la música representa un papel tan decisivo, que algunas de ellas pueden considerarse como verdaderas zarzuelas u óperas cómicas. En unas encontramos fragmentos importantes que debían ser cantados; en otras existen intermedios de baile; todas ellas acaban con un villancico, entonado por los diversos personajes que han intervenido en la acción. Ninguna música religiosa escrita por este autor se ha encontrado hasta el día, aunque es seguro que debió cultivar este género quien desde muy joven perteneció a la clerecía y acabó su vida siendo prior de León. Es de suponer que, caso de existir, no desmerecerá ni de su talento ni de su sabiduría.

Demostrado el grandísimo valor artístico y literario del insigne artista de quien me ocupo, inútil creo decir con cuánto interés se habrá tratado de averiguar cuanto sea concerniente a su vida y se refiera a sus hechos. Los trabajos importantísimos realizados por personas competentes han aclarado muchos y diversos puntos aún oscuros y han destruído errores que estaban muy generalizados. No obstante, todavía no se ha conseguido reunir todos los materiales necesarios para redactar una biografía completa y detallada del fundador de nuestro teatro. La casualidad favorece muchas veces al más indigno, y a lo mejor sucede que donde menos se suponía se encuentran datos que no se buscaban y que muy bien

podieran tener su importancia. Recientemente emprendí la tarea de registrar el Archivo de la catedral de Málaga, con objeto de buscar cuantas noticias se refiriesen a la historia de la Música y de los maestros de su capilla, y cuál no sería mi satisfacción cuando, al estudiar los libros que contienen las actas capitulares de los años de 1496 a 1510—los más antiguos que en tal archivo se conservan—, encontré primero, con fecha 6 de septiembre de 1499, a un músico cantor *contrabajo*, llamado JUAN DE LEÓN (véase el apéndice D), nombre de uno de los compositores mencionados en el *Cancionero* de BARBIERI; más adelante, y en 11 de agosto de 1507, la toma de posesión de un maestro de capilla, que se llamaba DIEGO FERNÁNDEZ (véase el apéndice D), algunas de cuyas obras figuran en la célebre colección citada; por último, en 11 de abril de 1509, la institución en el arcedianazgo principal de Málaga de un clérigo, natural de la diócesis de Salamanca, cuyo nombre era JUAN DEL ENCINA.

Grande fué mi alegría al hallarme con nuevos y curiosos documentos relativos a dos músicos cuyo señalamiento biográfico fué desconocido por el erudito BARBIERI; pero al hallar el último nombre citado, mi satisfacción subió de grado al sospechar que la persona de quien se trataba pudiera ser la del célebre poeta salmantino. Con escrupuloso cuidado recogí cuantas noticias pude encontrar acerca de aquel prebendado de la catedral de Málaga, y, una vez reunidas, las confronté con todos los datos que acerca de la vida de JUAN DEL ENCINA me fué dado buscar, teniendo el gran placer de ver que, lejos de oponerse, se correspondían y completaban, llegando casi a formar el convencimiento de que efectivamente me encontraba en presencia de un período ignorado de la vida del fundador del teatro español. Desde aquel momento sentí el deseo de dar a conocer a los estudiosos aquellas curiosas noticias, cuyo hallazgo la buena fortuna me había deparado; pero antes de exponerlas a mis lectores creo necesario, si no muy conveniente, resumir cuanto al presente se conoce acerca de JUAN

DEL ENCINA; porque de este modo, al conocer los datos nuevamente aportados, se podrá juzgar con más facilidad la oportunidad y el valor de mis apreciaciones.

*
* *

JUAN DEL ENCINA O DEL ENZINA — que de ambos modos se halla escrito en las diversas ediciones de sus obras — nació en una aldea que lleva este mismo nombre y se encuentra en las cercanías de Salamanca. Según se deduce de lo que él mismo nos dice en su *Tribagia o Via Sacra de Hierusalem* (Roma, 1521), debió acaecer su nacimiento por los años de 1469, si bien el erudito TICKNOR, sin que se sepa en qué se funda, fija esta fecha en 7 de agosto de 1468. Fué hijo de padres honrados y, aunque pobre, estudió en la famosa Universidad de Salamanca, siendo desde entonces muy protegido por el canciller de la misma, D. Gutierre de Toledo, hermano del conde de Alba. Terminados sus estudios, encontró acogida y empleo en casa de D. Fadrique de Toledo, primer duque de Alba, y de su esposa D.^a Isabel Pimentel. Allí ejerció el cargo de poeta y músico palaciego, escribiendo muchas poesías en honor de sus protectores y componiendo sus dramas, en los cuales representó él mismo más de una vez el papel de gracioso. Según nos dice el propio ENCINA en su *Cancionero*, la mayor parte de sus obras fueron escritas entre los catorce y veinticinco años de su edad.

Leyendo las obras compuestas en aquel tiempo por este autor, se encuentran muchos detalles relativos a su biografía. En algunos de sus villancicos hallamos alusiones a BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRO (1), el insigne autor de *La Propaladía*; en

(1) Villancico:

¿Quién te trajo, caballero,
por esta montaña oscura?

(*Cancionero* de JUAN DEL ENCINA. Salamanca, 1496. — Núm. 82 del *Cancionero* de BARBIERI.)

otros notamos referencias de la toma de Granada (1); en otro deplora la muerte de la Reina Católica (2). Entre ellos existen varios publicados en la primera edición de su *Cancionero* (Salamanca, 1496), que tratan de un episodio de su vida y del cruel desengaño que sufrió en sus amores, al ver que su amada se desposaba con otro. Grande fué su dolor por esta causa, pues en un romance (3), inédito hasta la publicación del *Cancionero* de BARBERI, nos demuestra su desesperación y dice que quiere abandonar su patria. También en las églogas se pueden buscar noticias concernientes a nuestro personaje. En una que se representó por Navidad se mencionan los preparativos que se hicieron para la guerra con Francia, y la paz firmada en 1493 con Carlos VIII. En otra (4) escrita con posterioridad, se habla

(1) Villancicos:

¿Qu'es de tí, desconsolado?

y

Lenanta, Pascual, levanta.

(Véase *loc. cit.* — Núms. 315 y 316.)

(2) Canción:

Triste España sin ventura.

(Véase *loc. cit.* — Núm. 317.)

(3) Villancico:

Quédate, Carrillo, adiós.

(Véase *loc. cit.* — Núm. 382.)

(4) Denominase esta composición: *Égloga trobada, representada en la noche de Navidad a cuatro pastores, Juan, Miguéllejo, e Rodrigacho, e Antón llamados; que sobre los infortunios de las grandes llluvias e la muerte de un sacristán se razonaban.*

Respecto a la fecha de esta obra no queda duda alguna, pues empieza diciendo lo siguiente:

JUAN. *Año de noventa y ocho,
y entrar con noventa y nueve.*

RODRIGACHO. *Agua y nieve
y vientos bravos corrutos:
reniego de tiempos putos;
ya dos meses ha que llueve.*

de las grandes lluvias acaecidas en el año de 1498, y se da cuenta del fallecimiento de un racionero cantor o maestro de capilla de la catedral de Salamanca. De ella se deduce que JUAN DEL ENCINA debía ser ya muy perito en Música, pues como puede verse por lo allí contenido, aspiraba a reemplazar al muerto y a desempeñar el puesto que quedaba vacante; no habiéndolo conseguido por tener muchos émulos y ser todavía seglar. La última de sus composiciones dramáticas de aquella época revela un gran adelanto, puesto que hace ver el designio del poeta de no emplear únicamente humildes pastores, sino dioses de la fábula. Fué representada esta égloga en 1497, probablemente poco tiempo antes de la muerte del príncipe D. Juan, ante quien se ejecutó.

No se ha podido averiguar hasta cuándo estuvo nuestro artista al servicio de los duques de Alba, ni por qué motivos abandonó su casa y marchó a Roma. Sólo es sabido que allí se encontraba en 1514, cuando publicó su *Farsa de Placida e Vittoriano*, y en 1519, cuando sin estar aún ordenado de misa, el papa León X, que siempre le protegió, le concedió el priorazgo de León. JUAN DEL ENCINA debió brillar mucho en la corte pontificia. Sus composiciones musicales, llenas de galanura, elegancia y expresión, debieron gustar bastante a aquella sociedad, en que el amor al arte pagano y sensualista se derramaba en todas las manifestaciones del ingenio humano. En presencia del famoso papa Médicis, de sus cardenales y de las más bellas damas de Italia se representaban suntuosas y extrañas fiestas, en las cuales se ejecutaban obras de carácter eminentemente profano. Basta leer las comedias (1) de BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRO, para ver que muchas de ellas se representaron en Roma y en una reunión de eclesiásticos. ¡Qué tendría de extraño que las églogas de JUAN DEL ENCINA,

(1) Véase en el Introito de *La Tinclaria* y de *La Trophea*, y en mil pasajes y alusiones, que aquellos dramas se representaron en Roma y en reuniones compuestas principalmente de eclesiásticos.

protegido del Papa, no gozasen de semejante honor! De su estancia en Italia quedan recuerdos en sus poesías, pues en el *Cancionero* de BARRIERI se encuentran algunas obras escritas en un curioso chapurrado de español e italiano.

Muchas personas, siguiendo lo dicho por GONZÁLEZ DAVILA en su *Historia de las antigüedades de Salamanca* (1606), han pretendido que entre los cargos que JUAN DEL ENCINA desempeñó en Roma se cuenta el de maestro de la Capilla Pontificia, siendo premiado con el priorazgo de León por su destreza y habilidad en la música. Pero esto no puede ser cierto, por cuanto es positivamente conocido que en aquella época el puesto de maestro de la capilla papal era puramente honorífico, y no se confiaba más que a alguna persona investida de altas dignidades eclesiásticas (1). Además se conoce la lista cronológica de aquellos maestros, y en los años que corresponden a la estancia de JUAN DEL ENCINA en Roma se encuentra ocupado el magisterio (2) por CRISTOFORO DE BORBONE, obispo de Cortona, en 1492, a quien siguió FRANCESCO SINIBALDI, obispo de Osimo, en 1501, sucediéndole en 1515 un músico llamado GENET (3) —excepción a la regla—, que sólo era capellán cantor, y que fué reemplazado en 1526 por ANTONIO SCAGLIONI, obispo de Aversa. Con tales datos queda destruído en absoluto el aserto de que nuestro compatriota fuera maestro de aquella capilla; sólo puede quedar la duda de que únicamente fuese cantor.

(1) No sólo *obispos*, como pretende BARRIERI, sino *otras* altas dignidades eclesiásticas. Ocuparon este puesto abades de Santa María la Mayor, gobernadores de Roma, obispos, arzobispos, siendo el último que lo desempeñó, en 1574, ANTONIO BOCCAPADULE, secretario de los breves y canónigo de San Pedro. Posteriormente se confió el cargo de maestro a músicos de profesión.

(2) Véase ADAMI DA BOLSENNA, *Osservazione per ben regolare il coro dei cantori della Capella Pontificia*. (Roma, 1711.)

(3) Existe en la Biblioteca Vaticana un *Magnificat* de este autor, que se suele cantar todavía.

Tampoco es esto cierto. En la lista de los cantores de la Capilla Pontificia, correspondiente al período comprendido entre los pontificados de León X al de Clemente VII, es decir, desde 1513 a 1523, se citan los nombres de seis músicos españoles (1), pero ninguno de ellos es el que nos ocupa. DON BARTOLOMÉ JOSÉ GALLARDO asegura que el CARDENAL BEMBO dice que ENCINA fué músico de la capilla de León X, a lo que ha contestado BARBIERI diciendo que ni en las epístolas ni en otra obra alguna de aquel escritor se hace una sola vez mención de este artista. No existen, pues, documentos que demuestren de un modo irrecusable que ENCINA fuera cantor de la capilla papal; únicamente es de suponer que, dados sus grandes conocimientos en el arte, se le consideraría como músico agregado a la corte romana, si bien esto no puede probarse, por haber destruído un incendio la mayor parte de los documentos del archivo de aquella capilla, correspondientes al pontificado de León X.

También se ha pretendido, fundándose en lo que escribe el Sr. VIDAL Y DÍAZ en su *Memorial histórico de la Universidad de Salamanca* (1869), que JUAN DEL ENCINA fué catedrático de Música en la dicha Universidad y racionero en aquella catedral. Hasta ahora no se ha podido averiguar la certeza de estas noticias, pues del Archivo de la Universidad de Salamanca han desaparecido los libros de claustros de los años 1478 a 1503 y de 1512 a 1526, y en los que se encuentran no se halla dato alguno relativo a ENCINA. Tampoco es probable que en el segundo período citado pudiera desempeñar dicha cátedra. Precisamente en aquellos años es cuando es indiscutible su estancia en Roma, pues allí publicó en 1514 su *Farsa de Placida e Vittoriano*, y de allí emprendió en 1519 su viaje

(1) He aquí los nombres de los seis músicos españoles que estuvieron en la Capilla Pontificia por aquellos tiempos: JUAN ESCRIBANO, JUAN PALMÁREZ, PEDRO PÉREZ, BLAS NÚÑEZ, ANTONIO DE RIBERA y BERNARDO SALINAS. Por otra parte consta que también entre ellos figuraba PEÑALOSA.

a Tierra Santa. Ni en el Archivo de la catedral de Salamanca, ni en el de Simancas, ni en el de los duques de Alba, se han encontrado más noticias ni documentos que se refieran a la vida de este insigne músico y poeta.

Como anteriormente dije, en 1519 el papa León X nombró a JUAN DEL ENCINA para el priorazgo de León, del cual tomó posesión en su nombre el canónigo de aquella iglesia Antonio de Obregón, el día 14 de mayo de aquel mismo año. Aún no había dicho su primera misa, cuando poco después emprendió su viaje a Jerusalén, del cual nos ha dejado una curiosa relación, publicada en Roma en 1521, bajo el título de *Tribagia o Via Sagra de Hierusalem*. En ella nos cuenta cómo en la capital de Judea, y en el mes de agosto de 1519, conoció a su paisano D. Fadrique Enríquez de Ribera, marqués de Tarifa, quien le apadrinó en su primera misa celebrada:

*Al Monte-Sión, dentro en la capilla,
a do el sacramento Christo instituyó,*

y con quien regresó a Roma a fines de aquel mismo año. Al fin de su vida volvió a España, y desempeñó durante algunos años el priorazgo de León, yendo a morir a Salamanca, donde está enterrado en la iglesia-catedral (1).

He aquí cuanto al presente se conoce acerca de la vida de JUAN DEL ENCINA. Como se verá, son numerosos e importantes los claros que se notan en las biografías que de él se han escrito, hechas todas por referencias y sin las pruebas documentales que la moderna crítica reclama.

*
* *

Desde luego se habrá notado que en el período que com-

(1) También precisa rectificar estas noticias. Todavía se ignora dónde murió JUAN DEL ENCINA y el lugar de su sepulcro. (Nota de la segunda edición.)

prende los años 1500 a 1519 poco o nada se sabe acerca de lo que ocurriera a JUAN DEL ENCINA. Este vacío existente en su historia es precisamente el que yo pretendo llenar, gracias a los importantes datos que me suministra el Archivo capitular de la catedral de Málaga. Ni afirmo conclusiones ni las niego. Únicamente es mi objeto exponer las noticias recogidas, haciendo notar cómo concuerdan con las que ya conocíamos, y cómo ratifican otras que sospechábamos.

En el acta capitular del cabildo celebrado el día 11 de abril de 1509 encontramos lo siguiente: que *el honrado Pedro de Hermosilla, vecino desta dicha cibdad*, presentó una presentación real firmada del rey D. Fernando, nuestro señor, en la que se hace relación de que el Nuncio de Su Santidad, con autorización de D. Diego Ramírez de Villaescusa, obispo de Málaga, había hecho *colación y canónica institución al Licdo. D. JUAN DEL ENCINA, clérigo de la diócesis de Salamanca, del Arcedianoazgo Mayor (1) y calongia a él anexa, desta dicha iglesia y cibdad de Málaga*, por renuncia que había hecho en sus manos el licenciado D. Rodrigo de Enciso, maestro en sagrada Teología y último poseedor de dicha dignidad. El Nuncio cometió sus veces, para que se obedeciera su mandato, en los señores D. Diego Gómez de Espinosa y D. Francisco de Melgar, ambos bachilleres, y respectivamente tesorero y maestrescuela de la citada iglesia, quienes aceptaron la comisión y requirieron a los señores deán y Cabildo que la cumpliesen en todos sus extremos. Así se hizo, tomando juramento y dando la posesión al mencionado Pedro de Hermosilla, procurador de JUAN DEL ENCINA, quien la aceptó y recibió de manos de los canó-

(1) El primer obispo de Málaga después de la Reconquista, don Pedro de Toledo, publicó los estatutos de su iglesia en 15 de junio de 1488, estableciendo las ocho dignidades siguientes: deán, arcediano de Málaga, chantre, tesorero, maestrescuela, arcediano de Ronda, arcediano de Vélez y arcediano de Antequera. (Véase BOLBA Y SINTAS, *Descripción histórica de la catedral de Málaga*, 1895.)

nigos D. Mosén Pedro de Amate, arcediano de Vélez, y don Diego Mexía. El acta está firmada por Gonzalo Pérez, notario apostólico y secretario del Cabildo.

Bastante tiempo tardó nuestro prebendado en venir a Málaga, pues hasta el cabildo de 2 de enero de 1510 no volvemos a ver aparecer su nombre. Es indudable que debía ser hombre erudito e importante, cuando no tardó mucho en ganar la confianza de sus compañeros de coro, quienes en 20 de marzo de aquel mismo año le confirieron poder para que en unión del canónigo D. Gonzalo Pérez representase a la catedral de Málaga en la corte, y pudiesen *parecer ante SS. MM. el Rey y la Reina, y ante su Consejo e contadores mayores, y practicasen quantas diligencias fuesen conducentes sobre la Dotación y Privilegio desta Santa Iglesia y de su mesa capitular*. Continúa el acta exponiendo las facultades que otorgaban al arcediano para intervenir en toda clase de asuntos, y la acompaña un curioso documento (1), explicativo de lo que había de pretender y solicitar, en cuyo pie se encuentra la firma y rúbrica de JUAN DEL ENCINA. En 14 de octubre de 1510 fué llamado por los señores del Cabildo, y el día 20 de noviembre siguiente dió relación del buen resultado de los negocios que había gestionado en la corte.

Hasta aquí nada de particular se encuentra que pueda justificar la personalidad de mi biografiado. Únicamente un nombre y apellido y una indicación del lugar de origen. Es verdad que el nombre aparece escrito con la misma ortografía (2) con

(1) El documento en cuestión lleva el siguiente epígrafe: *Nómina e Instrucción de los documentos que se entregaron a los dichos señores y de lo que hablan de solicitar, y particulares que habrán de tener presente para el buen conocimiento de dicho particular*. (Lib. V de actas capitulares, fols. 26-26 v y 27.)

(2) En la primera edición del *Cancionero* (Salamanca, 1496) se encuentra el nombre escrito con *c*: ENCINA. Pero en otras ediciones posteriores, entre ellas la de Salamanca, 1509, se halla escrito con *z*. Además, al final de los volúmenes de la primera edición se dice:

que le encontramos en la mayor parte de las obras del célebre poeta español, y que el lugar de origen, la diócesis de Salamanca, concuerda con las dos opiniones relativas a que JUAN DEL ENCINA naciera o en la Roma española o en una aldea de su proximidad. Pero esto es bien poco para lo que más adelante hallaremos.

Se recordará que era positivamente sabido que JUAN DEL ENCINA, si bien era clérigo, no se había ordenado de misa antes del año 1519. Pues esto se encuentra confirmado por dos actas capitulares del Archivo malagueño. La primera, de 14 de julio de 1511, después de referir cómo se determinó que el arcediano regresase a la corte a terminar el asunto de la dotación de la iglesia, gozando de toda su prebenda, dice lo siguiente: *Se expuso por el Sr. arcediano D. JUAN DEL ENCINA que había llegado a su conocimiento que el cabildo había ordenado ciertos estatutos en que se mandaba que el presidente que por derecho fuese en la dicha iglesia, no pudiese convocar a cabildo sin expreso mandato de todo él. Que dicho Sr., como presidente derogaba y contradecía el citado estatuto, por cuanto era en perjuicio de los demás presidentes y le quitaba su libertad de presidencia. Se acordó que se le oía y que se le daría respuesta, y se le mandó salir fuera del cabildo. — Luego se trató y platicó por el cabildo que ningún canónigo ni dignidad que no fuese ordenado in sacris, no debe ser admitido a cabildo ni ser recibido su voto; así por lo que disponían los cánones, como el estatuto desta Sta. Iglesia. Y así se acordó que se notificase al dicho Sr. arcediano de Málaga, y al licenciado Pedro Pizarro, canónigo, que mientras aquéllos no eran ordenados in sacris, se abstengan del ingreso en el dicho cabildo, si no fuese por su mandado. En la segunda, correspondiente al 21 de agosto del mismo año, se contiene que al Sr. arcediano se le diese la mitad del pan que le cabía por el repartimiento por cuanto por*

no estar ordenado de sacerdote según derecho, no debía gozar más de la mitad de su prebenda. Me parece que este punto queda completamente esclarecido.

Lo que es verdaderamente nuevo, porque demuestra el prestigio que disfrutaba el arcediano de Málaga, JUAN DEL ENCINA, entre sus compañeros de cabildo, al par que revela su talento y conocimientos, es que por el acta de 1.º de enero de 1512 se le concedo *poder para que pareciese ante el Reverendo Sr. Arzobispo de Sevilla, en el Concilio provincial que se hacía, en nombre de este Illmo. Cabildo y su mesa capitular, para que solicite las cosas que le convengan y fuesen en pro y utilidad deste cabildo, y apele de las que contra éste se dieran.*

Es indiscutible que el prebendado de la catedral malagueña desempeñó esta comisión y asistió al Concilio, porque en varias actas capitulares subsiguientes se encuentran libramientos a su nombre a cuenta de los gastos de su viaje a Sevilla.

Llegamos a la época en que está probado de un modo completo que JUAN DEL ENCINA se hallaba en la capital de los Estados pontificios, y esto, lejos de suscitar ninguna dificultad, se encuentra plenamente confirmado por los libros capitulares de Málaga. Por ellos vemos que en el cabildo de 7 de mayo de 1512 nuestro arcediano obtenía que los señores capitulares le concedieran todos los días que le cupiesen de reclus para *ir a Roma* y otras partes donde dijo tener necesidad. Inmediatamente emprendió su viaje, y en la corte pontificia debió permanecer largo tiempo, pues en 15 de noviembre de aquel mismo año se ocupó el Cabildo malacitano de la necesidad en que se veía de enviar un comisionado a Roma para traer la bula de confirmación del privilegio de esta iglesia, conviniendo en encomendar esta diligencia, para su más breve despacho, al señor arcediano, por cuanto era persona hábil y entendida y al presente se hallaba en aquella ciudad. El día 17 de dicho mes volvió a tratarse sobre el mismo asunto, y el canónigo Giralde insistió en que se diese esta comisión al

licenciado D. JUAN DEL ENCINA. Resolviéndose al fin que le acompañase en sus gestiones el licenciado Gonzalo Pérez.

Hasta el año siguiente de 1513 no regresó el arcediano a Málaga, puesto que antes del 13 de agosto del dicho año no le vemos asistir a ninguno de los cabildos que se celebraban. Poco tiempo después volvió a ser enviado a la corte de Castilla, dado que en 7 de octubre se acordaba *escribir al Sr. arcediano para que aya una cédula de Su Alteza, para los oidores de Granada, para el pleyto de las casas de Juanote Plana*. Obtuvo la dicha cédula, y apenas volvió a encontrarse en Málaga, comenzó a pedir licencia para marchar a Roma, pues tenía allí pendientes asuntos importantes. Algunos señores del Cabildo se oponían al nuevo viaje, por cuanto pretendían que el arcediano estaba sujeto a residencia y nunca cumplimentaba dicha obligación; pero éste insistió tenazmente, y en 31 de marzo de 1514 mandó hacer un requerimiento para que se le dieran todos los días que le cupiesen de reales, porque él se hallaba de camino para Roma. Tal determinación desagradó al Cabildo, que decidió penar al arcediano privándole de parte de su beneficio. Mas apenas tuvo éste conocimiento de aquel proyecto, hizo que en 14 de octubre siguiente se presentaran al Cabildo *ciertas bulas del papa León moderno (X) sobre la diligencia de su ausencia, para que estando fuera de su iglesia, en corte de Roma, por suya propia causa o agena, no pudiese ser privado, molestado ny perturbado, no ostante la institución, erección o estatutos de la dicha iglesia*. Con esto se demuestra que nuestro prebendado estaba en Roma en 1514, cuando se publicó la *Farsa de Placida e Vittoriano*, y que gozó de gran favor cerca del Soberano Pontífice.

Durante el año de 1515 estuvo el arcediano de Málaga en Roma, no regresando a su iglesia hasta principios del año siguiente: En efecto, el 21 de mayo de 1516 se recibió una carta (véase el apéndice B), fechada en Valladolid en 6 de dicho mes y subscripta por el señor obispo de Málaga, D. Diego Ramírez de Villaescusa, presidente que había sido de aquélla

Chancillería, y a la sazón capellán mayor de la reina doña Juana, en que le mandaba que en el plazo de veinte días se le presentase en la dicha villa, pues tenía que hablar con él acerca de ciertos asuntos, bajo la pena de excomunión y de privación de su beneficio. Acató el arcediano la orden de su prelado y marchó a Valladolid, en donde permaneció bastante tiempo ocupándose de varios asuntos que eran de gran interés para la iglesia de Málaga. El día 27 de mayo de 1517 daba cuenta al Cabildo de lo que había gestionado en el pleito que se seguía sobre los excusados, y volvía a ser comisionado para llevarlo a su terminación. Al mismo tiempo manifestaba que *había sido nombrado Sub-Collector de Espolios de la Cámara apostólica*, y notificaba al Cabildo *una bula de S. S. para que a dicho Sr. se acudiese en las cosas pertenecientes a S. S. o que pudiesen pertenecerle como tal Sub-Collector*, demostrando de tal modo que siempre disfrutaba de la protección de León X.

Por último, después de otro viaje a la corte, emprendido para fenecer el pleito de los excusados, del que dió cuenta en el cabildo de 12 de septiembre de 1517, nada vuelve a saberse del arcediano, hasta que en 21 de febrero de 1519, D. Juan de Zea se presentó pidiendo que le diesen la posesión del arcedianazgo mayor de Málaga, vacante por la permuta que con él había hecho JUAN DEL ENCINA, a la sazón ausente, por un beneficio simple de la iglesia de Morón. Acompañaba su petición con una carta real (véase el apéndice C) de doña Juana y D. Carlos, autorizando la permuta, y con una bula de Su Santidad León X, confirmándola. Los señores deán y Cabildo de Málaga obedecieron las órdenes superiores y dieron posesión del arcedianazgo a D. Juan de Zea.

¿Qué móviles impulsaron a nuestro JUAN DEL ENCINA a dejar la canonjía de Málaga, ricamente dotada y retribuída, y la dignidad a ella aneja, prefiriendo un beneficio simple del pueblo de Morón? La cosa es fácil de explicar. El arcediano de Málaga estaba sujeto a residencia, mientras que el beneficiado de Morón era libre. Como se habrá visto, durante el tiempo

que estuvo en la basílica malagueña, JUAN DEL ENCINA hizo continuos viajes, ya por negocios propios, ya por negocios ajenos, aprovechando cuantas ocasiones le eran propicias para trasladarse, bien a la corte de Castilla, bien a la corte pontificia. Esto le proporcionaba continuos disgustos, y no tiene nada de extraño que sacrificase algunas ventajas para recuperar su independencia.

En el acta capitular de 12 de septiembre de 1517 aparece por última vez el nombre de JUAN DEL ENCINA. Durante el año de 1518 no se le menciona una sola vez, y en febrero de 1519, estando ausente, se le reemplaza. Esto da a entender que el arcediano debió marchar de Málaga a principios del año 1518, y ya no volver más a dicha ciudad. Parecer que se encuentra confirmado, si se tiene en cuenta que la carta de los reyes de Castilla autorizando la permuta está fechada en Zaragoza a 13 de junio de 1518, y dada a instancias del mismo interesado. Lo cual ocurre también con la bula de León X, en la que se demuestra que JUAN DEL ENCINA resignó el arcedianazgo en manos de Su Santidad, quien consintió en la dicha permuta atendiendo a sus súplicas, y expidió la bula conveniente en septiembre de aquel mismo año.

¿Tomó posesión nuestro biografiado del beneficio de Morón? (1). Me inclino a creer lo contrario. JUAN DEL ENCINA había encontrado un modo de recobrar su libertad sin perder los medios de subsistencia, y decidido a ordenarse de sacerdote, debió permanecer en Roma, esperando una ocasión favorable para tratar de obtener algún puesto más lucrativo. Como gozaba de la protección del Sumo Pontífice, según quedó demostrado antes, no tardó en presentarse una oportunidad, que fué la resignación que hizo García de Gibrleón del priorazgo de

(1) Difícil será resolver esta cuestión. Las pesquisas intentadas a mi ruego en la iglesia de Morón no han dado el menor resultado, puesto que, desgraciadamente, han desaparecido los libros de actas de aquel Capítulo, anteriores a 1550.

León, dignidad que debía ser proveída únicamente por Su Santidad, puesto que en el acta del Capítulo de aquella catedral de 14 de marzo de 1519, Antonio de Obregón, canónigo de dicha iglesia, *en nombre y como procurador del Sr. JUAN DEL ENCINA, residente en corte de Roma, presentó a dichos señores (capitulares) una bulla e presentación del priorazgo de la dicha iglesia fecha al dicho JUAN DEL ENCINA por nuestro muy Santo Padre, sin contar para nada con la sanción real. Como es conocido de todos, el Cabildo de León dió la posesión del priorazgo al infrascrito, quien ocupó semejante puesto hasta la época de su muerte, acaecida en 1534.*

*
* *

Tales son los datos por mí encontrados en los libros de actas del Cabildo de la catedral de Málaga correspondientes a los años de 1509 a 1519, y las reflexiones que su conocimiento me ha sugerido. El lector curioso y entendido podrá juzgar el interés y la importancia de las noticias por mí descubiertas, si en realidad se tratara del insigne literato y compositor de la época de los Reyes Católicos, que es una de las más gloriosas figuras del Renacimiento español. No me creo llamado a resolver este problema.

Una duda se me ocurre. Se cree generalmente que JUAN DEL ENCINA nunca tuvo ni usó el título de *Don* con que aparece en todos los documentos referidos su homónimo el arcediano de Málaga, excepción hecha de la carta de los reyes de Castilla D.^a Juana y D. Carlos. En el acta del Cabildo de León en que se le da posesión de aquel priorazgo, se le llama únicamente *Señor*. ¿No sería posible que los señores del Cabildo de Málaga, queriendo honrar la persona de su arcediano, y siguiendo la costumbre practicada en algunas comunidades, le diesen este título honorífico? Todas las dignidades de dicho Cabildo recibían el mismo tratamiento, y no sería extraño que

fuera costumbre peculiar a dicha iglesia. Tampoco me atrevo a dilucidar esta cuestión.

No cabe duda que JUAN DEL ENCINA, el arcediano de Málaga, era hombre erudito y de verdadero valer. Los continuos nombramientos que se le confirieron para desempeñar difíciles gestiones cerca de los reyes de Castilla; su elección para representar a la iglesia malacitana en el Concilio provincial de Sevilla de 1412; la protección con que le honró Su Santidad, y el cargo de subcolector de espolios con que le invistió, lo demuestran plenamente.

Ahora bien: ¿sería JUAN DEL ENCINA, el arcediano de Málaga, la misma persona que JUAN DEL ENCINA, el eminente poeta lírico, el músico admirable a quien se considera con sobrada justicia como fundador de nuestro inimitable teatro? Para responder a esta pregunta sólo me ocurre contestar con otra: ¿No sería también verdaderamente extraño que en un mismo período existieran dos individuos llamados del mismo modo, oriundos de la misma diócesis y ambos protegidos por el papa León X? La serie de coincidencias es curiosa y digna de ser notada. Por mi parte, vuelvo a repetirlo, ni afirmo conclusiones ni las niego, feliz tan sólo si logro llamar la atención del estudioso y contribuyo en algo a aclarar una parte aún ignorada de la vida de una de nuestras más legítimas glorias literarias y musicales.

Málaga, 30 de septiembre de 1895.

APÉNDICE A

Las dos églogas, *Del escudero que se tornó pastor* y *De los pastores que se tornaron palaciegos*, son dignas de estudio. En ellas — como dice MARTÍNEZ DE LA ROSA en su *Poética: Apéndice a la Comedia* (Barcelona, 1839) — se puede ver buena invención dramática, mejor elección en el asunto y más arte en el desempeño.

El argumento de la primera es el siguiente: *Una pastorcica llamada Pascuala, que yendo cantando entró en la sala en donde el duque y la duquesa estaban; y luego después de ella entró un pastor llamado Mingo y comenzó a requerilla; y estando en su requêsta entró un escudero, que también preso de sus amores, requêstando y alternando el uno con el otro, se la sosacó y se tornó pastor por ella.*

En esta composición hay escenas verdaderamente deliciosas, entre ellas aquella en que el escudero requiebra a la pastora, hablando de su amor, y la invita a venir a palacio, y el pastor Mingo, por su parte, le pondera la vida del campo. Al fin de la porfía ambos contrincantes dejan al arbitrio de la pastora el que elija esposo; y ella prefiere al escudero, con la condición de que abandone la ciudad por la aldea y se vuelva pastor, lo cual es aceptado, concluyendo el *aucto* con un villancico cantado por los tres interlocutores.

La segunda, escrita con posterioridad a la anterior, parece continuación del mismo asunto. En ella aparecen el escudero casado con Pascuala y vestido de pastor, y Mingo desposado con otra zagala; uno de ellos presenta al duque las poesías de JUAN DEL ENCINA; el escudero y su mujer dejan el traje pastoril y se quedan en palacio; de lo cual, envidiosos los demás,

resuélvense a hacer lo mismo, y todos muy bien ataviados dieron fin a la representación cantando un villancico.

Algunos de los trozos musicales de esta obra han sido publicados en el *Cancionero* de BARBIERI. Allí encontramos el villancico

*Gasajémonos de hucia,
qu'el pesar
viénese sin lo buscar, (Núm. 353.)*

que se cantaba en la mitad de la égloga, y el villancico que se entonaba al final por todos los personajes que intervenían en la acción, y cuya letra dice:

*Ninguno cierre las puertas,
si amor viniere a llamar;
que no le ha de aprovechar. (Núm. 354.)*

Estas composiciones deben ser consideradas como verdaderas óperas cómicas. En medio de una de ellas hubo *baile* entre los pastores y sus esposas; después de un villancico cantado *tórnanse a razonar los pastores*, y se vuelve a proseguir el diálogo, ofreciendo ya la idea de un intermedio. Existen escenas de burla muy semejantes a algunas que suelen ofrecernos los *graciosos* de nuestras comedias, como la de Mingo cuando se encuentra embarazado con el traje cortesano y dice chistes al ponérselo. El diálogo, en general, es fácil y espontáneo, y la poesía, elegante, sencilla y graciosa.

Para más detalles puede consultarse a MARTÍNEZ DE LA ROSA (*loc. cit.*) y a MORATÍN (*Orígenes del Teatro español*), en cuyas obras se encuentran insertadas algunas églogas de JUAN DEL ENCINA, acompañadas de muchas y atinadas observaciones.

APÉNDICE B

He aquí una copia del mandamiento con que fué llamado a Valladolid el arcediano de Málaga, según se encuentra en las actas capitulares del año 1516:

Nos Don Diego Ramírez de Villaescusa, Obispo de Málaga, Capellán mayor de la Reyna Ntra. Sra., etc., Mandamos a vos DON JUAN DEL ENZINA, Arcediano de la iglesia de Málaga, que por quanto Nos tenemos necesidad de consultar con vos algunas cosas que competen al servicio de Ntro. Sr. y bien desta dicha iglesia, que del día que vos fuese notificado este nro mandamiento hasta veynte dias subsiguientes, vengáys e parezcáys ante Nos en esta villa de Valladolid, so pena de excomunión y de privación de vuestro beneficio, en las cuales penas incurráys ipso facto lo contrario faciendo. — Dado en la villa de Valladolid a seys de mayo de 1516 años. Epis. Malacitani. — Por mandato de su Señoría: Cristóbal Manzano, apost. not.^a

APÉNDICE C

Adjunto una copia de la carta-orden de los monarcas españoles autorizando a JUAN DEL ENCINA a hacer permuta de su prebenda con Juan de Zea:

Doña Juana e Don Carlos su hijo por la gra. de Dios, Reyna e Rey de Castilla, de León, de Aragón, de las dos Sicilias, de Hierusalem, de Navarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galizia, de Mallorca, de Sevilla, de Cerdeña, de Córdoba, de Córcega, de Murcia, de Jahén, de los Algarves, de Algeciras, de Gibraltar, de las yslas de Canaria, de las Yndias, yslas e Tierras firmes del mar Occéano, Archiduques de Austria, Duques de Borgoña e de Bravante, Condes de Barcelona e de Flandes e del Tyrol, Señores de Vizcaya e de Molina, Duques de Atenas e de Neopatria, Condes de Roysellón e de Cerdanya, etc., a Vos el muy Reverendo Nuestro Padre Cardenal de San Forge, obp. de Málaga, o a Vuestro provisor o vicario, o a otra cualquier persona que poder para ello tenga; Salud et gra. Sepades que por parte de JUAN DEL ENCINA, arcediano de Málaga, se Mos a fecho relación que por algunas justas cabsas que a ello le mueven, él queria permutar el dicho su arcedianazgo en favor de Juan de Zea, beneficiado de Morón, por el dicho su beneficio de Morón, e porque para ello es menester Nuestra licencia e facultad como patronos que somos de las dichas iglesias, Mos suplicaba e pedía por merced que la concediésemos, e como la Nuestra merced fuese por facerles bien e merced, tuvimoslo por bien, e por la presente damos licencia e facultad a los dichos JUAN DEL ENCINA e Juan de Zea para fazer la dicha permutación de los dichos sus beneficios, e vacando por ella, por la presente nombramos e presentamos al dicho JUAN

DEL ENZINA al dicho beneficio de Morón e al dicho Juan de Zea al dicho arcedianazgo de Málaga, e vos rogamos e requerimos, que si por una legítima examinación sobre la qual vos encargamos, a conciencia les hallaseis ydóneos e suficientes, les instituyáis al dicho JUAN DEL ENZINA en el dicho beneficio de Morón e al dicho Juan de Zea en el dicho arcedianazgo de Málaga, haciéndoles aculir con la posesión, frutos, rentas, proventos, emolumentos, réditos e otras cosas a los dichos beneficios anexas e pertenecientes. Dada en Zaragoza a XIII días del mes de junio de mill e quinientos e diez y ocho años. — Yo el Rey. — Yo Francisco de los Covos, Secretário de la Reyna e del Rey su hijo Ntros. Sres., la fize escribir por su mandado.

Esta carta, dirigida a D. Rafael Riario, cardenal de San Jorge, decano del Colegio de Cardenales, arzobispo de Tarento, virrey de Bari y obispo de Málaga, se encuentra inserta en el libro que contiene las actas del Cabildo malagueño de 1519, adonde fué trasladada íntegra con motivo de la toma de posesión del arcedianazgo por D. Juan de Zea.

APÉNDICE D

Entre los músicos de la catedral de Málaga de fines del siglo xv y principios del xvi se encuentran dos cuyos nombres figuran en el *Cancionero* de BARBIERI: el maestro de capilla DIEGO FERNÁNDEZ, y el cantor JUAN DE LEÓN. Como las noticias biográficas dadas sobre ellos en la obra del erudito académico son casi nulas, y, por otra parte, las composiciones allí insertas pudieran muy bien ser escritas por los dos artistas a quienes me refiero, creo oportuno exponer una sucinta reseña de lo que acerca de su vida se encuentra en los libros capitulares de Málaga, completando de este modo mi trabajo y reuniendo así a tres individualidades de la misma época que brillaron sobremañera en el cultivo del divino arte.

JUAN DE LEÓN

En el acta del Cabildo de Málaga de 6 de septiembre de 1499 se mandó que se diera de salario a los cantores:

Al sochantre (BLAS DE CÔRGOLES), 6 mill mar.

A GONZALO DE SALINAS, cantor, 5 mill mar.

A JUAN DE LEÓN, cantor, 5 mill mar.

He aquí la primera noticia que acerca de este músico se encuentra en los dichos libros. De otras actas resulta que poseía una capellanía de coro en la catedral de Málaga. Debía ser gran aficionado al estudio de su arte, puesto que en el cabildo de 11 de octubre de 1501 se acordó que, en atención a los ruegos de los cantores JUAN DE LEÓN, LUIS DE MOXA y GONZALO CALAHONSO, se les dieran las horas de la mañana, es decir, prima, tercia, sexta y nona, para que estudiaran Música,

salvo los días de fiestas de guardar y aquellas en que tenían que cantar canto de órgano.

Poco tiempo después (en 12 de octubre de 1508), el nuevo obispo de Málaga, D. Diego Ramírez de Villaescusa, dió a JUAN DE LEÓN una capellanía de las que había fundado el obispo difunto D. Pedro de Toledo. En varias actas del año 1510 aparece nuestro cantor como sochantre, oficio que debió ocupar por renuncia de DIEGO FERNÁNDEZ, quien se quedó sólo con el magisterio de Música. Bien claro se demuestra por el acta correspondiente al 6 de marzo, que dice: *Se dispensa al sochantre JUAN DE LEÓN del cargo de enseñar a los mozos de coro, en vista de que es demasiado trabajo y porque hace falta en coro; y que los mill mar. que se le dan por enseñarlos se den a una persona que tenga el único cargo de los enseñar, de modo que la iglesia esté mejor servida;* y por la de 2 de julio de 1510, que contiene lo siguiente: *Se encargó el servicio de la sacantria, por ausencia de JUAN DE LEÓN, a Juan de Pedraza, y se dió la capellanía que tenía a Gonzalo Tamayo; en tanto se determinaba lo mejor para el servicio del culto divino.* De aquí se deduce que el músico de que trato debió dejar la iglesia de Málaga y marchar fuera de esta ciudad. Lo cual se confirma con el acta de 20 de agosto de 1511, en la que se da posesión de una capellanía de D. Pedro, vacante por ausencia de JUAN DE LEÓN, a CRISTÓBAL DE QUESADA, sochantre; y por la de 17 de septiembre, en que se nombra a JUAN DE LEÓN, antiguo sochantre, para que siga el pleito que el prelado y el Cabildo tienen en Granada contra las monjas de Santa Clara.

En 17 de mayo del año siguiente volvió a Málaga, siendo admitido de nuevo en la catedral como cantor, con sueldo de 15.000 maravedises de salario en cada año, y en 10 de noviembre siguiente le dieron licencia para ir a Roma a habilitarse para decir misa, regresando ya ordenado de presbítero, por lo cual el Cabildo, en 8 de junio de 1513, decidió que ganase como racionero.

Por el acta de 13 de enero de 1513 se ve que JUAN DE LEÓN

era cantor contrabajo, con salario de 15.000 maravedises cada año. Poco tiempo desempeñó este oficio, puesto que en 3 de febrero de 1514 aparece su nombre por última vez en un libramiento a su favor. Posteriormente le reemplazó como cantor contrabajo, interinamente, JUAN DE ARÉVALO, y por último FERNANDO PÉREZ, en 1517.

Esto es todo lo que he encontrado referente a este músico, que bien pudiera ser autor de la composición *Ay que non sé remediarme*, publicada con el número 27 en el *Cancionero de BARBIERI*.

DIEGO FERNÁNDEZ O HERNÁNDEZ (1)

Fué el primer maestro de capilla de la catedral de Málaga. En 11 de agosto de 1507 tomó posesión de una capellanía de coro y del dicho magisterio, al que estaba anejo la sochantría, vacante a la sazón por muerte de JUAN DE VALDOLIVAS, su último poseedor. Antes de este tiempo no existía el cargo de maestro de capilla, si bien había cantores que eran dirigidos por los sochantres BLAS DE CÓRCOLES, primero, y JUAN DE VALDOLIVAS después, quien desempeñó también el oficio de maestro de los mozos de coro, como puede verse en el acta de 30 de diciembre de 1499.

Nada he podido averiguar acerca de donde fuera oriundo DIEGO FERNÁNDEZ, pues en los libros capitulares no se contiene ninguna noticia referente a este particular. Lo que allí resulta es que con bastante frecuencia obtenía licencias para marchar a su tierra, y que renunció el oficio de sochantre, que fué confiado, a fines del año de 1509, al cantor JUAN DE LEÓN.

En el acta de 13 de enero de 1513 se encuentra una lista

(1) Según costumbre muy frecuente en la época, de ambos modos aparece escrito el nombre de este maestro de capilla en las diversas actas capitulares que de él se ocupan. Sabido es que ocurre lo mismo con el nombre del célebre poeta y autor dramático LUCAS FERNÁNDEZ.

de los cantores de la iglesia y de los salarios que recibían. Dice así:

A FERNANDO LÓPEZ, maestro de capilla, 13 mill mar.

A JUAN DE LEÓN, contrabajo, 15 mill mar.

A FERNANDO GÓMEZ, tiple, 13 mill y 500 mar.

A DIEGO FERNÁNDEZ, contralto, mill mar.

A JUAN ESCUDERO, tenor, 2 mill mar.

A LUIS LÓPEZ, otro tiple, 3 mill mar.

Como se verá, en ella aparece como maestro de capilla un tal FERNANDO LÓPEZ, mientras que DIEGO FERNÁNDEZ se designa como cantor contralto. Se establecería por esto una verdadera confusión, si no se viniera en cuenta de que la lista mencionada sólo trata del salario de los músicos, y que nuestro compositor era también capellán; de manera que los 1.000 maravedises que le estaban asignados venían a ser una gratificación por el servicio que prestaba cantando canto de órgano. FERNANDO LÓPEZ era el organista de la catedral; así puede verse en el acta de 18 de agosto de 1512. En aquellos tiempos, la ración del organista no existía, puesto que no se creó hasta el año de 1519, en cuyo mes de noviembre tomó posesión de ella el citado FERNANDO LÓPEZ. Resulta también, por el acta de 20 de julio de 1527, que el organista y el maestro de capilla eran hermanos (1). Ahora bien: ¿qué tendría de extraño que DIEGO FERNÁNDEZ, que poseía una capellanía de coro y que obtenía una gratificación como cantor, cediera su sueldo de maestro de capilla a su hermano, el organista FERNANDO LÓPEZ, en tanto que éste obtenía una ración o un beneficio? Esto es lo que se me ocurre para explicar lo que se contiene en la lista ya referida.

Entre las obligaciones que tenía el maestro de capilla exis-

(1) Según esto, nuestro biografiado debería llamarse DIEGO FERNÁNDEZ LÓPEZ, no teniendo nada de particular que su hermano el organista tomara el apellido materno, según solía practicarse en aquellos tiempos.

tía la de enseñar canto de órgano y contrapunto a los mozos de la iglesia. Repetidas veces se encuentra esto mandado en las actas del Cabildo, tratando especialmente de ello la de 4 de enero de 1516, en que se dan a DIEGO FERNÁNDEZ con este objeto las vísperas y completas, y las de 5 de enero de 1519 y 27 de enero de 1524. Quería el Cabildo que se observase rigurosamente esta obligación; tanto, que en 9 de enero de 1523 negaba la licencia pedida para ausentarse por el maestro de capilla, en tanto no dejara persona hábil en su lugar que le reemplazara, concediéndosela el 21 de aquel mismo mes, después de que nuestro biografiado designó por substituto al cantor PEDRO DE LA VEGA. Lo mismo ocurrió en 1525, cuando DIEGO FERNÁNDEZ emprendió su viaje a la corte a asuntos propios, del que regresó en el mes de mayo de dicho año.

Desde hacía tiempo poseía una ración, que le había sido dada en 27 de mayo de 1513, que estaba vacante por muerte de Alonso Miranda, lo cual le obligaba a asistir continuamente al coro, cosa que no debía avenirse con su carácter, y le exponía a continuos altercados con sus compañeros.

Son dignas de mencionarse su disputa con el arcediano de Málaga (1) en 1527 y la pelea con el deán (2) en la procesión del Corpus de 1528, sobre si cantaría o no un motete en la puerta de Bautista Salvago, rico mercader genovés. DIEGO FERNÁNDEZ se dió por resentido de la ofensa que le infiriera el deán, impidiéndole cantar el motete que llevaba preparado, y se quejó al Cabildo, quien mandó abrir una información, vista la cual determinó penar al deán en treinta días. Surgieron con este motivo graves disgustos, teniendo que intervenir el provisor de la diócesis, D. Bernardino de Contreras, el cual sólo pudo obtener que se rebajara la pena impuesta al deán, D. Andrés López de Frías.

(1) Actas de 4, 5 y 23 de octubre de 1527.

(2) Actas de 31 de julio, 8 de agosto y 4, 5 y 29 de septiembre de 1528.

Era costumbre de aquellos tiempos representar juegos y farsas en las iglesias la noche de Navidad, lo que se practicaba en la catedral de Málaga, alternando la representación con chanzonetas y villancicos, cuya música nueva debía ser compuesta por el maestro de capilla. Generalmente se daban las horas de la tarde (acta de 7 de diciembre de 1520) a los cantores para que las estudiaran. DIEGO FERNÁNDEZ debió componer algunas obras de este género, pues en 7 de diciembre de 1537 resolvió el Cabildo que se respondiera al maestro de capilla que se cantasen por Navidad nueve chanzonetas nuevas, y no seis, como aquél pretendía. ¿Quién sabe si pondría en música algunas de aquellas deliciosas composiciones pastoriles religiosas que tan bien sabía componer JUAN DEL ENCINA, y si en el Archivo de la catedral malagueña se encontrará todavía alguna de ellas? (1).

También escribió DIEGO FERNÁNDEZ música religiosa, pues en un inventario de los libros existentes en la basilica de Málaga, hecho a fines del siglo pasado, se hace mención de un *Oficio de Semana Santa, con las cuatro Pasiones y la bendición del cirio pascual*, compuesto por el maestro DIEGO FERNÁNDEZ.

Las composiciones que bajo el mismo nombre de este músico se contienen en el *Cancionero* de BARBIERI son dos, que llevan los números 18 y 132. La primera, escrita sobre la letra *Tres moricas m' enamoran*, aunque compuesta sobre una tonada de carácter popular, está armonizada a tres voces y tiene pretensiones artísticas. La segunda está escrita a cuatro voces, sobre la poesía que comienza *De ser mal casada* (2).

(1) Las gestiones practicadas por mí mismo en el Archivo de Música de la catedral de Málaga no han dado ningún resultado práctico, pues no he encontrado hasta el día ni siquiera el *Oficio de Semana Santa* de que más adelante hago mención. Su encuentro sería una verdadera fortuna para los historiadores del arte musical en España.

(2) Esta poesía, por su asunto, parece pertenecer al ciclo, tan numeroso, de canciones escritas sobre el tema de *la bella mal casada*, sobre el que existen infinidad de variaciones en las más diversas regio-

Ambas son verdaderamente encantadoras, aunque de carácter amatorio y ligero.

Hasta el fin de su vida permaneció DIEGO FERNÁNDEZ en la catedral de Málaga. En enero de 1535 obtuvo que el Cabildo, *aviendo respeto a su edad avanzada y sus enfermedades*, le concediera *licencia e facultad para que en su oficio, en quanto toca a mostrar canto de órgano a los mozos de coro y otras personas de la iglesia que lo quieran deprender, pueda en su lugar poner e nombrar otra persona ábile e suficiente*. El sustituto elegido fué el cantor FRANCISCO RAMÍREZ, natural de Vélez.

Por último, el 18 de agosto de 1551 se mandaron poner edictos para anunciar la ración vacante, por muerte del maestro de capilla.

El sucesor de DIEGO FERNÁNDEZ en el magisterio de Málaga fué el ilustre CRISTÓBAL DE MORALES.

La coincidencia de encontrar reunidos en la catedral de Málaga, a principios del siglo xv, los nombres de JUAN DEL ENCINA, de JUAN DE LEÓN y de DIEGO FERNÁNDEZ, es una de las que más vehementemente me hacen sospechar que aquel arcediano de la iglesia malagueña sea la misma persona del fundador de nuestro teatro, sobre todo al fijarme en que en la colección de canciones de aquella época recopiladas por los frailes que redactaron el código transcrito y anotado por BARBIERI, se encuentran unidos los nombres de estos tres músicos, siendo sus obras de las más antiguas entre las que se copiaron en dicho *Cancionero*.

nes de Europa. El suceso a que se refieren parece ser cierto, y debió alcanzar gran popularidad. Existen canciones análogas en Cataluña y también en Francia: baste con recordar las de la *Maux marié*, de Provenza. Sabido es también que el gran LOPE DE VEGA encontró en ella argumento para una de sus comedias.

NUEVOS DOCUMENTOS RELATIVOS A JUAN DEL ENCINA

En 1895 recogí en un folleto, hoy agotado (1), muchos de los documentos concernientes al famoso poeta y músico salmantino, fundador de nuestro teatro, que tuve la fortuna de encontrar registrando los Archivos capitulares de la catedral de Málaga. Posteriormente continué mis averiguaciones y pesquisas, con tanto más ahinco cuanto que la crítica erudita había aceptado todas mis presunciones, logrando allegar nuevos datos, complemento de los anteriormente publicados, y hoy creo llegada la oportunidad de someterlos al criterio de los estudiosos, como ilustraciones del curioso documento que al final de este artículo se reproduce, y en cuyo pie figura la firma—quizás el único autógrafo que en la actualidad existe—de JUAN DEL ENCINA.

El acta en que se consigna la toma de posesión del arcedianazgo mayor de Málaga, que le había sido conferido en 1509, transcrita de los libros del Cabildo malacitano, no había visto hasta ahora la luz pública (2):

«En once de abril del dicho año [1509].

»Estando los dichos Sres. dean y cabildo de la dicha igle-

(1) *Sobre Juan del Encina, músico y poeta.* (Tirada de 150 ejemplares.) Málaga, 1895. Se trata del estudio precedente.

(2) «Registro de actas capitulares y otros conceptos que pasaron ante mí, Gonzalo Perez, notario apostolico, y ante Francisco de Torralva desde el año de 1504 hasta el año de 1509 que fueron notarios de los Sres. dean y cabildo de la iglesia de Malaga, con otros actos que en este tiempo y en este lugar pasaron ante los dichos notarios apostolicos, que fueron firmados de sus nombres.—Gonzalo Pérez, not.º apostolico.—F. de Torralva, apostolico notario.»

»sia de Malaga ayuntados en su cabildo, segun que lo han de
 »uso y costumbre, y estando presente el honrrado Pedro de
 »Hermosilla, veçino desta dicha çibdad, que por escritura de
 »un instrumento de posesion y colaçion del Sr. D. Juan, obis-
 »po brictinoriensis forumpopiliisque (1) y nunçio apostolico en
 »estos reinos de Granada, por la que en efecto pareçio que el
 »dicho Sr. mando por escritura de una presentaçion real firma-
 »da del Rey D. Fernando nuestro señor y sellada con el sello
 »real de Castilla, de la qual original se me fizo presentaçion
 »y quedo en su poder, que por escritura de çierta liçençia y
 »facultad de que faze relaçion el dicho Sr. nunçio en el dicho
 »su instrumento que le fue dada y acordada por el Sr. D. Die-
 »go Ramirez de Villaescusa, obispo (2) desta dicha iglesia de
 »Malaga para lo infrascripto, por lo que dicho Sr. nunçio fizo
 »colaçion y canonica instituçion al Liçençiado D. Juan del En-
 »zina, clerigo de la dioçesis de Salamanca, del arçedianazgo
 »principal y calongia a el anexa desta dicha iglesia y çibdad
 »de Malaga, por renunçiaçion que del fizo en sus manos ex
 »uso y mutaciones Diego Gomez de Aroche en nombre y a
 »poder del Liçençiado D. Rodrigo de Ençiso, maestro en sa-
 »grada theologia, arçediano que fue y ultimo poseedor de la
 »dicha dignidad, segun que mas largamente se contiene en el
 »dicho instrumento, el que le fue tomado por mi originalmen-
 »te al dicho Pedro de Hermosilla; el que requirio a los Sres. ba-
 »chiller Diego Gomez de Spinosa, canonigo thesorero de la
 »dicha iglesia, y al bachiller D. Francisco de Melgar, maestre
 »escuela, a los cuales y a cada uno in solidum cometio el
 »dicho Sr. nunçio, por el dicho instrumento, sus veçes, para
 »fazer le fuese dada la posesion al dicho D. Juan del Enzina
 »del dicho arçedianazgo, y sobre ello pudiese apremiar a los

(1) Probablemente Juan Rufo de Theodoli, nombrado por Julio II, en 18 de abril de 1505, obispo de Bertinoro y Forlimpopoli, en la Emilia. Murió como cardenal-arzobispo de Cosenza, en 1527.

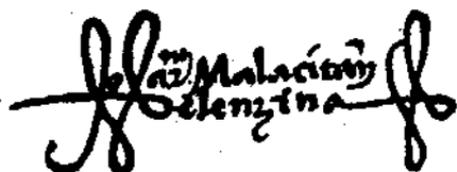
(2) Ocupó la sede malacitana desde el año 1500 al de 1518,

»tassadores sy algo huuiese y ocurriese en justicia et tambien
»acceptase la dicha comision; y el dicho Sr. bachiller la accepto
»con la debida solemnidad, y quanto al cumplimiento dijo que
»la escritura era buena y segun uso; y vista dijo que requere-
»ria a los dichos Sres. dean y cabildo que la obedeciesen y
»cumpliesen por quanto en ella se contenga. Y los dichos Sres.
»la vieron y la oyeron leer, y habido parecer y deliberacion
»mandaron llamar al dicho Pedro de Hermosilla, procurador
»del dicho D. Juan del Encina, el que juro en forma en anima
»y presente sobre dicho lo contenido en un estatuto fecho por
»el dicho Sr. D. Diego, que habla cerca de lo que han de
»jurar los beneficiados nuevamente recibidos en la dicha igle-
»sia, lo qual juro en un libro misal y sobre una cruz, en manos
»del dicho Sr. maestre escuela, y habiendo jurado los dichos
»Sres. dean y cabildo cometieron a los Sres. Mosen Pedro
»de Amate, arcediano de Velcz, y a Diego Mexia para que
»juntamente conmigo le dieran la posesion real y efectiva del
»dicho arcedianazgo y prebenda al dicho Pedro de Hermosi-
»lla en el dicho nombre; los quales asi lo fizieron, y fueron asi
»al choro y le sentaron en su silla, y en señal de posesion de-
»rramo cierta moneda para los asistentes, que fueron presen-
»tes D. Yñigo Mares y el Sr. Licenciado Pedro Perez y el
»Sr. mayordomo Francisco de Enciso, Luis de Ofueros, perti-
»guero, y Luis Mulhos; y despues le llevaron al cabildo y le
»señalaron lugar para se asentar y votar segun su dignidad
»y costumbre, y le mandaron sentar, estando presente el per-
»tiguero de la dicha iglesia, Luis de Ofueros. Yo Gonzalo Pe-
»rez, apostolico notario.»

Algunos meses tardó JUAN DEL ENCINA en establecer su residencia en Málaga, ya que su nombre no figura en ninguno de los cabildos celebrados antes del 2 de enero de 1510. Pero bien pronto se percataron los capitulares malagueños de que se trataba de un hombre de verdadero mérito y gran valimiento en la corte, pues en 20 de marzo siguiente le confirieron poder para que él y el canónigo Gonzalo Pérez «represen-

tasen a la mesa capitular y cabildo, y pudiesen parecer ante el Rey e la Reyna y ante su consejo e contadores mayores y practicasen cuantas diligencias fuesen conduçentes sobre la dotacion y privilegio desta sta. iglesia y su mesa capitular, y para que assi mismo a su nombre pudiesen impetrar cualquier privilegio nuevo, y assi mismo para que pudiesen denunciar si necesario fuese el privilegio que por sus AA. se hauia conçedido al cabildo y su mesa capitular, y assi mismo para que pudiesen recibir y aceptar para dote de la dicha su mesa capitular cualesquiera diezmo de los cristianos nuevos o viejos de dicho obispado, y assi mismo se lo confirieron para que pudiesen suplicar a nuestro santissimo Padre la confirmacion e aprobacion dello».

Precisamente a estos asuntos se refiere la «Instrucion que llevaron el reverendo sennor Don Juan del Encina, arcediano de Malaga, y Gonzalo Perez, canonigo, a la corte» que a continuacion se publica. Partieron los delegados del Cabildo en martes 21 de marzo de 1510. La



misión que les había sido encomendada era de gran importancia para la constitución definitiva y futuro régimen de la iglesia malacitana. Por esto, sin duda, se extendió la conveniente acta en presencia de Antonio de Aguilar, notario del Cabildo, exigiéndose que además de él la firmaran asimismo ambos mensajeros. No cabe, pues, dudar que la firma que dice «Joan del Encina, arcedianus malacitani», es original y autógrafa del insigne poeta y músico salmantino.

Las gestiones cerca de los reyes se prolongaron algún tiempo, así que en 11 de octubre del referido año 1510, el Cabildo acordó «que el Sr. arcediano, que se hallaba en la corte, se viniese, y quedase allí cuidando de los asuntos pendientes el canonigo Gonzalo Perez». Atendiendo a tal requere-

rimiento regresó JUAN DEL ENCINA a Málaga, y en 20 de noviembre siguiente hizo relación, ante los capitulares, «de lo que había negociado en la corte», dando al mismo tiempo «cuenta de los gastos que había tenido en ella y que assi mismo dio».

Permaneció por entonces el arcediano mayor de Málaga desempeñando las funciones de su cargo; pero como el pleito pendiente con el Gobierno no se resolvía y la situación de la iglesia era precaria, en 14 de julio de 1511 «se determinó por todos los Sres. del cabildo que el Sr. arcediano y D. Gonzalo Perez volvieran a la corte a concluir así el negocio de la dotación como otros que el cabildo tenía pendientes, los quales fuesen con licencia gozando enteramente de sus prebendas, y se les prometió que concluido el negocio se les gratificaría como les estaba prometido».

Aquel mismo día «se expuso por el Sr. arcediano D. Juan del Encina, como havia llegado a su conocimiento que el cabildo havia ordenado ciertos estatutos en el año pasado de 1510, en que se mandava que el presidente que por derecho fuese en la dicha iglesia, no pudiese llamar a cabildo sin expreso mandato de todo el, que dicho Sr. como presidente derogava y contradecía el citado estatuto, por quanto era en perjuicio de los demas presidentes, e les quitaba su libertad de presidencia; y se añadió que se le oia e que hauria respuesta, y se le mando salir fuera de dicho cabildo». Acto seguido «se trato y platico por el cabildo que ningún canonigo ni dignidad que no fuese ordenado *in sacris*, no debe ser admitido a cabildo ni ser recibido su voto, así como por lo que disponian los canones como el estatuto de esta santa iglesia. Y así se acordo que se notificase al dicho Sr. arcediano de Malaga y al licenciado Pedro Pizarro, canonigo, que mientras aquellos no eran ordenados *in sacris* se abstuvieran del ingreso en el dicho cabildo sino fuese por su mandado». Con este incidente comenzaron las discusiones entre el poeta salmantino, que aún se resistía a ordenarse, y sus compañeros de Cabildo, que pretendían el cumplimiento de las constituciones de la iglesia, y

como al cabo de cierto tiempo la situación se hizo insostenible, JUAN DEL ENCINA acabó, como es sabido, por renunciar a la dignidad y prebenda de que gozaba.

Por lo pronto urgía la solución de los asuntos en litigio; de modo que en 30 de julio de 1511 trató otra vez el Cabildo sobre si el señor arcediano y D. Gonzalo Pérez pasarían de nuevo a la corte a terminar los negocios pendientes, ambos a dos o uno solo, «sobre lo que hubo varios pareceres, por lo que se determino se votase, y por el mayor número se acordó que fuese el Sr. arcediano en los términos que hauiá ofrecido, que era traer los negocios despachados dandole 100 ducados de oro para las costas».

Sin que conozcamos las razones, esta solución no debió agradar mucho a JUAN DEL ENCINA, puesto que manifestó «que en el caso de que el Sr. canonigo [Gonzalo Pérez] fuese en las mismas condiciones que el, renunciaba el cargo». Y ante semejante actitud, el aludido prebendado hubo de conformarse con el nombramiento, y marchó a la corte. Es de suponer que la tal renuncia molestó algún tanto a los capitulares, quienes pocos días después, en 21 de agosto siguiente, sin duda por sentirse desairados, tomaron una resolución violenta, que hasta entonces no se habían atrevido a adoptar: «Que al Sr. arcediano se le diese la mitad del pan que le cabia por el repartimiento, por quanto por no estar ordenado de sacerdote, segun derecho no debía gozar mas de la mitad de la prebenda.»

No obstante esta tirantez de relaciones, el Cabildo apreciaba en lo mucho que valían las altas prendas y el preclaro talento del arcediano; así que no tardó mucho tiempo en darle un nuevo testimonio de estimación y confianza, otorgándole poder, en 3 de enero de 1512, «para que paresciese ante el Rev. Sr. arzobispo de Sevilla (1) en el concilio provincial que

(1) El dominico Fr. Diego Deza, que rigió la archidiócesis hispalense desde 1505 a 1521, año en que fué trasladado a la sede primada. Murió en 1525.

hacía, en nombre de este Illmo. cabildo y su mesa capitular, para que solicitase las cosas que le convengan y fuesen en pro y utilidad de este cabildo, y que apelase de las que contra este se dieren».

En cumplimiento de tal mandato, JUAN DEL ENCINA asistió al cuarto Concilio hispalense, que se celebró en la capilla de San Clemente de la catedral sevillana desde el 11 al 15 de enero del citado año (1). Terminada su misión, regresó a Málaga, donde la vida no parece haberle sido muy grata, dado el interés que ponía en buscar medios para ausentarse. Hay que reconocer que la ciudad andaluza no debía ser el lugar más adecuado para las aficiones y gustos del músico poeta, acostumbrado a residir en centros donde el movimiento intelectual era mucho más intenso. Por esto, en el cabildo de 17 de mayo siguiente pidió, y le fueron concedidas, «todas las reles que le cupiesen para ir a Roma y otras partes que dijo tenía necesidad».

Sabido es que, una vez en la capital pontificia, JUAN DEL ENCINA no tardó mucho en ganarse el lugar a que le hacía acreedor su talento y en conquistarse el favor de Julio II, que, a pesar de sus empresas guerreras, encontraba tiempo para proteger eficazmente las artes y las letras. ENCINA brilló en la corte romana bajo el triple aspecto de poeta, músico y actor. En aquel ambiente de tan refinado buen gusto, plenamente saturado del espíritu del Renacimiento, debió hallarse tan bien el arcediano de Málaga, que permaneció en Roma más de un

(1) Había sido convocado en 15 de septiembre de 1511, y a sus sesiones asistieron representantes de los obispos y Capítulos de Cádiz, Málaga, Marruecos y Canarias. Según ORTIZ DE ZÓÑIGA (*Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...* Madrid, 1796. Tomo III, pág. 283), en representación del obispo de Málaga, D. Diego Ramírez de Villaescusa, asistió al Concilio «su provisor y canonigo D. Pedro Pizarro, y por aquella iglesia su arcediano, cuyo nombre no leo». (*Loc. cit.*, pág. 284.) Las actas del Concilio se hallan en el tomo IV de la colección publicada por Aguirre.

año, no volviendo a figurar su nombre en las actas capitulares de Málaga hasta el día 13 de agosto de 1513. Pero ya a fines del año anterior el Cabildo se había acordado de él, y discutido si se le conferiría el encargo de solicitar de la corte romana el pronto despacho de la bula de confirmación del privilegio de la iglesia malacitana (1). A pesar de muchos pareceres favorables, los capitulares se inclinaron a confiar dicha misión al canónigo Gonzalo Pérez, y en realidad hicieron bien, pues por entonces JUAN DEL ENCINA se ocupaba en asuntos de muy diverso carácter y por completo ajenos a su dignidad de arcediano.

Precisamente por aquellos días escribía su *Farsa de Placida e Vittoriano*, quizás la más atrevida de sus creaciones dramáticas, en la que parodiaba el oficio de difuntos (*Vigilia de la enamorada muerta*), y la representaba él mismo en presencia del Sumo Pontífice, del embajador de España, del marqués Federico de Mantua y de otros muchos ilustres personajes de la corte romana, el día de Reyes de 1513, en el palacio habitado por el cardenal de Arborea (2). Existe un documento que nos da curiosas noticias de aquella memorable fiesta. Trátase de una carta escrita por Stazio Gadio, con fecha 11 de enero del citado año, y dirigida al marqués de Mantua, Francisco Gonzaga, dándole noticias de su hermano Federico, detenido

(1) Acta de 15 de noviembre de 1512: «Se confirió en este cabildo en orden a la confirmación del privilegio de esta iglesia que se haúa de traer de Roma a quien se haúa de encomendar esta diligencia para su mas breve despacho, sobre lo que hubo pareceres distintos, unos a favor del Sr. arcediano y otros al del Sr. Gonzalo Perez.»—Acta de 17 de noviembre: «Se trato sobre el mismo particular y voto el Sr. canonigo Giralte que se debia encargar al Sr. arcediano de Malaga, porque estaba en Roma y otras razones.»

(2) El español Jacobo Serra, natural de Valencia y arzobispo de Arborea. El papa Alejandro VI le creó cardenal del título de *San Stefano in Monte* en 1500. Murió en Roma el 15 de mayo de 1517, siendo enterrado en la iglesia de Santiago de los Españoles, en *Piazza Navona*.

en rehenes por el batallador pontífice Giulio della Rovere (1). El fragmento que nos interesa dice así:

Zovedi a VI, festa de li tre Re, il S:r Federico... si ridusse alle XXIII hore a casa del Cardinale Arborensis, invitatto da lui ad una commedia... Cenato adunche si adusseno tutti in una sala ove si auca ad representare la comhedia (sic). Il p:to. R:no. era sedendo tra il S:r Federico, posto a man drita, et lo Ambasciator di Spagna a man sinistra, et molti vescovi, poi a torno, tutti spagnoli, et piu putane spagnole vi erano che homini italiani, perché la commedia fu recitata in lingua castigliana, composta da Zoanne de Lenzina, qual intervenne lui ad dir le forse et accidenti di amore, et per quanto dicono spagnoli non fu molto bella et poccho delecto al S:r. Federico...

El interés de estas noticias salta a la vista. En primer lugar, nos sirven para determinar la fecha exacta de la representación de la famosa *Farsa*, que fué el 6 de enero, y nó en los primeros días de agosto del mismo año, como generalmente se venía creyendo (2), y en segundo, porque nos prueban, contra la creencia más admitida, que los espectáculos dramáticos no cesaron en Roma durante el pontificado del Papa guerrero, y que el propio autor, no obstante su dignidad eclesiástica, intervenía por sí mismo en la interpretación de sus obras, aunque éstas fueran de carácter profano, cosa poco decorosa para espíritus timoratos, pero muy en connivencia con el carácter libre de aquellos tiempos.

Volvió JUAN DEL ENCINA a Málaga en el verano de 1513, pues, como ya he dicho, asistió al cabildo celebrado el día 13

(1) Publicada por ALESSANDRO LUZIO en su estudio *Federico Gonzaga, ostaggio alla Corte di Giulio II. (Archivio della R. Società Romana di Storia Patria. Roma, 1887. Vol. IX, pág. 46.)*

(2) En efecto: si el arcediano de Málaga asistió al cabildo celebrado en 13 de agosto de 1513, como consta por testimonio irrefutable, era imposible que, dada la lentitud con que se efectuaban los viajes en aquella época, hubiese podido encontrarse en Roma a principios del mismo mes.

de agosto; pero su estancia en la citada ciudad no se prolongó mucho. Durante el otoño siguiente estaba de nuevo en la corte, ya que los capitulares, en 7 de octubre acordaron «escribir al Sr. arcediano... para que aya una cedula de su Alteza, para los oidores de Granada, para el pleyto de Juanote Plana», y en 24 de enero de 1514 le mandaron hacer un libramiento «a cuenta de su viaje a la corte y a Sevilla».

Además, el deseo de regresar a Roma, donde tan bien le había ido, no dejaba de acuciarle; así que en los primeros meses del citado año 1514 emprendió otro viaje a Italia, requiriendo al Cabildo malacitano en 31 de marzo «para que se le diesen todas sus reces conforme a la Bula, pues ya estaba de camino para Roma».

Mientras tanto, a Julio II había sucedido León X, quien, siguiendo las tradiciones fastuosas de la casa de Médicis, a la que pertenecía, desde su advenimiento se mostró decidido protector de sabios y artistas. De modo que apenas llegado a la capital del mundo católico, nuestro compatriota se encontró con un nuevo y poderoso favorecedor, que bien pronto le demostró el aprecio que le inspiraba. En efecto: el Cabildo malacitano, disgustado por sus continuas ausencias, no sólo insistía en pedirle su regreso, sino que le privaba de la mitad de la renta de su prebenda, apoyándose para ello en los estatutos fundamentales de la iglesia. Esta situación violenta y desagradable venía prolongándose hacia ya algunos años; pero una vez en Roma, JUAN DEL ENCINA logró resolverla favorablemente para sus intereses, mediante la eficaz protección del nuevo Pontifice, y no debió ser pequeña la sorpresa del Cabildo, cuando en 11 de octubre de 1514, «por parte del Sr. arcediano de Malaga, fueron presentadas ciertas bullas del papa Leon moderno y la diligencia sobre su ausencia para que estando fuera de su iglesia en corte de Roma por suya propia causa u agena no pudiese ser privado, molestado ni perturbado, no obstante la institucion, ereccion o estatutos de la dicha iglesia». Su victoria fué completa, y los capitulares,

ante semejante orden, no tuvieron más remedio que inclinarse.

Hasta comienzos de 1516 permaneció JUAN DEL ENCINA en Roma, sin que por aquellos tiempos su nombre figure — contra lo que han afirmado Ticknor, Wolf, Clarus y otros eruditos — en ninguna de las listas de los cantores de la Capilla Pontificia; sin embargo, parece ser que estuvo agregado al servicio particular de León X en calidad de músico (1).

No he de extenderme a relatar de nuevo los demás pormenores consignados en mi folleto antes mencionado. Allí expuse detenidamente cómo después de su regreso a la patria, el arcediano de Málaga, en 4 de febrero de 1516, pidió le «mandaran poner reeles para salir de la ciudad», sin que hasta el presente me haya sido posible averiguar adónde fué esta excursión, que se prolongó muy poco. Asimismo di cuenta de su viaje a la corte, llamado por el obispo D. Diego Ramírez de Villaescusa para tratar el pleito de los excusados (2),

(1) Sólo conozco un documento, pero de época muy posterior, que confirme esta opinión, citado por PASTOR en su *Geschichte der Päpste* (Vierter Band. Erste Abteilung. Leo X. — Freiburg in Breisgau, 1906. Cap. X. *Leo X als freund der Musik*, pág. 399, nota 1.^a): «*Aus dem Introitus et exitus des päpstl. Geheim-Archivs notiere ich folgende Zahlungen: 560. — 1520 = Dieselbe Namen (Joh. Maria de Medicis, Nicol, et Jacob, Jacotino Level, Joh. Brugis, Joh. Ambrosio, Georgio de Parma, Andrea de Silva); ausserdem April 30: Cesari Tolentino mus. sec. — August 12; Simoni Mallo (oder Melle) cant. sec. — September 16: Martino, mus. sec. und Joannes Esquino (wohl der berühmte Encina) mus. sec.*» Ignoro en qué se funda el crudito historiador para sustentar semejante afirmación. Sólo puedo añadir que el citado *Joannes Esquino, musico secreto*, cobraba tan sólo 7 ducados mensuales.

(2) Sobre este particular puedo agregar las siguientes noticias, consignadas en los libros de actas capitulares: 30 de diciembre de 1516: Libramiento de 20 ducados al señor arcediano de Málaga, para que se remitiesen a la corte para gastos del pleito que trataba con el señor obispo sobre los excusados. — 27 de marzo de 1517: El señor arcediano dió cuenta al Cabildo de lo que había operado en la corte en el negocio de los excusados. El Cabildo, en su inteligencia, acordó su apro-

y del nuevo favor que le dispensó el Papa nombrándole subcolector de espolios de la Cámara Apostólica. En fin, como ya es sabido, después de haber transcurrido más de un año sin que en las actas capitulares se mencionara para nada a nuestro arcediano, en 21 de febrero de 1519, D. Juan de Zea se presentó pidiendo que le diesen posesión del arcedianazgo mayor y de la canonjía a él anexa, por la permuta que había hecho con JUAN DEL ENCINA, a la sazón ausente, contra un beneficio simple de la colegiata de Morón. Puede presumirse que, hastiado de sus continuas disputas con el Cabildo acerca de la residencia, y confiando en la protección de León X, JUAN DEL ENCINA aprovechó la primera ocasión propicia para renunciar un cargo que limitaba su independencia, no sin acariciar la esperanza de obtener en breve otra buena prebenda que viniese a consolidar su situación. Y así fué, en efecto, pues no había transcurrido un mes sin que Su Santidad presentase a JUAN DEL ENCINA para el priorazgo de la catedral de León, del que el canónigo legionense D. Antonio de Obregón tomó posesión en su nombre el día 14 de marzo de 1519 (1). No hace muchos años que D. Eloy Díaz-Jiménez y Molleda, después de haber estudiado los libros capitulares de la catedral antedicha, nos ha dado a conocer nuevas e interesantes noticias (2) acerca de la última parte de la vida del insigne poeta y músico salmantino, determinando la fecha aproxi-

bación y determinó que volviese el dicho señor arcediano a la corte para fenecer dicho particular. — 14 de abril de 1517: Pidió el señor arcediano le envasen dinero a la corte para seguir el pleito de los excusados, y se le concedió. — 12 de septiembre de 1517: Como dió relación el señor arcediano de lo que había operado en la corte. — Esta es la última vez que JUAN DEL ENCINA aparece como presente a una sesión del Cabildo eclesiástico de Málaga.

(1) Acta publicada por BARBIERI en su *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* (Madrid, 1894, pág. 29), y reproducida por MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo VII, pág. xv.

(2) Véase el folleto *Juan del Encina en León*. Madrid, Victoriano Suárez, 1909.

mada de su muerte, que debió acaecer antes del 10 de enero de 1530, puesto que en dicho día el canónigo Juan Xuárez, como procurador del reverendo Sr. García de Gibraltón, residente en Roma, se posesionó, mediante las fórmulas acostumbradas, «del priorato que en la dicha iglesia vaco por fin e muerte de Juan del Encina, prior que fué della».

Instruccion que lleuaron el Reverendo sennor don Iuan | del Encina, arcediano de Malaga, z Gonçalo Perez, canonigo, | ala corte. Partieron en martes XXI de marzo de 1510.

Instruccion para lo que se ha de fazer en la corte o donde conuenga, | por los mensajeros que los sennores dean z cabildo dela yglesja | de Malaga embian.

Han de llevar las escrituras contenidas en vn memorjal, asj del privilegio abtorizado vn traslado, como de otras escrituras contenidas en el dicho memorjal. | Et en lo tocante al privilegio han de estar mucho sobre aviso para que se vea lo que | rinden los diezmos de cristianos viejos, z asj mesmo los diezmos de los nueva|mente convertidos, z que se vea la parte que cabe al cabildo en los vnos diezmos z | en los otros, z de aquello se haga vna suma.

Yten: han de ver lo que rinden los escudados, asj los que hasta agora llevaba | el sennor obispo, como los que ha llevado la mesa capitular, z de aquellos se haga | otra suma.

Yten: han de ver asj mismo lo que rinden las posesiones del cabildo, z con la composicion | del conde de Orneua, z con esto se haga otra suma; z asj podra parecer | ligera mente que es lo que falta para el cuento z ciento z noventa z dos mill maravedis que es el | dote dela mesa capitular, excepto lo de los escudados que hasta agora llevaba | su sennorja del sennor obispo, z lo de los diezmos de cristianos nuevos; todo | lo otro se prueva muy abierta mente por las averiguaciones fechas | por Diego Mendo de Tablada.

Yten: para que puedan hablar en la renunciacion del privilegio, han de tener los | apuntamientos que hizo el chantre para que con toda seguridad se pueda renun|ciar, z tenjendo lo concertado servjra al cabildo para que vaya con entera | deliberacion z con toda seguridad z firmeza, pues es de tanto peligro z per|jujzo lo que asj en esto se ha de fazer.

Yten: en lo del sacar dela declaratoria z en lo de los aprecio del pan del año, | dareys para remedjo los cient mill maravedis suspendidos; pues sabe el canonigo Gonçalo | Perez lo que se ha de fazer, a el

se remjte, *que como lo hjjere lo avra el cabildo | por bueno, z sj enello algo fuere menester de gastar, que con fe buena | z verdad le sea creydo z pagado lo que enello se gastare extraordjnario; | z asj mesmo se ha de aver memorja delo que se deve por Alonso de Herrera | z donna Beatriz Ponçe, difunta, delo dela declaratoria del anno de quinientos | z treze, z saber si ovo otros fiadores o abonadores z que-xosos grave | mente del licenciado Çapata, de como hjzo soltar a Alonso de Herrera en Medjna [Fol. 1 v] el anno de DIII^o annos, z delas suspensiones que le hjzo conçeder, por via | quel cabildo esta por pagar afu absençia.*

Yten: *hase de Pero Martinez enlo delos defunctos, z haga saber asu alteza como | no ha sido al cabildo admjnistrada justicia, z supljcarle que pues esta con|cluso z entera mente prouado lo que es devjdo al cabildo, que lo mande ver z | determjnar, z que como su alteza mandare, que lo dela satisfaçion sera | contento el cabildo.*

Yten: *aver proujsjon la que convenga para lo que quedo devjendo Ferrando de Gumjel, reçeptor, ala mesa capitular, del anno de DVIII^o annos.*

Asj mjfmo procurar en todo caso *que las posesçiones casas z huertas z fornos | z vannos z mezquitas que tiene la mesa capitular, que rinden vn anno con | otro treynta mjll maravedis, que en compensacion delo delos defunctos quedese | para nos rentar ala mesa capitular en fu dote z para las memorjas que se hazen | delos principes, z quando mas no ser pudiere, fazer que para en lo dela dote quedase | perpetua-mente tasadas las dichas posesiones en los djchos treynta mill | mara-vedis o enlo que parezca alos djchos mensajeros.*

Otrosj: *se ha de comunicar con el seunor objspo todo lo sufo dicho, z asj mjfmo (z asj | mismo) sobre lo delos reales z sobre lo delas absençias que se pidcn por | parte dela fabrica, para que su sennorja aya por bjen lo que se fea fecho para segu[r]idad delas consjciencias en lo delos reales, con toda tenplança, z manden que | no se pidan absençias delos presenten njn cosas delos que residen, z mucho menos cosas delos que han fecho residencias, z para esto llevaran la clab|sula del prujlegio.*

Otrosj: *que supliquen afu sennorja que los capellanes que de aqui adelante fueren proueydos | sean ordenados de orden sacra o alo menos que su sennorja les lemjte tiempo | para ello en la proujsjon o en otra escritura, por que ay grand falta de serujcio para el altar.*

Yten: *que se pratique con su sennorja açerca dela ljtis pndencia quel cabildo tiene con los capellanes, sj deven de comunjcar los lega-tos que se hazen al cabildo z por el | contrarjio.*

Yten: *por que su sennorja diz que sea transcripto, que queria yncor-*

porar con su huerta | la huerta del cabildo que posee el canonigo Domjngo Mexja, e aſi miſmo yncorporar con el | palacio obifpal la casa en que mora el majordomo Juan del Castillo, que fue | dexada al cabildo para ciertas memorjas quel cabildo avia plazer, que su | ſennorja sea ſerujido enefito, aviendo respecto ala equivalencia dela meſa capítular | porque enello no exçeda de su poder.

[Fol. 2 r] En veynte djas de março de mill e qujntos e diez annos, se aprobo esta | yſtruçion por los ſennores dean e cabildo, estando ayuntados en preſençia de mj | Antonjo de Agujlar, notarjo delos dichos ſennores, en fe de lo qual lo firme | de mj nombre. Antojno de Agujlar, apostoſico notarjo. | Joan del Encina, arcediano Malacitaní. [Firma autógrafa.] — Gonçalo Perez. [Firma autógrafa.]

Documento en papel; dos folios de 305 x 215 mm.; en el plieque muestra las cerraduras, ſeñal de encuadernación anterior; el papel tiene por marca una mano abierta y extendida, y bajo ella una estrella floreada de cinco puntas. En el folio 1 r, en el ángulo superior izquierdo, con letra manuscrita del ſiglo xviii, pone: *Nomina e Inſtrucion | delos documentos que se le | entregaron | a dichos ſeñores | y alo que | havian de | ſolicitar, y | particulares | que havian | de tener preſentes para | el buen exiçto de dicho par | ticular.* Transcribimos por s o z, según requiere cada caso, las z del documento.—Transcripción de Federico R. Morcuende.

EL VENERABLE FERNANDO DE CONTRERAS

MÚSICO ESPAÑOL

EL VENERABLE FERNANDO DE CONTRERAS

MÚSICO ESPAÑOL

Las investigaciones acerca de la historia de la música española suelen producir resultados tan inesperados como importantes y llenos de interés. Parece como si este ramo de la cultura nacional hubiera sido para los eruditos a manera de *hortus conclusus* y *fons signata*, cuyos arcanos y misterios nadie podía penetrar. Los pocos trabajos realizados antes de la época presente, lejos de aclarar conceptos, los habían confundido y enmarañado; únicamente hoy, gracias al estudio y a los esfuerzos de algunos hombres de buena voluntad, y muy especialmente a los del erudito maestro PEDRELL, gran autoridad en estas materias, el camino ha sido desbrozado un tanto y la luz ha ido haciéndose paulatinamente sobre muchos puntos oscuros e ignorados, revelándonos los inmensos tesoros acumulados por nuestros grandes artistas de otros tiempos y demostrándonos la importancia extraordinaria de nuestra patria en la historia del desenvolvimiento de la música universal.

Dado el avance de los estudios históricomusicales en nuestros días, que nos ha hecho conocer el estado de la Música en todo el período que va desde las postrimerías de la Edad Media hasta el término de aquel florecimiento extraordinario de las artes que se llama *Renacimiento*, resulta que entre nosotros el cultivo del divino arte se hallaba en gran adelanto y desarrollo, en comparación con los demás países del

mundo. Tan extraordinario desenvolvimiento sería verdaderamente inconcebible, a no estar absolutamente probado en las obras de LOS JUAN DEL ENCINA, ANCHETA, PEÑALOSA y tantos otros precursores gloriosos.

A corroborar lo anteriormente dicho viene oportunamente la presencia en Roma de CRISTÓBAL DE MORALES, el eminente músico español, que componía sus obras admirables antes que el gran PALESTRINA, reformador, según se dice, de la música religiosa, y creador, conforme pretende la tradición vulgar, de la polifonía moderna, que tanto y tanto debe no sólo al ilustre maestro romano, sino también a aquellos tres meritísimos compositores españoles que se llamaron CRISTÓBAL DE MORALES, FRANCISCO GUERRERO y TOMÁS LUIS DE VICTORIA.

Pero estos hechos perderían muchísima importancia si los citados músicos tan insignes hubieran estudiado fuera de España, formando su estilo a la sombra y bajo la dirección de los maestros flamencos y neerlandeses. Afortunadamente, esta suposición no es cierta. FRANCISCO GUERRERO afirma de modo claro y terminante quiénes fueron los que dirigieron sus estudios. En el Prólogo de su *Viaje de Hierusalem* (I), libro que tan interesantes datos autobiográficos contiene, nos dice acerca de esto: *Desde los primeros años de mi niñez me incliné al arte de la Música, y en ella fui enseñado de un hermano mio llamado PEDRO GUERRERO, muy docto maestro, y tal prisa se dió en su buena doctrina y castigo, que con mi gran voluntad de aprender y ser mi ingenio acomodado al dicho arte, en pocos años tuvo de mi alguna satisfacción. Después, por ausencia suya, deseando yo siempre mejorarme, me valí de la doctrina del grande y excelente maestro CRISTÓBAL DE MORALES, el cual me comunicó en la compostura de la Música bastantemente para poder emprender cualquier magisterio.* Con esta declaración, y

(1) Existen varias ediciones de este curioso libro. La más antigua, señalada por Brunet, es de Valencia, impresa en 1590 por Juan Navarro.

teniendo presente que FRANCISCO GUERRERO nació en Sevilla en 1527, queda probado que su hermano PEDRO enseñaba ya Música en aquella ciudad, donde seguramente la había aprendido, lo mismo que CRISTÓBAL DE MORALES (nacido hacia 1510), no habiendo noticia alguna de que ni uno ni otro se hubiesen ausentado de Andalucía durante sus mocedades. Cuando MORALES marchó a Roma por los años de 1534 a 1535, debía ser ya un maestro consumado, pues casi inmediatamente después de su llegada era recibido como cantor titular de la Capilla Pontificia, cargo que sólo desempeñaban artistas escogidos por su pericia y habilidad.

Si, como parece seguro, CRISTÓBAL DE MORALES se educó en Sevilla, ¿quién o quiénes fueron sus maestros? El erudito BARRIBERI, que estudió con detenimiento esta cuestión, indicaba que muy bien pudo serlo aquel PEDRO FERNÁNDEZ DE CASTILLEJA (1) de quien nos dice el citado GUERRERO en su antes mencionado Prólogo que fué *maestro de capilla de la santa iglesia de Sevilla y maestro de los maestros de España*. La suposición del eminente musicógrafo español nos parece muy puesta en razón, ya que es en extremo verosímil que PEDRO FERNÁNDEZ, según costumbre muy generalizada en aquellos tiempos, tuviese obligación de enseñar Música a los cantores y niños de coro afectos al servicio de la iglesia.

Más valor toma aún este aserto si tenemos en cuenta que la catedral de Sevilla, desde su institución, tuvo siempre mozos de coro muy atendidos y cuidados, para cuyo sostenimiento contaba la Mesa capitular con sendas dotaciones de los reyes D. Alfonso el Sabio y D. Sancho IV. Dichos mozos de coro, llamados antiguamente *clerizones*, servían a la iglesia en calidad de cantores y asistentes, viviendo congregados en cole-

(1) Consta por testimonios auténticos que fué admitido como maestro de capilla de la basílica hispalense el 11 de agosto de 1514. En 1549, en consideración a su edad avanzada, se le nombró como auxiliar a su discípulo FRANCISCO GUERRERO. Murió, ya muy anciano, en 1574.

gio, bajo la dirección de un maestro que les enseñaba Música y Letras, y solía ser un prebendado. En 1478 desempeñaba dichas funciones el racionero PEDRO SÁNCHEZ DE SANTO DOMINGO (1).

En vista de cuanto antecede, puede muy bien suponerse cuán interesantes son las noticias que se refieren a la existencia en Sevilla de centros docentes donde se estudiase la Música en los últimos años del siglo xv y los primeros del xvi, puesto que han de servir de bases sólidas para el conocimiento de los orígenes de aquella gloriosa escuela musical andaluza, tan ilustre como admirable. Por esto creo de interés reproducir los datos que he podido reunir acerca del venerable P. FERNANDO DE CONTRERAS, sacerdote dignísimo, modelo de virtudes evangélicas, que cultivó el divino arte con aprovechamiento y puso cuanto pudo de su parte para difundir las enseñanzas musicales en su patria. Su interesante vida, que comprende el último cuarto del siglo xv y la primera mitad de la siguiente centuria, es por demás curiosa, y las

(1) En marzo de 1641 expidió el pontífice Urbano VIII una bula aprobando la institución y fundación que el Cabildo de la basílica hispalense había hecho del Colegio de San Isidoro, situado en la casa de oficinas de San Miguel, y destinado a la educación de idóneos ministros de coro y altar, ajustándose a los decretos del Concilio tridentino. Debía haber cincuenta colegiales, nombrados las dos partes por el deán y Cabildo, y la tercera, con su aprobación, por el chantre; usarían como hábito manteo pardo, beca azul y bonete negro, teniendo para su gobierno y doctrina rector, vicerrector y maestro de Gramática, *canto de órgano*, médico y todos los demás oficiales propios de una comunidad bien servida. Se les agregaron también *los que llaman seises o niños cantorricos, que son parte de la Música y se reciben por la excelencia de las voces, y tienen muy particulares dotaciones, más particularizados por esto en la asistencia, comodidad y esperanzas, y distintos en el hábito, cuyo manto es de paño rojo, con la misma beca azul, bonete y mangas negras; así es este Colegio una de las decorosas cosas que tiene esta Santa Iglesia.* (ORTIZ DE ZÚÑIGA, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...*, ilustrados y corregidos por D. ANTONIO ESPINOSA Y CARZEL. Madrid, 1796. Tomo IV, pág. 372.)

numerosas noticias musicales que en ella se contienen, muy dignas de ser tenidas en cuenta, puesto que el venerable padre no sólo fué compositor, sino que enseñó Música y contribuyó a fundar escuelas donde se aprendiese, mereciendo por todo esto ocupar un puesto en la historia de la música española.

I

Entre los diferentes libros y documentos que acerca del venerable P. FERNANDO DE CONTRERAS he consultado, existe una obra bastante rara y primorosamente escrita, que relata con gran minuciosidad y extensión prolija la vida del interesante personaje. Refiérome al libro titulado *Vida del siervo de Dios, exemplar de sacerdotes, el venerable Padre Fernando de Contreras, natural de esta ciudad de Sevilla, del hábito clerical de N. P. S. Pedro. Escrita de orden del Deán y Cabildo de esta Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia; que la dedica y ofrece a la protección del gran Monarca de las Españas el invicto Carlos II, N. S., por el Padre Gabriel de Aranda, de la Compañía de Jesús. Impresa a expensas y solicitud de un capitular de la misma Santa Iglesia. Año 1692* (1), que ha de servirme de guía en el presente trabajo para trazar los fastos biográficos del músico sevillano.

Según asegura el docto jesuíta antes nombrado, FERNANDO DE CONTRERAS nació en Sevilla corriendo el año 1470, ignorándose el mes y la fecha del día, siendo bautizado en la parroquia de San Gil, en cuya collación habitaba su familia (2). Pa-

(1) *Con licencia, en Sevilla, por Thomás López de Haro, impresor y mercader de libros en las Siete Revueltas.* Al frente se halla un retrato nada bueno del P. CONTRERAS, dibujado por LUIS DE VALDÉS y grabado por J. MULDER.

(2) El erudito CRISTÓBAL DE MOSQUERA, cuyos papeles se conservaban en la casa profesa de la Compañía de Jesús, de Sevilla, autor también de una *Relación de la vida y muerte del venerable Fernando de Con-*

rece ser que su padre, Diego de Contreras, castellano de origen, llegó a la metrópoli andaluza formando parte del acompañamiento de algún arzobispo, probablemente del cardenal D. Juan de Cervantes (1), que tomó posesión de la sede hispalense en 1448. Muy joven empezó sus estudios de Latinidad, pero no tardó mucho tiempo en suspenderlos, por la mala situación de fortuna en que se encontraban sus padres, a quienes tuvo que acudir hasta la época de su muerte. Según creencia general, apenas contaba diez y seis años cuando quedó huérfano y sin amparo, decidiéndose, tras largas meditaciones, a abrazar el estado eclesiástico, por el que desde su niñez sentía vehemente inclinación. Pero como al fallecimiento de sus padres había renunciado en sus hermanos la pequeña parte de herencia que podía corresponderle, carecía de los recursos necesarios para poder ordenarse. Acudió en su auxilio el arzobispo D. Diego Hurtado de Mendoza (2), quien atendiendo a las virtudes y al mérito del joven postulante, descoso de protegerle, le concedió un beneficio simple en la villa de Olvera, perteneciente entonces a la archidiócesis de Sevilla, aunque más tarde pasó al obispado de Málaga. En

treras, pretende que fué natural de Cazalla, apoyándose en la opinión del abad de los beneficiados de Sevilla, Alonso Sánchez Gordillo, quien asegura que nació en 1472. El P. ARANDA, que examinó ambos trabajos, refuta dichos pareceres y afirma que vió la luz en Sevilla, alegando en que por aquellos mismos años hubo otro clérigo, beneficiado del Hospital de Santa Marta, apellidado asimismo CONTRERAS (aunque llamado Sebastián), que es a quien se refiere el abad GORDILLO. De igual parecer es el licenciado D. Pablo de Espinosa de los Monteros, que escribió otra *Vida del venerable P. Fernando de Contreras* (impresa en 1634, según el P. ARANDA), en la que se lee: *Nació en 1476, fué natural de Sevilla y uno de los caballeros principales de ella.*

(1) Ocupó la sede de Sevilla desde 1448 a 1453, año de su muerte. El papa Martín V, en 1426, cuando sólo era obispo de Ávila, le nombró cardenal del título de San Pedro Advíncula.

(2) Anteriormente obispo de Sigüenza. Gobernó la archidiócesis de Sevilla desde el año 1485 al de 1502. Alejandro VI, en 1500, le nombró cardenal de Santa Sabina.

una *Información* impresa en Madrid en 1630 y citada por el P. ARANDA, en que se refiere el pleito que se vió ante el Real Consejo de Cámara, sostenido por el fiscal de S. M., en nombre y representación del obispo y Cabildo de Málaga, contra el conde de Ureña, duque de Osuna, D. Juan Téllez Girón, acerca del patronazgo y diezmos de las villas de Olvera y Archidona, se dice que por los años de 1488 FERNANDO DE CONTRERAS disfrutaba el primero de dichos beneficios, y que hubo de litigar con el conde de Ureña sobre la dotación que le correspondía, llegando a un acuerdo, por el cual, previa la renuncia total de los diezmos, se asignaban al beneficio aludido 3.000 maravedises, 10 fanegas de pan y 50 arrobas de vino; concordia pactada en 1492.

Gracias a estos recursos pudo FERNANDO DE CONTRERAS practicar los estudios necesarios, así como las diligencias convenientes para recibir el sacramento del Orden. Supónese que debió ser consagrado por el prelado D. Diego Hurtado de Mendoza, aunque se ignora el año de la ordenación; refiriendo añejas tradiciones que dijo su primera misa en la catedral, en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, imagen a la que profesaba singular devoción. Por dispensa del arzobispo no llegó a residir en Olvera, y se estableció en Sevilla, llevando una vida ejemplar. Su asistencia a los oficios divinos que se celebraban en la iglesia metropolitana era tan asidua, y su afición a tomar parte en la ejecución de los salmos y motetes tan grande, que algunos escritores antiguos le han considerado como capellán de coro y cantor, cosa que no está probada. Desde entonces se dedicó también a la asistencia de los enfermos y visita de hospitales, y su conducta durante el terrible año de 1506, llamado del hambre, fué verdaderamente admirable (1).

(1) A esta época se refiere la siguiente anécdota, contada por Mosquera, que hace palpable la modestia del digno sacerdote: «Llamóle cierto día el arzobispo D. Diego Deza y le propuso un beneficio que había vacado en la parroquia de San Ildefonso, obteniendo la siguiente:

Lo único que por entonces afligía a FERNANDO DE CONTRERAS era la imposibilidad en que se encontraba de poder completar sus estudios religiosos, y un momento esperó poder realizar sus deseos cuando en 1502 los Reyes Católicos dieron su licencia para el establecimiento de una Universidad en Sevilla (1); pero, desgraciadamente, las obras, comenzadas con mucho entusiasmo en 1503, no fueron terminadas hasta 1516. Llenaba por aquel tiempo toda España, con su renombre, aquella célebre Universidad que en 1508 había fundado en Alcalá de Henares el gran cardenal Jiménez de Cisneros, y a ella hubiera deseado ir nuestro venerable, si sus medios de fortuna se lo hubieran permitido. Afortunadamente, una feliz coincidencia le facilitó la realización de su deseo.

En 1511, el cardenal Cisneros fué llamado a Sevilla por el rey D. Fernando, que deseaba consultarle acerca del conciliábulo de Pisa, fomentado por el rey de Francia en contra del papa Julio II. Resultado de la entrevista fué que el monarca se decidiese a declarar la guerra a los franceses y marchase a Burgos con objeto de reunir Cortes al intento (2). ¿Conoció el cardenal, durante su estancia en la ciudad andaluza, a FERNANDO DE CONTRERAS? No se sabe de cierto. Lo que está demostrado es que a fines de aquel mismo año marchaba nuestro biografiado a la antigua Compluto a fin de estudiar Teología y Artes, y que, según Argote de Molina, se le había conferido el nombramiento de capellán mayor del Colegio de San Ilde-

respuesta: *¿En qué he deservido yo a V. E. que me quiere dar un beneficio?* También añade que jamás quiso tener un maravedí de renta.

(1) Aunque en 1482 el maestro D. Rodrigo Fernández de Santa Ella, arcediano de la reina y canónigo magistral de Sevilla, había proyectado fundar una Universidad en dicha ciudad, no se consiguió la autorización real para su establecimiento hasta el año de 1502.

(2) En efecto, el día 6 de noviembre el rey escribía al Cabildo de Sevilla pidiendo: *Hagan plegaria e oración particular cada día, e tangun a ella las campanas a la una, después de mediodía, por todo el pueblo generalmente, para que Nuestro Señor, quiera excusar dicha cisma y dar victoria a la Iglesia.* (Para más detalles véase el Cura de los Palacios.)

fonso, del que más adelante fué porcionista. Tales antecedentes permiten suponer, con grandes visos de verosimilitud, que debiese dichos favores a la protección de Cisneros.

Grandes y numerosas eran las obligaciones del capellán mayor del Colegio, encargado de atender y dirigir a los estudiantes, de cuidar del servicio y culto de la iglesia y de asistir diariamente a las horas canónicas. No obstante, el P. CONTRERAS, que ya no era muy joven, pues contaba más de cuarenta años, encontró tiempo no sólo para cumplir todos sus deberes, sino para dedicarse al estudio, distinguiéndose por su mucha aplicación. Las constituciones del flamante Colegio establecían que después de cuatro años vacaba la plaza de capellán mayor al que la poseía, en forma que si por dos terceras partes del Claustro, reunido en pleno, no era reelegido, había de retirarse el que la desempeñaba. A fines de 1515 vencía el plazo para CONTRERAS, y a pesar de haber triunfado en la elección, el cardenal, atento a su mérito y teniendo en cuenta sus grandes deseos de graduarse en Teología, le promovió al puesto de porcionista para que pudiese terminar sus estudios con mayor facilidad. Por aquellos tiempos entró a regentar la clase de Filosofía de la Universidad el insigne Santo Tomás de Villanueva, que fué gran amigo del sacerdote sevillano. Es también de suponer que mantuviera relaciones con el famoso maestro PEDRO CIRUELO, que precisamente en 1516 daba a luz en Alcalá su *Cursus quattuor mathematicarum artium liberalium...* (1). No era éste el mejor maestro de Música que podía tener el P. CONTRERAS; antes al contrario, el matemático de Daroca representaba las tradiciones escolásticas de la Edad Media, y su *Tractatu de Musica*, mera traducción de los *Elementa musicalia*, de JACOB. FABER STAPU-

(1) ... *quas collegit atque correxit magister Petrus Ciruelus Darocensis Theologus simul et philosophus. Compluti*, por Arnao Guillén de Brocar, 1516. Ésta parece ser la primera edición; pero existe otra, asimismo de Alcalá, por Miguel de Eguía, fechada diez años después.

LENSIS (I) se reduce a una simple glosa de las doctrinas de BOECIO.

En realidad, lo único original de CIRUELO es la *Questiuncula previa in musica speculativam Divi Severini Boetii*, en la que trata de definir el puesto que corresponde a la Música en la clasificación de las ciencias, combatiendo a cuantos la suponen dependiente de la Física, fundamentándose en los fenómenos productores de los sonidos. Al músico debe bastarle con la idea confusa y general de que el sonido es el objeto del oído. Desde luego trata el Arte más desde su aspecto especulativo que en sus relaciones con la práctica. Algo pudo aprender CONTRERAS cerca de este docto varón, si bien se ocupó principalmente de la música litúrgica y del canto llano.

Cuando murió el cardenal Cisneros, es decir, a fines de 1517, llevaba nuestro biografiado siete años de estudios en el Colegio de Alcalá, y se había graduado de licenciado en Teología. Su reputación era ya tan grande, que por entonces recibió una carta de la señora de Torrijos, D.^a Teresa Enriquez (2), viuda del comendador mayor de León, D. Gutierre de Cárdenas, que le llamaba a su lado a fin de que fuera su capellán. Aceptó CONTRERAS el llamamiento, y en 1518 marchó a Torrijos con objeto de ponerse al servicio de dicha ilustre dama. Una vez a su lado, ambos se dedicaron a realizar obras piadosas, y entre ellas fué la fundación de un colegio para

(1) *Jacobi Fabri Stapulensis* (JACQUES LE FEBRE D'ETAPLES) *Elementa musicalia ad clarissimum virum Nicolaum de Haqueville, inquisitorum praesidentem*.—Colofón: *Parisius.. Joan Higmanus et Volfgangus Hopilius*, 1496. — SALINAS, en sus *De Musica Libri septem* (lib. IV, capítulo XXIX, pág. 222), dice con su claro juicio, hablando de este autor: *totus Boetianus est, et nihil aliud agit; quám demonstrare, quod ille proposuit. Solum differt ab eo in generis Chromatici constitutione*... Esto basta para comprender que el maestro CIRUELO, a pesar de su fama, no fué ningún espíritu innovador.

(2) Esta señora, muy conocida en España por sus virtudes, santidad y riquezas, pertenecía a una de las familias más ilustres del reino, siendo hija del almirante de Castilla.

instruir niños, al frente del cual se puso al venerable padre, que distribuyó su trabajo entre la enseñanza de las primeras letras, la Música y el culto divino. Los oficios religiosos eran celebrados con gran solemnidad, y todos los días se decía una misa solemne cantada por los niños. No ignoraba el buen CONTRERAS que los trinitarios y mercedarios se dedicaban a la redención de cautivos, y su deseo era ocuparse también en obra tan meritoria; pero para hallarse en condiciones de hacerlo era necesario tener el título de doctor; y aunque no se sepa a punto fijo cuándo tomó dicho grado (1), puede suponerse que fué hacia 1524, época de su último viaje a Alcalá. De allí regresó a Torrijos, firmemente decidido a despedirse de su protectora, y poco después partió para Sevilla, pensando en organizar su primer viaje de redención.

Apenas llegado a su destino, se avistó con los padres de la Merced y de la Trinidad; pero las disensiones (2) existentes entre ambas Órdenes religiosas dificultaban sobremanera la salida de las expediciones que se dedicaban a rescatar cautivos en África. Avisó de esto a D.^a Teresa Enríquez, que le había prometido auxiliarle con dineros, y desistió de su intento, es-

(1) En los Registros de la Universidad complutense no hay noticia del día en que pudiera graduarse; pero no cabe duda de que tomó el título de doctor en Teología y Cánones. De no ser así, no se hubiera atrevido a usarlo en varias cartas suyas dirigidas al príncipe D. Felipe, y escritas desde Marruecos, que se conservaban, según el P. ARANDA, en los Reales Archivos de Simancas.

(2) La discordia que existía entre los padres de la Merced y los religiosos de la Trinidad versaba sobre este punto: que deseando cada una de las citadas Órdenes religiosas, llevada de santo celo y noble emulación, adelantarse a su rival en los rescates, pretendía recabar para sí todas las limosnas procedentes ya de rentas, ya de mandas o legados piadosos, que se destinaban con el objeto de liberar cautivos. La contienda fué larga y enconada durante algún tiempo, terminándose al fin el litigio en 1527 mediante una concordia, por la cual ambas Comunidades convinieron en repartirse fraternalmente todas las limosnas y donaciones. (Para más detalles véase FR. ALONSO RAMÓN, *Corónica de la Merced...*, lib. III, cap. II.)

perando mejor ocasión. Mientras tanto se estableció en Sevilla y habitó, según refiere ARGOTE DE MOLINA, la *Casilla de la Puerta del Arenal*.

Acostumbrado a llevar una vida de trabajos continuos, no podía avenirse a permanecer en la inacción; así que, impulsado por el deseo de difundir los conocimientos que había adquirido, se dirigió al entonces arzobispo de Sevilla, D. Alonso Manrique (1), proponiéndole la fundación de un colegio, destinado a enseñar a los niños pobres Religión, Letras y Música. El prelado acogió con júbilo tan buena idea, y desde aquel instante le dispensó su más decidida protección. Al efecto cedió una casa vecina al palacio arzobispal, en la que corriendo el año 1526 (2) fué inaugurado el nuevo establecimiento. Muy interesantes particulares presentan la organización y el régimen interior del citado colegio. Por la mañana, los muchachos se dedicaban al servicio divino en los ministerios de coro y altar, ocupando el resto del día en sus *lecciones de canto, ya de arte, ya de doctrina* (3), que se complacía en darles personalmente el piadoso sacerdote con paternal amor y extremada paciencia. Conviene advertir que el venerable CONTRERAS era maestro consumado en varias Facultades, y muy especialmente en Música, pues, según dice MOSQUERA (*loc. cit.*), *era músico y componía chanzonetas para la noche de Navidad, que se cantaban en el coro de la Iglesia Mayor, y también compuso muchas*

(1) Hijo del primer conde de Paredes de Nava. Ocupó la sede hispalense desde 1524 a 1538, en que murió. Clemente VII le nombró en 1531 cardenal del título de los Santos Apóstoles.

(2) En las *Memorias antiguas de Sevilla*, que se conservan manuscritas en el archivo del Cabildo de la ciudad, se puede leer: *Este año de 1526, FERNANDO DE CONTRERAS, hombre cristianísimo, fundó el colegio de niños en tiempo de D. Alonso Manrique. Se estableció junto al palacio arzobispal.* (Véase también ORTIZ DE LÓÑIGA, *Anales... de Sevilla...*, tomo IV, pág. 372, nota 1.^a)

(3) MOSQUERA (*loc. cit.*) varía un tanto de lo que refiere el PADRE ARANDA, pues sólo dice: *Enseñábales a cantar, y Gramática, Artes y Teología.*

cosas devotas que cantaban los niños; asegurando asimismo que nunca faltaba al atril en el coro de la Iglesia Mayor en todas las horas, así diurnas como nocturnas. Y cumplía este oficio con tanta devoción y esmero, que su buen ejemplo se imponía a todos los circunstantes, por lo que afirma el P. ARANDA: El verlo en pie siempre, asido al atril, sin quitar los ojos del libro, hacia cantar con tanta atención y pausa a los demás, que sin atender a otra cosa, alababan a Dios con las voces del cuerpo y no menos le veneraban con los afectos del espíritu (1).

Los alumnos del referido colegio debían vestir mantes de paño pardo, beca azul de lo mismo y birrete negro, hábito que más tarde prescribió el Cabildo para los discípulos del Colegio de San Isidoro, fundado por la catedral a ejemplo del establecido por el P. CONTRERAS. De este último salieron muy aventajados discípulos, tanto en santidad como en las demás Facultades. Entre ellos merecen un recuerdo el PADRE FERNANDO DE MATA, famoso predicador y maestro del DOCTOR BERNARDO DE TORO, autor de la música de las célebres coplas *Todo el mundo en general*, dedicadas al misterio de la Inmaculada Concepción y popularísimas en toda España, y el PADRE LUIS DE VILLAFRANCA (2), a quien debemos un interesante *Arte de canto llano*, impreso en Sevilla en 1560.

(1) *Loc. cit.*, lib. I, cap. XXXIX, pág. 218. El mismo autor nos refiere (lib. I, cap. 40, pág. 220) la siguiente anécdota: *Casóse un músico de los que asistían al Cabildo, y por no ser estilo que músicos casados entrasen en el coro con sobrepelliz, decencia muy debida a una iglesia de tanto punto, sabido por el Cabildo, despidióle, con que quedó con más obligaciones y menos comodidades. Valióse del P. CONTRERAS para que le volviese la Iglesia a recibir, significando que por servir a Dios habia tomado aquel estado, y por no vivir en desgracia suya, como quando era soltero. Movidó de compasión, y atendiendo a semejantes razones, el venerable padre se presentó al Cabildo, limitándose a pronunciar las siguientes palabras: «Señor: no es razón despedir a este hombre, que por vivir bien se ha casado, no aniéndole V. S. I. despedido quando quizá no vivía tan ajustado», con lo que bastó para que se revocase el primitivo acuerdo.*

(2) Acerca de este artista refiere el P. ARANDA (*loc. cit.*, lib. IV, ca-

Cuantas personas notables acudían a la hermosa ciudad andaluza no dejaban de visitar el colegio fundado por el PADRE CONTRERAS, que era sumamente elogiado. Entre las personalidades salientes que más le felicitaron se cita al *apóstol de Andalucía*, el insigne orador P. Juan de Ávila, que ya conocía a nuestro biografiado desde las aulas de Alcalá. Los proyectos del misionero eran embarcarse para Méjico a fin de predicar las doctrinas de Cristo entre los indios; pero percatado CONTRERAS de su talento y santidad, advirtió al arzobispo, quien llamó al P. Ávila y ordenóle, por santa obediencia, permanecer en Sevilla y dedicarse a la predicación, confiándole la

pítulo XXIII, pág. 836) que durante una de las ausencias del PADRE CONTRERAS, *quando se quedó en Tetuán, desde el año de 540 en adelante, se halló sirviendo, por nombramiento del Cabildo de la Santa Iglesia, el Magisterio de los Mozos de Coro, ocupación a que con tanto desvelo asistía el siervo de Dios, a quien imitó, no sólo enseñando a los Ministros de la iglesia con grande aprovechamiento, pero aprovechando a todos con la enseñanza del ARTE DE CANTO LLANO (en que fué sumamente diestro) y el qual compuso y le imprimió el año de 1560 en Sevilla, del que aun duran algunos exemplares en la Librería de la Santa Iglesia y en la del Duque de Alcalá; de donde tenía sitio destinado en la Santa Iglesia para conferir y exercitar su profesión, tan necesaria a la juventud, a que asistía con el ejemplo que pide el oficio de criar y gobernar ministros para Dios. La obra aludida debe ser la siguiente: Breve instrucción de canto llano, así para aprender brevemente el artificio del canto, como para cantar epístolas, lecciones, prefacios y evangelios, y otras cosas que se cantan conforme al estilo de la sancta iglesia de Sevilla, ordenada por LUIS DE VILLAFRANCA, maestro de los mozos de coro de la dicha iglesia. Con licencia, 1565. — (Al fin). A gloria de nuestro Señor Jesu-Christo y de su bendita Madre fenesce, el presente Arte de canto llano, impreso en casa de Sebastián de Trujillo. Acabóse a tres días del mes de abril, año de mil y quinientos y sesenta y cinco. Es un tratadillo puramente práctico, dedicado al provisor L. J. de Ovando, que mereció la aprobación de los maestros PEDRO FERNÁNDEZ DE CASTILLEJA y FRANCISCO GUERRERO, quienes lo declararon *muy útil y provechoso para aprender con facilidad el canto llano...* Aunque la fecha no concuerda con la que da el P. ARANDA, creemos que se trató de la primera edición, pues la licencia aparece expedida a 20 de julio de 1564.*

cátedra de la colegiata del Salvador y el púlpito de la Granada (1), que aun hoy existe en el patio de los Naranjos de la hermosa basílica hispalense. También por entonces, y desde la misma tribuna, predicó repetidas veces el P. CONTRERAS, logrando adquirir fama de eminente orador sagrado aun en presencia de tan sobresaliente rival.

En 1528, D.^a Teresa Enríquez quiso hacer testamento (2), organizando definitivamente la iglesia colegial de Torrijos, a cuyo objeto consultó al P. CONTRERAS, proponiéndole el puesto de capellán mayor; pero éste rehusó, fundándose en que no podía abandonar el colegio que dirigía en Sevilla. Al año siguiente, el 24 de marzo, murió la buena señora, y por medio de un codicilo designó al venerable padre como su albacea y ejecutor testamentario (3). Las mismas razones que le impidieron aceptar los ofrecimientos que antes le fueron hechos por tan ilustre dama, le movieron a rechazar el segundo nom-

(1) Debe su nombre a hallarse situado al pie de una imagen de la Virgen titulada *de la Granada*, por ostentar una de estas frutas en la mano.

(2) En este testamento se establecían las constituciones de la iglesia colegial del Corpus Christi de la villa de Torrijos. Digno es de citarse cuanto en ellas se refiere a la organización de la capilla de música. Debía haber buen número de cantores, todos capellanes; dos sochantres, para alternar en el coro por semanas; un organista, con sueldo de 8.000 maravedís, y su correspondiente maestro de capilla, con el de 15.000 maravedís. Dotaba también un seminario donde desde niños se debían educar veinticuatro mancebos, que tenían obligación de asistir al coro con el carácter de mozos, y de aprender canto llano, canto de órgano y las demás enseñanzas convenientes. Se reglamentaba muy especialmente la festividad del Corpus, que debía ser celebrada con gran pompa y aparato, ordenando que se llamase para todos los días de la octava a los mejores y más selectos cantores de la corte, y prescribiendo que en la procesión solemnísimamente hubiese gran número de *vistasas danzas*.

(3) A FERNANDO DE CONTRERAS, *clérigo, mi capellán, habitante al presente en Sevilla*. (Documento del archivo de la casa de Maqueda, en Torrijos, citado por el P. ARANDA.)

bramiento. Verdad es que por entonces acariciaba grandes proyectos en beneficio del instituto de enseñanza objeto de sus predilecciones.

A fines del mismo año 1529 regresó á Sevilla, de su viaje a la corte, el arzobispo D. Alfonso Manrique, recientemente nombrado cardenal. Uno de sus primeros cuidados fué visitar el colegio que protegía con tanto interés, teniendo la satisfacción de comprobar su excelente marcha y el adelantamiento de los discípulos. Recibióle los niños *cantándole letras bien suaves por su feliz llegada*, y luciendo las demás habilidades que llegaban a adquirir gracias a los continuos desvelos de su infatigable maestro. Aunque Clemente VII había preconizado cardenal al arzobispo en el Consistorio de 19 de diciembre de 1529, las bulas no llegaron a la ciudad andaluza hasta cerca de dos años más tarde, siendo recibidas con gran júbilo. El Cabildo catedral, para celebrar el suceso, dispuso, por auto de 14 de octubre de 1531, *que todos los cantores y ministriles de la iglesia estuviesen en las Casas Arzobispales para festejar el recibimiento del capelo de Su Señoría Reverendísima*. El prelado prosiguió dispensando los mayores favores al colegio, consiguiendo que el Cabildo metropolitano tomase el acuerdo de que los mozos que servían el coro de la iglesia, visto lo bien que eran educados los discípulos del P. CONTRERAS, pasasen a estudiar a aquel establecimiento (1), conviniéndose entre el Cabildo y el purpurado que serían veinte, elegidos por el chantre y el sochantre; que se pagarían por su manutención 37.000 maravedises anuales, y que se designaría un maestro a fin de que auxiliase al fundador. Con lo cual tomó gran incre-

(1) Las condiciones que se pactaron fueron consignadas en el *Convenio del Cabildo con el Cardenal sobre pasar a su Colegio los Mozos de Coro*, inscrito en el *Libro de los estatutos de la Santa Iglesia de Sevilla* (fol. 109) y en la llamada *Regla vieja* (fol. 183, Archivo capitular). Los estudiantes del Cabildo debían vestir túnicas moradas, a fin de distinguirse de los *seises*, que la llevaban roja, y de los demás colgiales.

mento el colegio, que si bien oficialmente se denominaba de San Isidro, nadie designaba sino con las palabras *del Cardenal*.

Por mucho que le halagase la gran prosperidad de su fundación, el P. CONTRERAS no desistía del propósito de dedicarse a la meritísima obra de redimir cautivos; tanto, que en 1531, cuando, después de su concordia con los religiosos trinitarios, los frailes de la Merced, especialmente los de la provincia de Castilla, organizaron una expedición a África, que debían dirigir Fr. Domingo Alvarado y Fr. Miguel de Heredia, quienes fueron a embarcar a Sevilla, pretendió unirse a ellos, manifestándoles que contaba con recursos procedentes de un legado de D.^a Teresa Enríquez y que pensaba dedicarse a rescatar niños. Pero los citados religiosos se negaron a aceptarlo en su compañía, alegando que sus propósitos no eran viables, pues los mahometanos no consentían que los cautivos menores de quince años salieran de su poder. Sin embargo, le ofrecieron llevarle en la primera expedición, con lo que nuestro sacerdote quedó en el mayor desconsuelo.

En 1532 regresaron a la ciudad andaluza los antes aludidos mercedarios, después de haber visitado Fez y Tetuán, rescatando en ambas ciudades ciento treinta y dos cautivos. Fué a visitarlos el P. CONTRERAS, y por ellos supo que Barbarroja (1), bey de Argel, tenía reservados treinta niños cristianos que deseaba ofrecer en regalo al gran turco — entonces Solimán II —, y esta noticia le afligió tanto, que no vaciló un momento más, y decidido a intentar por cuantos medios estuvieran a su alcance el rescate de aquellas desgraciadas criaturas, obtuvo, no sin trabajo, la venia del cardenal, que le socorrió con largueza, y sólo y a pie marchó a Cartagena, donde embarcó para Argel.

Aunque aquí termina la parte de la vida de FERNANDO DE

(1) Khaïr-Eddin o Cheridin, después de A. Doria, el primer marino de su tiempo. Había nacido en 1476, y en 1518 sucedió a su hermano Aroujd Barbarroja en el gobierno de Argel. Murió en 1546.

CONTRERAS que puede tener algún interés para la historia del arte musical, creemos conveniente relatar, siquiera sea de modo somero, algo de sus viajes a África, que duraron desde el año 1532 hasta el de 1548, pues siempre en ellos encontraremos noticias curiosas por algún concepto.

II

Las aventuras que corrió nuestro P. CONTRERAS durante sus peregrinaciones por los diversos Estados mahometanos que visitó, animado del más ferviente amor por el prójimo, con sus milagros y portentos, con sus deliciosos rasgos de encantadora ingenuidad, constituyen un nuevo episodio que añadir a la *Leyenda áurea*. La crítica severa y reflexiva pudiera poner muchos reparos a tanto incidente maravilloso; pero nosotros los hemos de aceptar tal y como nos son contados, con la más absoluta buena fe, ya que gracias a ellos podemos penetrar el carácter de nuestro biografiado, mezcla extraña de malicia y candidez, y que a veces se eleva, impulsado por ardentísima caridad, a la más sublime abnegación. Antes de emprender su primer viaje se preparó largo tiempo, tanto en lo espiritual como en lo físico, dejándose crecer la barba, según uso de redentores, *assí por ser materia que sirve de autoridad, como porque los sarracenos la conservan con grande estimación desde el tiempo de Mahoma, que la usaba según las historias, preciándose tanto de esto, que tienen por cosa afeminada el quitársela los hombres...* (1).

Ya hemos dicho que embarcó en Cartagena con rumbo a Argel, donde llegó a fines del mes de abril de 1532, encontrando que una larga y pertinaz sequía reinaba en el norte de África y amenazaba arruinar los sembrados, y como con-

(1) Véase LIC. JUAN DE ROBLES, *Diálogo del uso de la barba entre los eclesiásticos...* Sevilla, 1642. Párrafo 8, núm. 30, fol. 19.

secuencia la cosecha venidera. Cheridin Barbarroja le recibió muy mal, sobre todo desde que conoció su propósito de dedicarse a rescatar niños, cosa que le prohibió en absoluto; pero a pesar de tal repulsa, FERNANDO DE CONTRERAS no desmayó en su empeño, aguardando una oportunidad propicia. Entretanto la falta de agua se hacía sentir muy duramente, y para obtenerla de la misericordia divina, los morabitos celebraban continuas solemnidades religiosas, sin lograr el menor resultado. Seguro de que el auxilio del Cielo no habría de faltarle, y deseoso de evitar los males próximos a caer sobre aquella férax región, ocurriósele al sacerdote español presentarse de nuevo ante el déspota argelino y suplicarle que le permitiese organizar con los cautivos cristianos, chicos y grandes, y los niños moros menores de siete años, una solemne procesión de rogativas *ad pluviam impetrandam*. Accedió Barbarroja a tan extraña pretensión, y FERNANDO DE CONTRERAS se preparó durante tres días con grandes penitencias y oraciones, exhortando con sus palabras vehementes a todos los cristianos a que siguieran su ejemplo. Por fin llegó el día fijado, y de la capilla de la Trinidad, sita en los Baños del Bey, salió la procesión, en la que marchaba el venerable padre, seguido de todos los niños de ambas religiones que pudo reunir, rezando las letanías mayores. Y con éste comienzan los milagros que es fama que realizó, pues, según parece, al poco tiempo encapotóse el cielo y comenzó a caer abundantísima lluvia, que benefició las tierras, sin lograr mojar los hábitos del santo varón. Duraron las aguas más de seis días, remediando la necesidad de los campos, con lo que adquirió gran prestigio; de modo que, agradecido Barbarroja al beneficio que había recibido, no sólo le concedió la autorización deseada para realizar el rescate de niños, sino que le regaló los treinta que tenía reservados para obsequiar al sultán. Más de trescientos infantes pudo redimir en dicha ocasión FERNANDO DE CONTRERAS, y ante tan lisonjero éxito, dió por terminado su primer viaje, embarcándose para Gibraltar, desde donde regresó a

Sevilla, siendo acogido en todas las ciudades y pueblos por donde pasó, con grandes demostraciones de respeto. El cardenal Manrique le recibió con la mayor alegría, ordenando que repicasen las campanas de la Giralda y que en la catedral se cantase un solemne *Te Deum* con armoniosa y dulce música, costumbres nuevas que no se habían practicado a la llegada de las anteriores redenciones.

Animado por los buenos resultados que había obtenido, CONTRERAS comenzó a preparar una nueva expedición, predicando por todas partes, con gran elocuencia, acerca de las terribles miserias y penalidades que padecían los pobres cautivos, y recogiendo cuantiosas limosnas. A fines de marzo de 1533 volvió a embarcarse para Argel, y como llevaba de impedimenta gran cantidad de víveres y vestidos para los prisioneros, fletó una falúa, que le condujo a Gibraltar. Transbordó en este último puerto, y cuando la nave en que iba se hallaba frente a las costas de África, una recia tormenta destrozó el timón, dejando al débil bajel a merced de las olas. Es fama que CONTRERAS acudió al punto a remediar la catástrofe, y que, utilizando su báculo, restableció la dirección perdida, encaminándose al puerto, donde no tardó en arribar. Barbarroja le acogió con grandes muestras de aprecio, pues como preparaba la conquista de Túnez, se hallaba muy necesitado de recursos. Durante el tiempo que permaneció en Argelia realizó muchos milagros, curando enfermos, sanando tullidos y librando a endemoniados (1), practicando al mismo tiempo numerosas conversiones, tanto entre los moros como entre los judíos, por lo que alcanzó extraordinaria consideración y respeto. Pudo negociar tantos rescates, que dejó exhausto el caudal que llevaba, de manera que para poder redimir a los niños, principal objeto de su misión, se vió preci-

(1) Cuenta el historiador que los demonios abandonaron el cuerpo de los poseídos, en forma de turbantes que arrojaban por la boca; bien se ve con esto que el P. ARANDA escribía en tiempo de Carlos II.

sado a dejar empeñado su báculo, tosco bordón de peregrino, de mala hechura y ningún valor intrínseco. No obstante, los mahometanos, fiándose más del hombre que del objeto, le admitieron como prenda, de forma que a fines de junio emprendía el viaje de regreso, desembarcando de nuevo en la antigua Calpe, no sin haber corrido el riesgo de ser apresado por una galeota turca, cuya persecución logró evitar. Fué recibido en Sevilla con la solemnidad acostumbrada, y sin darse un instante de reposo comenzó a demandar limosnas para desempeñar el báculo y cumplir su palabra. Al año siguiente, después de realizar los preparativos necesarios, y bien provisto de fondos, marchó a Murcia y Cartagena, donde embarcó por tercera vez, dirigiéndose al reino de Túnez, recientemente conquistado por Cheridin Barbarroja, con cuya protección y amparo concertó numerosos rescates; así que, acompañado de buen golpe de cautivos, regresó a Europa a bordo de una saetía que, gracias a una espesa niebla—provocada por las plegarias del piadoso misionero—, pudo sortear las asechanzas de siete galeras de corsarios otomanos. Cuando volvió a encontrarse en su ciudad natal, halló terminada la gran obra de la sacristía mayor del suntuoso templo hispalense.

Permanció en la capital andaluza todo el año de 1535, obligado a ello por la expedición de Carlos V a África, cupiéndole la satisfacción de asistir a la solemne procesión que con toda suerte de músicas y repiques fué celebrada el día 16 de agosto para festejar la conquista de Túnez por la armada del emperador; pero apenas llegó a su conocimiento la noticia de que se habían pacificado las regiones berberiscas, organizó su cuarto viaje de redención, pretendiendo visitar Marruecos. Hubo de renunciar a tal propósito en vista de las objeciones que le formuló D. Alonso de Noroña, duque de Camiña, gobernador entonces de Ceuta por el rey de Portugal, quien le hizo presente la gran animadversión que el jerife de Marruecos profesaba a los cristianos. Convencido por semejante argumento, marchó a Fez, donde reinaba Hamet-Otaz, de la familia

de los Benimerines, *hombre de buen natural y apacible condición*, avisando antes al obispo de Marruecos, Fr. Sebastián de Obregón, del cambio de itinerario, aunque afirmándole que aplazaba su viaje para otra oportunidad. Tanto en Fez como en Tetuán efectuó numerosas redenciones, y en esta última ciudad, desprovisto de recursos, hubo de empeñar de nuevo su báculo por la no pequeña suma de 3.000 ducados. Pasó, por último, a Ceuta, donde el gobernador le facilitó medias de embarcarse, y llegó a Gibraltar después de una azarosa travesía, durante la cual el buque estuvo a pique de naufragar, salvándose merced a la intervención del santo, que con sólo extender su manto sobre las agitadas aguas consiguió calmar la furia de los elementos.

Muy entrado estaba el año 1536 cuando FERNANDO DE CONTRERAS volvió a hallarse entre sus conciudadanos, siendo su primer cuidado reunir la suma suficiente para desempeñar la prenda que dejara en poder de la morisma. Vió entonces que su antiguo protector y amigo el cardenal Manrique estaba cargado de años y de achaques, y decidió permanecer a su lado. Así estuvo tres años, durante los cuales se dedicó muy especialmente a ocuparse del colegio por él fundado, donde estableció su residencia. Por este tiempo enfermó de un *ahogo del pecho tan grande, que habiéndole dado Dios una voz tan sonora y bien entendida, que era gusto el oírle cantar cuando en el coro oficiaba, apenas se le podía entender cuando quería hablar*. Dicen sus biógrafos que sanó de la enfermedad al poco tiempo, por intercesión de la Virgen que se hallaba situada en el respaldo del altar mayor, frente a la capilla real, conocida desde entonces bajo la advocación de Nuestra Señora del Reposo (1).

(1) En las informaciones abiertas en Sevilla para el proceso de beatificación del venerable padre (testigo 22, pregunta 15, fol. 101) se dice que *el mal se curó al arrojar una serpiente, después de invocar el nombre de la Virgen*. Llamóse también esta efigie la *Virgen de Nora-buena lo paristeis*.

En 1538 murió el arzobispo D. Alonso Manrique, siendo auxiliado en sus últimos momentos por el venerable CONTRERAS (1). Con este desgraciado acontecimiento, el colegio que en 1526 ambos amigos habían fundado y que sólo se mantenía con la renta que durante su vida le suministraba el cardenal, a pesar del gran incremento que en aquel tiempo había tomado, no pudo seguir subsistiendo, por falta de recursos para sostenerse; por lo que el Cabildo catedral decidió que las veinte plazas que para mozos de coro había fundado volvieran a su estado primitivo, es decir, a tener sus maestros de canto y liturgia bajo la dirección de algún prebendado que los gobernase (2).

Disuelto el colegio, no sin profundo pesar por parte de su fundador, éste se retiró a vivir con gran modestia y humildad a una casita situada en las cercanías del Hospital de

(1) El P. CONTRERAS era director espiritual del cardenal-arzobispo desde que en cierta festividad de su santo patrono, Ildefonso, predicó un notable sermón en que comparaba la conducta de ambos prebendados, el santo y el vivo, tomando por tema el siguiente mote: *El Alfonso y vos, Alfonso, mucho va de Alfonso a Alfonso*. Al mismo tiempo reprendió el lujo y la ostentación con que vivía el cardenal, quien al escucharle modificó por completo su conducta.

(2) Murió el cardenal el 28 de septiembre de 1538, y casi quince días después, el Cabildo, en el acta capitular del lunes 14 de octubre siguiente, encargó al chantre que, en unión de otros prebendados, *vean e platiquen el mejor modo que les paresciese que se debe tener con los mozos de coro de esta Santa Iglesia que estaban en el Colegio que fundó la buena Memoria del Reverendísimo Señor Cardenal, que aya gloria; e que vean lo que ganaban antiguamente e cómo se les solía repartir, e qué manera se tendrá en que esta Santa Iglesia sea más decentemente servida de ellos; e de todo lo que acordaren hagan relación...* Convínose en volver a lo antiguo, y esto duró hasta el año de 1634, en que, conformándose el Cabildo con lo prescrito por el Concilio de Trento, erigió un colegio, que fué el llamado posteriormente de San Miguel, en cuyo reglamento y régimen se adoptaron muchas de las disposiciones que había dictado el P. CONTRERAS para el establecimiento de enseñanza que más de un siglo antes había fundado.

Santa Marta, escogiendo para su habitación una antigua cuadra y haciendo su lecho en un pesebre. Allí moró hasta su muerte, perseverando en la práctica de las más acrisoladas virtudes.

En 1539 organizó el P. CONTRERAS su quinta expedición a África, que no fué menos afortunada que las anteriores. Después de haber pasado una corta temporada en Ceuta, hospedado por el gobernador portugués D. Alonso de Noroña, quien aseguró más tarde haberle visto suspendido en el aire, en éxtasis místico, varias noches mientras hacía oración, marchó, solo y a pie, según su costumbre, a Tetuán, donde logró concertar varias redenciones, prosiguiendo el largo y penoso camino hacia Fez. En esta ciudad se dedicó con tanto ahínco a su piadosa misión, que habiendo agotado los fondos que llevaba, se vió comprometido en más de 3.000 ducados. Quiso empeñar de nuevo el báculo, pero la prenda no le fué admitida. Sin embargo, el jerife, fiado en su palabra, que garantizaron Juan de Herrera, de Madrid, discípulo y amigo del venerable padre, y Diego de Baeza, ambos mercaderes de Sevilla, que a la sazón se hallaban en Fez, le dejó partir; pero más adelante se arrepintió y dió órdenes a fin de que no le dejaran salir de Tetuán. Cuando llegó a Sevilla la noticia de la detención de FERNANDO DE CONTRERAS, causó extraordinaria impresión, y sus numerosos amigos y admiradores trataron al punto de reunir la suma necesaria para lograr su rescate, lo que no consiguieron sino a fines de 1540, época en que marchó a la plaza africana el antes citado Juan de Herrera con fondos bastantes para desempeñar al siervo de Dios, con quien regresó a Sevilla en compañía de gran número de cautivos.

Los padecimientos que sufriera durante su prisión no desanimaron al piadoso sacerdote, ya que, apenas se hubo recuperado de sus fatigas, marchó a la corte con objeto de recoger limosnas para emprender una nueva expedición. Fué muy bien acogido por todo el mundo, pues la fama de sus virtu-

des se había extendido por toda Castilla, y más especialmente por el cardenal de Toledo, D. Juan de Tavera, quien le animó a que tratase de rescatar los numerosos prisioneros que la armada turca hizo en el acometimiento y asalto de Gibraltar. A este efecto, ordenó que se le entregara el legado que para la redención de cautivos había dejado el marqués de Tarifa, D. Fadrique Henríquez de Ribera. De regreso a Sevilla, cuando sus amigos penetraron los propósitos que abrigaba, trataron, aunque en vano, que desistiera de ellos, y al ver que era imposible impedir que se marchase nuevamente, quisieron a lo menos conservar su retrato, a lo que el venerable padre, impulsado por su gran modestia, se opuso tenazmente. A pesar de todo, la industria de sus devotos encontró manera de lograrlo, y fué que el famoso pintor LUIS DE VARGAS lo retratara mientras decía misa en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua (1).

Ya entrado el año 1541, partió FERNANDO DE CONTRERAS otra vez con rumbo a África. Permaneció en Ceuta, cerca de su antiguo amigo el duque de Camiña, durante toda la Cruzesma, haciendo penitencia (2), y terminada ésta, pasó a Tetuán. Efectuada la redención, acompañó a los cautivos libertados hasta Gibraltar, y una vez allí, temeroso de que si retornaba a Sevilla, sus muchos amigos le estorbasen seguir sus viajes,

(1) Este retrato permaneció mucho tiempo perdido, no siendo hallado hasta el año de 1672. BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO fué el primero en declararlo obra de LUIS DE VARGAS, pintor *que en aquel tiempo ilustraba el arte con grandes créditos, y a Sevilla, su patria, donde avía nacido, y tenía por su destreza grande estimación*, según dice el P. GABRIEL ARANDA, *loc. cit.* El retrato es el que reproducimos en el texto.

(2) Por aquellos días la plaza fuerte fué asaltada por los moros, resistiendo valerosamente el ataque, y se cuenta que durante la lucha el P. CONTRERAS, desde lo alto de uno de los baluartes, exorcizó a la morisma con el conjuro propio de la langosta, pues, según manifestó, se trataba de *asolar la sementera de la fe de Cristo*. (Véase el P. ARANDA, *loc. cit.*)

se volvió a Ceuta, atravesando el estrecho sobre su manto, renovando un milagro realizado por San Francisco de Paula y San Raimundo de Peñafort. En la última de las ciudades antes aludidas hizo penitencia durante toda la Cuaresma de 1542,



retirado en la solitaria y apartada ermita de Santa Catalina, yendo después a Tetuán, donde consiguió negociar el rescate de más de 340 cautivos, y, falto de recursos para satisfacer sus compromisos, tuvo que quedarse de nuevo en rehenes, como garantía de la deuda contraída, hasta que su antiguo

amigo el negociante Juan de Herrera volvió por segunda vez a desempeñarle. Lo mismo le ocurrió al año siguiente, en que al fin pudo regresar a España, desembarcando en Sanlúcar, desde donde no tardó mucho en dirigirse otra vez a Tánger, y allí y en Tetuán permaneció largo tiempo, obrando muchos milagros, que la tradición nos ha conservado, y realizando numerosas conversiones mediante su palabra elocuente y persuasiva y la fuerza eficaz de sus ejemplares virtudes. Por fin, en 1546 salió definitivamente del reino de Fez, adonde no debía tornar nunca más.

Sevilla entera le recibió con inusitadas muestras de respeto y veneración, y su fama creció tanto, que el emperador Carlos V le propuso para el obispado de Guadix, dignidad que no quiso aceptar pretextando sus escasos méritos, y por estar decidido a emprender un nuevo viaje a Argel. En efecto, en 1547 llevó a cabo su propósito, haciendo numerosas raciones y dejando empeñado su báculo a Hassán, hijo de Barbarroja y virrey de Argel. Aunque a su regreso a su ciudad natal volvieron el soberano y otras personas de autoridad a insistir para que aceptase el obispado que le había sido ofrecido (1), continuó excusándose con firme y tenaz constancia, y llevado de su gran modestia, acabó por retirarse al Hospital de Santa Marta, donde residió hasta la época de su muerte.

En las *Informaciones* (2) hechas en Sevilla en 1632 por

(1) El obispado de Guadix quedó vacante hasta después de la muerte de FERNANDO DE CONTRERAS, a quien se cuenta en el episcopologio de dicha ciudad entre los obispos D. Antonio del Águila y don Martín Pérez de Ayala.

(2) *Informaciones que dió por escrito D. Gonzalo de Córdoba, Canónigo penitenciario de Sevilla, uno de los cuatro theólogos a quienes por auto del Doctor D. Luis Venegas, Provisor y Vicario general en Sevilla y su Arzobispado por el Eminentísimo Sr. Cardenal D. Gaspar de Borja, se cometieron en 22 de diciembre de 1632 las dichas informaciones.* (Archivo de la catedral de Sevilla.)

D. Gonzalo de Córdoba para la causa de beatificación de FERNANDO DE CONTRERAS, declara el testigo núm. II, D.^a María de Saavedra, anciana de ciento tres años, viuda de Baltasar de Dueñas, que había conocido al ilustre sacerdote, y que recordaba haberle visto en cierta ocasión que venía de Berbería y traía en su compañía muchos cautivos, entrar en Sevilla formando una procesión, en la que todos iban cantando una letrilla, que ella tomó de memoria, y que decía así:

*Señores, dadnos por Dios,
pues que venimos a vos;
haved compasión de nos,
que Dios os lo ha de pagar;
por Dios, ayudad; por Dios, ayudad
a estos cautivos de Gibraltar.*

De semejante testimonio se desprende que nunca dejó el venerable padre de cultivar la música y de emplearla como medio de predicación y propaganda. Bien conocía'los efectos que pueden obtenerse del divino arte, de los sonidos para impresionar las muchedumbres. Confirma este aserto lo que dice GABRIEL DE ARANDA, refiriéndose al año de 1547, época en que FERNANDO DE CONTRERAS se encontraba muy quebrantado por la edad y los padecimientos: *Aviále sido de gran mortificación el aver caído malo por tiempo de la Navidad: porque como su natural inclinaba más a una modesta y santa alegría que a una melancólica devoción, era muy conforme a su apacible condición el regocijo que trae de suyo el Misterio de la Natividad, según la carne de nuestro Redentor Jesu-Christo; y siempre que se hallaba en Sevilla, componia chanzonetas que se cantasen la noche de Navidad, y tal vez pasaba el festejo a alguna representación del Misterio, que, executada con la asistencia del siervo de Dios, no salia de los fueros de respeto a tan grave Coro... (1). Mas como este año el dignísimo sacerdote, por*

(1) En el libro de Estatutos de la catedral de Sevilla, con fecha de 1512, se dice: *Que reformando en devoción lo que antes se hacía con*

su enfermedad, no pudiese asistir, debió sin duda de aver alguna Representación que en los disfrazes no pareciese conveniente, y si este año no la hubo, por ser lo compuesto del V. P., que desde la cama lo dispondría de modo que no fuese reparable; en el siguiente de 1548, en que ya avía muerto, debió de hacerse alguna Representación menos decente, de forma que por marzo de 1549 proveyó auto el Cabildo desterrando de el Coro, si no los Villancicos devotos (que aun oy se conservan), la Representación y farsa (1).

Al comenzar el año de 1548 se agravó tanto la enfermedad que de antiguo aquejaba al digno sacerdote, que éste, previendo su fin próximo, se dispuso a formular sus últimas voluntades, renunciando todos los bienes y legados que le habían sido confiados para la redención de cautivos, en favor de Fr. Juan Palomino, ministro de la Comunidad de trinitarios, a quien dejó muy enconendida la prosecución de tan piadosa y meritoria obra. Otorgó esta escritura el día 6 de febrero, ante el escribano público Juan de la Coba, disponiendo al mismo tiempo que se le enterrase en el Cementerio de los estudios de San Miguel, donde se da sepultura a los ajusticiados, nueva prueba de su extraordinaria modestia y humildad. Por último, tras haberse preparado de modo conveniente

alguna soltura de burlas en las fiestas de la Natividad, ordenamos y mandamos que de aquí adelante el oficio y fiesta del Obispillo, que de antigua costumbre en esta Santa Iglesia, en memoria de la infancia y humildad del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu-Christo, se haze y celebra el día de los Santos Inocentes, se haga con mucha honestidad y devoción, presidiendo los menores a los mayores. Esto se dispuso a consecuencia de haber acaecido aquel día, durante la ceremonia, la caída de uno de los cuatro pilares que sostenían el cimborrio, no causando desgracias, por lo que el arzobispo, D. Diego Deza, y el Cabildo mandaron reformar la ceremonia y que se conmemorase el suceso con solemne función de acción de gracias.

(1) El auto de referencia dice así: *En 20 de marzo de 1549 mandó el Cabildo que no haya Farsa ni Representación la noche de Navidad, sino sólo canturía de devoción.*

con grandes oraciones y penitencias, el 17 de febrero de aquel mismo año, a las once de la noche, entregó FERNANDO DE CONTRERAS su alma a Dios, siendo auxiliado en sus postrimerías por dos obispos, el de Albania, D. Pedro de Torres, arcediano de Carmona, y el de Marruecos, Fr. Sebastián de Obregón. Contaba setenta y dos años de edad, *y fué gran maravilla — refiere el P. ARANDA — ver cantar en la hora de la muerte a este cisne blanco con Jesu-Christo nuestro Señor puesto en la Cruz, que la tenía en la mano..., y expirando antes de llegar la hora de cantar maytines, fué a cantarlos en el Cielo este cantor divino.*

Su muerte impresionó profundamente a toda Sevilla, donde gozaba universal aprecio por las grandes cualidades de que había dado pruebas fehacientes durante su vida. Por esta razón, al Hospital de Santa Marta acudieron, al punto que se supo su fallecimiento, numerosas personas de todas las clases sociales, encargándose de amortajarle, con los hábitos propios de un sacerdote, dos damas de la más alta nobleza, las duquesas de Béjar y Alcalá, y es fama que las campanas de la Giralda (1) doblaron por sí solas para anunciar la pérdida tan sensible que acababa de experimentar la capital andaluza. El Cabildo en pleno decidió costearle solemnísimos funerales, con la mayor pompa y majestad posibles, y en dicha ceremonia predicó el antes citado obispo de Marruecos, quien declaró que el venerable padre, cuya vida fué un alto ejemplo de heroísmo caritativo, había muerto en olor de santidad. Se acordó asimismo darle sepultura en la Iglesia Mayor, a la entrada del coro clerical, honor no concedido antes a nadie, y prohibióse, para hacerle más señalado, que en lo porvenir se pudiese

(1) Así lo afirmó D.^a Teodora Farfán de Vera, viuda de Bartolomé de Mendieta, refiriéndose al testimonio de su madre y de su abuela, en una declaración suscrita ante el escribano público de Sevilla, don Toribio Fernández de Cosgaya, en 1685. (Véase el P. ARANDA, lib. IV, página 737.)

enterrar ninguna persona, fuere cual fuere su dignidad o jerarquía, en aquellos mismos lugares. Sobre la tumba se hizo inscribir el siguiente epitafio, que se dice compuesto por el antes citado obispo de Marruccos, Fr. Sebastián de Obregón:

G. D.
 DORMIT HIC
 CLARVS VIRTVTIS OMNIS ALVMNVS
 FERDINANDVS A CONTRERAS:
 GVADICENSIS EPISCOPVS DESIGNATVS:
 QVI POST OMNIA MONSTRA DEVICTA,
 PAVPERIEM MANSVEFECIT,
 HABVITQVE COMITEM;
 ET CAPTIVORVM IN AFRICA
 REDEMPTIONI.
 MAGNIS EXHAUSTOS ÆRVMNIS,
 VSQVE AD SENIVM INSERVIVIT,
 POSTQVAM IVDÆOS AC SARACENOS
 AD VERITATIS AGNITIONEM COMPVLERAT.
 OBIT ANN. DNI. MDXLVIII. XIII. KAL. MART.
 «QVÆ SIBI FVERINT LVCRÆ,
 ARBITRATVS EST DETRIMENTA
 PROPTER DOMINVM.»

(Ad Philipp.)

III

La fama de santidad de FERNANDO DE CONTRERAS se extendió rápidamente, en forma que muy poco tiempo después de su muerte el pueblo de Sevilla comenzó a pedir que se abricen las convenientes informaciones para el proceso de beatificación.

Hasta los años de 1624 no se consiguió este propósito, pues entonces el arcediano de Carmona, D. Mateo Vázquez

de Leca (I), escribió al P. BERNARDO DE TORO, a la sazón residente en Roma, quien consiguió que se nombrara ponente de la causa al cardenal Muti, y envió a Sevilla la bula de Urbano VIII para que se procediese a incoar el proceso *super non cultu* del P. CONTRERAS. Abriéronse entonces las informaciones, que fueron muy numerosas y en extremo favorables a la causa. Declaró, entre otros testigos, el P. Fr. Benito de Mendaña, de la Orden de San Agustín, que expuso que sabía que el digno sacerdote sevillano tenía fama de ser en extremo virtuoso, y que él había oído cantar y cantado, siendo muchacho, con los demás niños de su edad, unas coplas muy populares cuyo estribillo decía:

*Sébase que fué Contreras
un buen cristiano de veras.*

Dichas averiguaciones, terminadas en mayo de 1638, fueron hechas a costa del arcediano antes mencionado, quien las envió a Roma, donde hubo no pocas dificultades que allanar, pues el Sumo Pontífice había dictado reglas en extremo severas para la formalización de semejantes procesos. Sin embargo, los esfuerzos de D. Mateo Vázquez de Leca en Sevilla, y las acertadas gestiones del Dr. Toro en Roma, vencieron todos los obstáculos, obteniendo al fin, en 1641, la primera aprobación de la causa.

La muerte del ilustre arcediano de Carmona, ocurrida en 1649, detuvo el procedimiento incoado, hasta que en 1657, su apoderado y testamentario D. Francisco de Sosa, entregó al Cabildo hispalense todos los documentos que obraban en su poder, en vista de los cuales fueron nombrados tres diputados a fin de que practicasen las negociaciones necesarias para alcanzar la definitiva sentencia de canonización. Por desgracia, el proceso quedó nuevamente paralizado, ignorándose por qué motivos, puesto que sólo en 1872 se vuelve a hallar

(1) Véase nuestro trabajo acerca de BERNARDO DE TORO.

en las actas del Cabildo sevillano algún auto concerniente a este asunto. El día 9 de noviembre del referido año se tomó el acuerdo de proseguir la causa, y, al efecto, en los primeros meses del año siguiente fué nombrado agente en Roma el Dr. D. Bartolomé Gallo, y se pidió el apoyo de otras instituciones, prestando muy eficaz ayuda la Universidad de Alcalá, donde había estudiado el venerable sacerdote. Mediante todos estos esfuerzos se obtuvo un breve de Clemente X, expedido en 25 de noviembre de 1673, nombrando ponente al cardenal D. Luis Portocarrero y ordenando se procediese a practicar la información *in genere* del siervo de Dios, que fué remitida al arzobispo de Sevilla, D. Ambrosio Ignacio de Spínola y Guzmán (1), quien al punto mandó comenzar las pesquisas, no sólo en la metrópoli andaluza, sino también en Argel, Ceuta y Tetuán. Los inquirimientos resultaron en extremo favorables y se fueron recogiendo en el Archivo capitular de Sevilla, donde se formó el atestado; pero el proceso quedó detenido en este punto, y así se encuentra aún en la actualidad, por haber faltado, sin duda, persona que activase su terminación.

Bajo el pretexto de devoción y en concepto de reliquias milagrosas, se han conservado varios objetos de la pertenencia del P. CONTRERAS, y entre ellos su báculo y su bonete. El primero fué regalado por Felipe II a la princesa de Évoli, y el segundo se guardaba en Sevilla. El báculo fué expuesto para el parto de muchas reinas. Existen además varios retratos del venerable padre, y entre ellos aquel que, según dijo MURILLO, era debido a los pinceles del insigne maestro LUIS DE VARGAS y copia directa del natural. Lo hemos reproducido al referir la ocasión en que fué pintado, cinco años antes de la muerte de aquel insigne varón. Se trata de una hermosa obra pictórica llena de animación y de vida, en la que aparece nuestro biografiado en las postrimerías de su edad, aunque conser-

(1) Gobernó la sede hispalense desde 1669 a 1684, año en que murió.

vando siempre su aspecto enérgico y decidido. Los rasgos fisonómicos revelan bondad y mansedumbre, sin estar desprovistos de cierta dureza. Los ojos expresivos y la nariz aguileña acusan un espíritu fuerte capaz de doblegarse a los más duros sacrificios. La frente es alta y espaciosa, la boca blanda y sonriente; en resumen, todo revela una voluntad firme y tenaz templada por una expresión, muy acentuada, de dulzura y de amor. Viste hábitos sacerdotales. Sobre el fondo de la pintura el Cabildo hispalense mandó colocar la siguiente inscripción: *V. S. D. P. Ferdinandus de Contreras, Sacerdos Hispalensis, Captivorum Redemptor, ex vivo adumbratus. Obiit anno 1548. A Ludovico de Vargas, anno 1541.* También dispuso que el citado BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO sacase una copia del aludido original, que por auto de 30 de octubre de 1673 se acordó colocar en la entrada de la sacristía mayor, para que todo el mundo pudiera verla, exornándola con el rótulo que a continuación transcribimos: *Vera effigies Venerabilis Ferdinandi de Contreras; Presbyteri Hispalensi: vita innocentia: morum probitate: et mirandis operibus clarissime.*

Reproducimos asimismo un antiguo grabado, debido a MARTINUS BOUCHÉ (*Ant.*), de Amberes, ejecutado conforme a una pintura de CORNELIO SCHUTT, artista flamenco, domiciliado en Sevilla (1). Es un excelente trabajo, en el que la figura del siervo de Dios aparece un poco transfigurada, aunque siempre conserve los rasgos esenciales de su fisonomía. Se conoce que el artista pretende representar al sacerdote muerto en olor de santidad y objeto de la devoción de sus paisanos. La figura aparece en un óvalo y viste traje talar. Su mano se

(1) CORNELIO SCHUTT el joven, hijo de PEDRO SCHUTT, artista flamenco establecido en Madrid. Nació en Amberes, y allí se educó bajo la dirección de su tío CORNELIO SCHUTT el viejo (1597-1655), discípulo de RUBENS. Trabajó varios años en Sevilla, donde murió en 1676. Fue uno de los fundadores de la Academia Sevillana de Bellas Artes. Como pintor imitó a MURILLO. MARTÍN BOUCHÉ fue un buen grabador, establecido en Amberes a mediados del siglo xvii.

apoya en un tosco bordón de peregrino. Toda la parte decorativa, hecha magistralmente, constituye un verdadero modelo del gusto de la época. El medallón, circundado por la inscrip-



ción siguiente: *V. Effigies V. servi Dei Ferdinandi D. Contreras sacerdotis hispalensis captivorum redemptoris ob. an. M.D.XLVIII aet. LXXII*, está sostenido por una cartela adosada a dos pilastras que soportan los escudos de Sevilla, con San Fernando y Santas Justa y Rufina. En la parte superior, dos ángeles niños mantienen la serpiente, símbolo de la eternidad, en cuyo círculo se inscriben las letras *G. D.* Abajo,

entre dos cautivos arrodillados y orantes, los atributos episcopales coronando una cartela con el dístico:

*Hispalis exortum, Captivos Africa, nomen
Iusti vita dedit; mors sine labe polum* (1).

Resulta extraño que cuando tantas memorias de FERNANDO DE CONTRERAS fueron recogidas por sus admiradores y devotos, no hayan llegado hasta nosotros casi ninguno de sus escritos religiosos o de sus composiciones musicales, tanto más cuanto que no debió faltar quien los conservase piadosamente, abundando, por otra parte, los testimonios de su saber y cultura.

En efecto, el P. ARANDA (lib. IV, cap. XIX) dice que CRISTÓBAL DE MOSQUERA, en el *Breve tratado de la vida del venerable P. Fernando de Contreras* — presentado en las infor-

(1) Muchos otros retratos del P. CONTRERAS cita D. ÁNGEL M. BARCIA, *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la... Biblioteca Nacional*. Madrid, 1901. Núm. 481, págs. 227-229. El que acabamos de describir y reproducimos en el texto no es la primitiva creación de CORNELIO SCHUTT, bella aguafuerte grabada por el mismo artista en Sevilla. Como hemos dicho, MARTÍN BOUCHÉ la reprodujo algunos años más tarde en Amberes. Posteriormente grabaron el mismo retrato J. BOUCHÉ (s. l.) y DEMETRIO DRAGON en Roma. En la estampa debida a este último se leen las siguientes palabras: *Fueron aprobadas sus virtudes en grado heroico en 12 de Febr. de 1786*. En cada una de estas copias ha ido desfigurándose y perdiendo el retrato hasta no merecer ya ser considerado como tal en otra malísima estampa debida al ya citado DEMETRIO DRAGON, y ejecutada conforme a un cuadro del pintor D. FRANCISCO PRECIADO. Según CEÁN BERMÚDEZ (*Descripción artística de la catedral de Sevilla...* Sevilla, 1804, pág. 97), el trabajo de este último artista fué ejecutado en Roma; representa al venerable padre acompañado de niños cautivos, y se halla en la sacristía de los Cálices de la basílica hispalense. Añadiremos que la segunda estampa de SCHUTT, completamente descaracterizada, fué reproducida por DON LUCAS DE VALDÉS (*inv.*) y J. MULDER (*fecit*) con objeto de que figurase al frente del libro del P. ARANDA, impreso en Sevilla en 1692. Aun existen otros retratos del P. CONTRERAS, más o menos artísticos, que describe el citado D. ÁNGEL M. BARCIA.

maciones abiertas en Sevilla por el testigo 34, P. Diego Meléndez, de la Compañía de Jesús —, se consignaba la siguiente declaración: *Era músico y componía chanzonetas para la noche de Navidad, que se cantaban en el coro de la Santa Iglesia Mayor, y también compuso muchas cosas devotas, que cantaban los niños, de las cuales algunas están en el Libro de la Doctrina que él compuso y se imprimió en Sevilla; testimonios que acreditan la piedad y sabiduría de este gran siervo de Dios, que para serlo grande no se contentó con lo heroico de sus maravillosas y santas obras, sin juntar la enseñanza de sus provechosos escritos...* ARGOTE DE MOLINA, en el aparato estimable que reunió para escribir la *Historia de Sevilla*, afirma asimismo que FERNANDO DE CONTRERAS *compuso un libro de Doctrina Christiana y otro de confesión llamado Pequeña Flor; otro de antifonas, y muchos metros y canciones en loor de Nuestra Señora*. Por último, en el *Parecer que dió el Dr. D. Gonzalo de Córdoba, por comisión del ordinario, en las informaciones que se hicieron en Sevilla el año de 1631, cerca de la vida y virtudes del siervo de Dios PADRE FERNANDO DE CONTRERAS*, se testifica que componía *chanzonetas para la Nochebuena, y que enseñaba a los niños la Doctrina Christiana y compuso el libro llamado De la Doctrina Christiana. Y fué el primero que fundó colegio de niños en Sevilla, y cuando eran mayores de edad les enseñaba Música, Gramática y Artes y Teología...* (1).

A pesar de tales testimonios, no se ha encontrado hasta ahora ninguna obra impresa bajo el nombre de nuestro biografiado, lo que hace suponer que quizás las publicara bajo el velo del anónimo, y que el *Catecismo de la Doctrina Chris-*

(1) Véase P. GABRIEL DE ARANDA, *loc. cit.*, lib. IV, cap. XIX; fol. 802. A fines del siglo xv y comienzos del xvi existieron otros dos músicos de idéntico apellido, ALONSO DE CONTRERAS y DIEGO DE CONTRERAS, citados por BARRIERI en su *Cancionero...* Madrid, 1890, pág. 25. Los dos villancicos que bajo este nombre figuran en dicha colección (números 212 y 334) no pueden en ningún modo ser atribuidos al venerable P. FERNANDO DE CONTRERAS.

tiana que apareció en Sevilla en tiempos del cardenal-arzobispo D. Alonso Manrique fuera obra suya, y precisamente la designada por ARGOTE DE MOLINA bajo el nombre de *Doctrina Christiana*, impresa en la capital andaluza, según afirma MOSQUERA (1). Tampoco se conocen más que por referencias sus manuscritos, excepción hecha del que contiene el *Tratado del Oficio del Bautismo de Nuestro Señor*, que se encontró en la librería del oidor de la Real Casa de la Contratación de las Indias en Sevilla, D. Juan Suárez de Mendoza, que salió a pública subasta después de su muerte, acaccida en 18 de marzo de 1680.

El P. ARANDA, que lo publica (2), describe este manuscrito del siguiente modo: *Tiene un rótulo que dice: ESTE ES EL OFFICIO QUE EL BIENAVENTURADO HERNANDO DE CONTRERAS ORDENÓ PARA LA FIESTA DEL SANTO BAUTISMO DE NUESTRO REDENTOR JESUCRISTO, y esto y todo lo demás es escrito de mano del venerable padre, en letra antigua que semejaba en su forma la que se suele escribir en los libros de canto. Son pocas hojas en folio, de a quarto, y fueron presentadas al Cabildo de la catedral de Sevilla en 24 de julio de 1684 por D. Miguel de Aguinaga, caballero del Hábito de Alcántara, administrador y podalario del oidor, disponiéndose entonces, después de haberlo reconocido como obra auténtica del venerable padre, que se guar-*

(1) Alude sin duda al rarísimo opúsculo *Libro de doctrina xpiana con una exposición sobre ella que la declara muy altamente, instituyda nueuamente en Roma, con autoridad de la sede apostólica, para instrucción de los niños y moços, juntamente con otro tratado de doctrina moral exterior que enseña la buena criança que deuen tener los moços, y cómo se han de auer en las costumbres de sus personas, y en qué manera se deuen auer cerca del estado que tomaren de viuir. M. D. XXXIY.*—(Al fin): ... *Este libro de doctrina Christiana y moral es nueuamente instituydo en Roma de liçençia y facultad de la sede apostólica. Y ansimismo es nueuamente impresso en Sevilla. Año de M. D. XXXIY en el mes de junio.* (Hay ejemplar en la Biblioteca Colombina.)

(2) *Loc. cit.*, págs. 1053 a 1068. Precédenlo las diversas aprobaciones que citamos en el texto.

clase en el archivo de la catedral, en unión a los dos libros de las informaciones practicas en Sevilla y en Africa acerca de la vida y milagros del siervo de Dios, y de todos los demás documentos relativos a la causa de su beatificación. Según el citado escritor, no cabe duda de que este manuscrito fuera original del P. CONTRERAS, pues la letra resultaba idéntica a la de algunas cartas y documentos por él suscritos, y además estaba trazado en el reverso de varias epístolas a él mismo dirigidas. Asimismo reproduce las aprobaciones que mereció el dicho *Oficio* de parte de D. Luis de Ayllón y Quadros, obispo electo de Ceuta, en 1.º de febrero de 1682; del P. Juan de Cárdenas, de la Compañía de Jesús, provincial de Andalucía, en 20 del mismo mes y año, y de D. Juan Santos Grande de San Pedro, obispo de Almería y después de Pamplona, en 5 de junio de 1682.

El texto litúrgico, cuyo encabezamiento dice: *Festum Sacratissimi Baptismi D. N. Jesu Christi Solemniter fiat*, está dispuesto conforme al rito antiguo. Las seis primeras lecciones, sacadas de las homilias del venerable Beda y de otros santos, resultan muy apropiadas a la solemnidad que se trata de celebrar. Según opina el antes citado D. Luis de Ayllón, el conjunto se podría muy fácilmente reducir al nuevo rito reformado por el Concilio de Trento. Lo más interesante, en nuestro entender, son los diversos himnos, que demuestran que el P. CONTRERAS no carecía de cierta vena poética. He aquí la estrofa inicial del que corresponde a las primeras vísperas:

*Lavacra puris gurgitis
coelestis Agnus attigit :
peccata, quae non detulit
nos ablucendo sustulit...*

El de maitines (*Ad Matutinum*) comienza de este modo :

*Tu lumen, tu splendor Patris
tu spes perennis omnium.
Intende, quas fundunt preces
tui Baptismi famuli...*

Y el de laudes :

*A solis ortu Jordane
baptisatum a Ioanne,
Christum canamus Principem
dum verum et hominem...*

Las p[re]ces de la misa siguen las f[or]mulas acostumbradas; antes del Evangelio (tomado del cap[itu]lo III de San Mateo) se recita una prosa que se inicia :

*Angelus consilij baptizatur in Jordane :
salus est mundus...*

Como se habr[á] podido notar, estos versos latinos tienen cierto sabor arcaico, y no resultan tan limados y pulidos como los que figuran en el Breviario de Urbano VIII. Pero, en nuestro entender, esto acrecienta su inter[és], pues resultan escritos de modo franco y espont[á]neo, sin alardes ret[or]icos ni eruditos. Son tan s[ol]o manifestaciones pur[is]imas de un alma ingenua y creyente. Lo restante del *Oficio*, antifonas, responsorios, versos y cap[itu]los, est[á]n todos compuestos con lugares alusivos al misterio, sacados de la Sagrada Escritura, y la homil[ia] resulta muy apropiada al asunto.

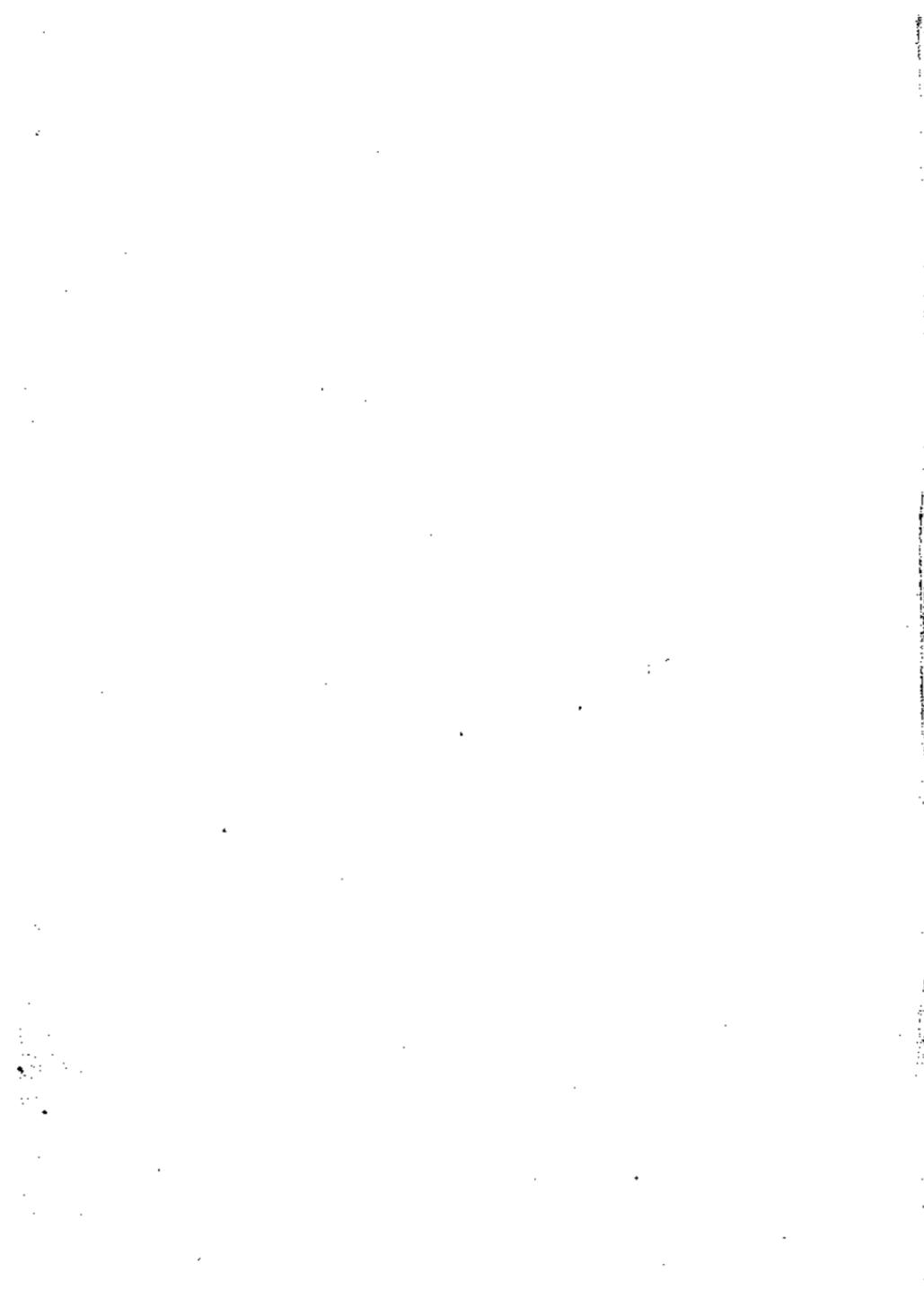
La obra que nos ocupa debi[er] ser compuesta por orden del cardenal Manrique y del Cabildo metropolitano de Sevilla, a fin de que se incluyese en el Breviario hispalense, cuando se quiso celebrar en d[ia] se[ñ]alado, con rito de primera clase, la fiesta del Bautismo de Nuestro Se[ñ]or y dotarla con toda pompa y aparato. Por esto sin duda el P. CONTRERAS no se limit[er] a redactar el texto, sino que, seg[un] testimonio del tantas veces citado CRIST[Ó]BAL DE MOSQUERA, *compuso tambi[er]n lo que se hab[ia] de cantar en la procesi[er]n, con sus responsorios propios, y el tercero, que es el que se canta al pasar cerca de la pila del bautismo, tan adecuado al intento como por el mismo Oficio se ve.* Ignoramos las razones por las que esta fiesta no fu[er] adoptada por la liturgia propia de la iglesia sevillana antes de la completa unificaci[er]n del rito por el Concilio tridentino.

¿Qué se han hecho las composiciones musicales de FERNANDO DE CONTRERAS? Es indudable que las escribió, pero hasta el presente nos son desconocidas, como ocurre con tantas otras obras de aquellos tiempos. Es probable que buscando con tenacidad en los archivos de la basílica hispalense, se acabase por tropezar con alguna. No creemos necesario encarecer el interés de este descubrimiento, que nos permitiría conocer más a fondo la personalidad artística del sacerdote sevillano, compositor de Música de la primera mitad del siglo XVI, que estudió su arte sin salir nunca de su patria, y que hizo cuanto pudo por difundirlo y enseñarlo. Las aludidas chanzonetas, cánticos y responsorios, por la época en que fueron escritos, constituirían ciertamente documentos de verdadero valor para el esclarecimiento de los orígenes de la gloriosa escuela sevillana, que por aquellos tiempos comenzaba a formarse. Las obras que conocemos de los maestros españoles contemporáneos, JUAN DEL ENCINA, JUAN DE ANCHIETA, LOPE DE BAENA, SANABRIA, VALDERRÁBANO, ESPINOSA y tantos otros, revelan en sus autores una cultura musical extraordinaria, pero pertenecen al género profano; por esto se acrecienta el deseo de conocer composiciones de estilo religioso, ya de los maestros citados, ya de DIEGO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, ÁLVARO DE CERVANTES, ALFONSO DE VIERAS o de nuestro FERNANDO DE CONTRERAS, que nos permitieran comprobar el estado de adelantamiento en que se hallaba entre nosotros la música sagrada precisamente por los años que precedieron al advenimiento del admirable CRISTÓBAL DE MORALES.

Respecto a FERNANDO DE CONTRERAS, el mero hecho de haber fundado escuelas donde se enseñaba el divino arte, en Torrijos y en Sevilla, le hacen acreedor a ocupar un puesto en la historia de la música española, y más especialmente en la escuela sevillana, que tantos y tan admirables artistas debía producir andando los tiempos.

LUIS DE VARGAS

PINTOR Y MÚSICO



LUIS DE VARGAS

PINTOR Y MÚSICO

En general, los grandes hombres del Renacimiento suelen distinguirse por sus conocimientos variados y la diversidad de sus aptitudes. Por aquellos felices tiempos en que el ingenio humano florecía con singular pujanza y se abría a toda suerte de investigaciones, raro era el artista que se dedicaba a una sola especialidad. Muchos pintores fueron a la par escultores y arquitectos; muchos poetas cultivaron la música al mismo tiempo que las letras. Para aquellos espíritus superiores, todas las manifestaciones del Arte procedían de un mismo principio, y pronto hallaban el nexo ideal en que las apariciones más distintas se funden y compenetran. Alguien ha dicho que la Arquitectura es una especie de música solidificada, y no resulta muy difícil encontrar las analogías que existen entre la armonía de los colores y de las formas con la armonía de los sonidos. Tampoco nos choca hablar de diseños melódicos o del plan de una sinfonía, y no es que empleemos una metáfora, sino que en realidad las palabras corresponden íntimamente al concepto, pues con sonidos se dibuja y se construye.

A decir verdad, el caso de un pintor músico no es muy frecuente. El divino LEONARDO, figura en extremo representativa, cantaba y tañía con singular habilidad, y hasta es fama que presentó al duque de Milán, Ludovico Sforza, un instru-

mento musical de su invención: una especie de lira en forma de cráneo de caballo. Entre nosotros, el preclaro artista hispalense LUIS DE VARGAS, que manejaba los pinceles con gran corrección y destreza, distinguióse asimismo no sólo como notable tañedor de laúd, sino como compositor perito y entendido. Existen testimonios fehacientes de estas manifestaciones de su gran inteligencia (1), y por ellas le corresponde legítimamente un lugar más o menos modesto en la historia de nuestro arte musical, razón que nos ha movido a recoger las noticias y apuntes que habrán de servir de base y fundamento al presente trabajo. Claro está que la personalidad del pintor excede con mucho y sobrepuja a la del músico. En el proceso del desarrollo de la escuela pictórica sevillana, VARGAS viene a ser el lazo que une dos épocas, pues en él se funden las tradiciones góticobizantinas con las nuevas tendencias clásicas importadas por el Renacimiento italiano. En él se resumen y condensan los caracteres distintivos y propios de los artistas españoles de los siglos xv, xvi y xvii. Es a la par un antepasado y un precursor. Su vida se armoniza íntimamente con la vida colectiva nacional y el espíritu de la raza, y como hombre superior, al iniciar en Andalucía los nuevos progresos venidos de Italia, logra encauzarlos por las corrientes del arte indígena en forma y manera que lo benefician sin llegar a perjudicarlo. De aquí su alta significación histórica, el crédito de su nombre y el valor, no apreciado en lo justo, de sus obras. Sin LUIS DE VARGAS y sin PABLO DE CÉSPEDES, la Pintura andaluza no hubiera llegado a ser lo que fué, ni se explicaría aquella gloriosa serie de artistas que por CASTILLO, los HERREIRA, PACHECO, VÁZQUEZ, ARFIÁN, ROELAS, VALDÉS LEAL, llega al

(1) En primer lugar, el *Motete a cuatro voces* que más adelante reproducimos. Además, FRANCISCO PACHECO nos dice: «Fué músico fundado y excelente, pero en tocar un laúd tuvo particular destreza.» (Véase *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Sevilla, 1599. Publicado por D. JOSÉ MARÍA ASENSIO, Sevilla, 1886.)

mayor grado de esplendor con los MURILLO, los ZURBARÁN y los CANO.

En la historia de la Música, el pintor sevillano no es ninguna figura capital, como sus compatriotas y contemporáneos CRISTÓBAL DE MORALES y FRANCISCO GUERRERO. Sin embargo, no debemos tampoco considerarle con absoluta indiferencia, pues es muy verosímil que, así como importó a la Pintura patria el gusto italiano, aportase también las influencias del Renacimiento al arte musical, obrando más o menos directamente sobre la formación de algunos artistas de la segunda mitad del siglo xvi. Es indudable que existen diferencias esenciales entre las respectivas maneras de MORALES y GUERRERO. El primero es adusto y severo, como algo dominado por el arte medieval, en tanto que el segundo es más dulce, gracioso y apacible, lo que nos parece debido a las perfumadas auras del Renacimiento, que vinieron a suavizar un tanto las nativas asperezas del carácter nacional. Además, en nuestro entender, las influencias puramente ideológicas tienen mucha más importancia que las influencias directas y de hecho. Las primeras obran sobre el medio ambiente en general, de manera que el artista las percibe casi inconscientemente y evoluciona sin darse cuenta de ello, en tanto que no hay un solo temperamento verdaderamente vigoroso que no trate de reaccionar contra toda ingerencia extraña, a fin de mantener incólume su personalidad. La importancia de LUIS DE VARGAS como músico podrá juzgarse quizá secundaria, pero, no obstante, entendemos que también merece ser estudiado bajo este nuevo aspecto de su talento, desde luego mucho menos conocido.

Según CEÁN BERMÚDEZ (1), que resumió las noticias apuntadas por sus predecesores, el artista que nos ocupa nació en Sevilla en 1502. Acerca de esta fecha no existen grandes discrepancias. FRANCISCO PACHECO, autor casi contemporáneo que

(1) Véase *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España...* Madrid, 1800. Tomo V, págs. 135-140.

nos ha conservado el retrato — adjunto reproducido — de



nuestro biografiado (1), nos hace saber que era hijo de un tal

(1) Véase *Libro de descripción de verdaderos retratos...* Sevilla, 1599, retrato núm. 41. Allí nos dice que murió en Sevilla, en 1568, a los se-

JUAN DE VARGAS, también pintor, aunque *no de opinión*. Desde muy joven, y probablemente en el taller de su padre, parece ser que se dedicó a la Pintura, por la que sentía invencible inclinación. La escuela sevillana, desde los tiempos de JUAN SÁNCHEZ DE CASTRO, que floreció a mediados del siglo xv, había progresado bastante mediante los esfuerzos y trabajos de GONZALO DÍAZ, ALEJO FERNÁNDEZ, LUIS FERNÁNDEZ, GONZALO SÁNCHEZ GUERRERO (1) y algunos otros, en cuyas tablas primitivas se pueden ya observar algunos de los rasgos típicos que más adelante habían de caracterizar la gloriosa escuela sevillana. Sin embargo, predominaba aún entre los artistas hispalenses el gusto gótico, formado por influencias bizantinas y germánicas. En realidad, la Pintura no era por entonces más que un elemento auxiliar de la Arquitectura, y las tablas doradas y estofadas sólo se destinaban a completar los grandes retablos. En ellas persistía siempre el espíritu seco y duro de los tiempos medios, que sometía la inspiración del artista a reglas rígidas e inflexibles, de modo que el elemento puramente personal apenas tenía ocasiones para manifestarse.

En estas tradiciones hubo de formarse el naciente talento de LUIS DE VARGAS al comenzar su aprendizaje, pues, según la costumbre establecida, se educó pintando *sargas*, procedimiento entonces seguido para que los principiantes adquiriesen habilidad y destreza y llegasen a soltar la mano. Bien pronto hubo de aventajar a todos sus discípulos, demos-

senta y dos años de edad. Según esta declaración, VARGAS debió nacer hacia 1506. En el medallón que corona el marco del retrato, PACHECO inscribió el siguiente versículo (38) del *Eclesiastés*: *Cor suum dedit in similitudinem picturae*. DON ÁNGEL M. BARCIA, en su *Catálogo de los retratos de personajes españoles... en la Biblioteca Nacional* (Madrid, 1901, número 1.895, pág. 707) cita otro retrato de VARGAS, dibujo anónimo del siglo xviii, ejecutado en lápiz rojo sobre papel agarbanzado.

(1) Recordaremos que fué padre de dos insignes músicos: PEDRO y FRANCISCO GUERRERO. Al parecer, no se conoce ninguna de sus obras pictóricas.

trando las grandes facultades de que pródigamente le había dotado la Naturaleza. Hay quien afirma que recibió lecciones del maestro DIEGO DE LA BARRERA (1), artista muy poco conocido, que le inició en los secretos de la escuela cordobesa del siglo xv. Pero no hubo de tardar mucho en sacudir estas añejas y rancias disciplinas, comprendiendo con su claro talento que aquel arte carecía de vitalidad y fuerza, y que para que la Pintura progresase había que inclinarse hacia esas nuevas tendencias y esos nuevos ideales venidos de lejanas tierras, porque ya en los comienzos del siglo xvi los libertadores efluvios del Renacimiento italiano se dejaron sentir en la metrópoli andaluza.

Conviene recordar que en 1509 MIGUEL FLORENTINO esculpió, para la capilla de la Antigua de la catedral, el hermoso sepulcro mural del arzobispo D. Diego Hurtado de Mendoza, y que el contraste entre aquella pintura arcaica y primitiva y esta manifestación de un arte nuevo lleno de vigor y de pujanza, debió imponerse con singular fuerza a todos los espíritus avisados y despiertos. El mismo artista ejecutaba diez años después, en 1519, los dos bajorrelieves en barro cocido que representan la Anunciación y la Expulsión de los mercaderes del templo, así como las soberbias e imponentes estatuas de San Pedro y San Pablo que adornan la puerta del Perdón de la basílica hispalense. Por aquellos mismos años, los genoveses ANTONIO DE APRILE y PACE GAZINI labran los dos hermosos mausoleos de D. Pedro Enríquez de Ribera, adelantado mayor de Andalucía, y de su esposa D.^a Catalina de Ribera, que aun hoy día admiramos en la iglesia de la Universidad de maese Rodrigo, y llega a Sevilla el rival de MIGUEL ÁNGEL, el insigne PIETRO TORRIGIANO, cuyas creaciones, como el porten-

(1) CRÁN BERMÚDEZ (*loc. cit.*, tomo I, pág. 93) sólo nos dice que, según documentos del Archivo capitular de Sevilla, «pintó la historia y estatuas que están en la puerta del Perdón, sobre las gradas, en la catedral hispalense, en 1522».

toño San Jerónimo, pudieron muy bien servir de norma a los artistas renovadores. Estas influencias de los *cuatrocentistas* italianos se perciben ya en las creaciones de ALEJO FERNÁNDEZ (*Adoración de los Reyes*) y de PEDRO FERNÁNDEZ DE GUADALUPE (*Retablo de la Piedad*), aunque todavía se resientan mucho de una técnica por demás atrasada. Aún no se trata del arte del Renacimiento, pero ya se adivinan claramente los pródromos de la evolución (1).

Tomando todo esto en consideración, es muy verosímil suponer que a la vista de tales novedades se inflamase la ardiente imaginación del joven LUIS DE VARGAS, y que, adivinando los grandes progresos que las artes del diseño habían logrado en Italia, concibiese la idea de trasladarse a dicho país a fin de perfeccionarse en la técnica. Abandonó, pues, su ciudad natal y el regalo de la casa de sus padres, marchando, no sin grandes trabajos y dificultades, a Roma cuando apenas contaba veintiún años de edad, es decir, en 1523. Refiere PACHECO (2) que en un libro, al parecer escrito de su mano, en lengua toscana, que se conservaba en la biblioteca del tercer duque de Alcalá, pudo ver que se había hallado en el saco de Roma, a 6 de mayo de 1527, «entre los españoles del ejército del emperador Carlos V que llevó en aquella jornada el capitán general Borbón». Afirma asimismo que «fue tan umilde y modesto como excelente y gran pintor, tan enemigo de la ociosidad, que pudo decir como Apeles: *Nulla die sine linea*. Pues vemos aún en el discurso de su peregrinación que debuxó i describió todas las cosas notables que vía: las ciudades, edificios, templos, trages, hosterías, pertrechos y paisages, i cuando avía de tomar descanso, los carros y mulas

(1) Dichas interesantes pinturas se conservan en la catedral de Sevilla, la primera en la sacristía mayor, y la segunda en la capilla de la Santa Cruz, junto a la puerta de San Cristóbal.

(2) Véase *loc. cit.* Dice textualmente: «Como parece escrito... en el *Libro de sus secretos*.» Este interesante documento para la historia de nuestro arte, desgraciadamente se ha perdido.

que los tiravan, i otras muchas i varias cosas que yo e visto en el libro referido (que oí tiene D. Fernando Enríquez de Ribera, tercero duque de Alcalá). Testimonio es lo dicho de su maravillosa virtud».

Se ignora quiénes fueran los maestros de VARGAS en Roma, aunque generalmente se cree que debió trabajar algún tiempo bajo la dirección de PIERINO DEL VAGA (1), discípulo de GHIRLANDAIO y colaborador de RAFAEL DE URBINO, fundando esta apreciación en las semejanzas que se notan entre las obras de ambos artistas. Pero lo más probable es que estudiase por sí solo y que formase su hermosa manera, caracterizada por la exactitud de los contornos, lo grandioso de las formas y la inteligencia en la interpretación de los escorzos, mediante un detenido y concienzudo análisis de las principales concepciones de los grandes maestros de aquel tiempo, sobre todo de RAFAEL y de MIGUEL ÁNGEL, artistas que con toda seguridad conocía a fondo. No falta, sin embargo (2), quien le acuse de ser algo amanerado y de recordar en alguna de sus pinturas —verbigracia, en el famoso cuadro de *la Gamba*, de que hablaremos más adelante— el estilo académico de GIORGIO VASARI, aunque en realidad se le deba juzgar como el más legítimo representante de la *buena manera italiana* dentro del arte andaluz.

Discrepan mucho las opiniones cuando se trata de computar el tiempo que nuestro compatriota pudo permanecer en Italia. PALOMINO (3) relata que después de siete años de

(1) PIETRO BUONACCORSI, nacido en Florencia en 1500. Fué el mejor dibujante de la escuela florentina, después de MIGUEL ÁNGEL. Trabajó bajo la dirección de RAFAEL en las logias del Vaticano, y después en el Palacio Doria, de Génova, donde se hallan sus obras maestras. Murió en 1547.

(2) C. JUSTI, Prólogo al *Baedeker* de España y Portugal. (Leipzig, 1908, pág. LXXXVI.)

(3) ANTONIO PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica*, tomo III. *El Parnaso español pintoresco laureado...* Madrid, Viuda de J. García Infanzón, 1724. Art. LUIS DE VARGAS, pág. 259.

residencia en Roma regresó a Sevilla, donde pudo observar que le excedían en habilidad y técnica ANTONIO FLORES y maese PEDRO DE CAMPAÑA (1), pintores flamencos que por entonces estaban establecidos en Sevilla. Descorazonado por semejante causa, se tornó a Italia, y allí hubo de habitar otros siete años, trabajando con incansable afán. He aquí el motivo de que le llame el antes citado autor *el Jacob de la Pintura, que fué su hermosa Raquel*. Pero PACHECO, testimonio, en nuestro entender, bastante más autorizado, por haber escrito no mucho tiempo después de la muerte de VARGAS, y haber recogido sus informes en fuentes directas, nos declara de modo terminante y por dos veces que «así en veintiocho años de su virtuosa juventud que estuvo en Italia alcanzó la bellísima manera que vemos... y manifestó el fruto destes trabajos en las ecelentes obras que hizo...» (2).

A pesar de tan rotunda afirmación y de la autoridad indiscutible de quien la mantiene, no puede la sana crítica aceptarla en absoluto, ya que hechos concretos vienen a contradecirla. En 1541 LUIS DE VARGAS se hallaba ya en la ciudad del Betis, puesto que durante los primeros meses del referido año pintó el retrato del venerable P. FERNANDO DE CONTRERAS (3), antes de que este santo varón se embarcase para

(1) El primero, según CEBÁN BERMÚDEZ (*loc. cit.*, tomo V, pág. 136), no ha existido. El segundo, cuyo nombre verdadero era PETER VON KEMPENER, nació en Bruselas en 1503 y residió más de veinticuatro años en Andalucía. Su estilo está muy influido por la manera de MIGUEL ÁNGEL. Algunas de sus creaciones, como las diez tablas del retablo de la capilla del mariscal D. Pedro Caballero, en la catedral de Sevilla, le acreditan de artista de primer orden. Murió en 1580.

(2) Véase *loc. cit.*, y además *Arte de la Pintura* (Sevilla, 1649), segunda edición, dirigida por D. G. CRUZADA VILLAMIL (Madrid, 1866. Tomo I, lib. I, cap. IX, pág. 152): «Nuestro LUIS DE VARGAS, hijo ilustre de esta ciudad y raro ejemplo de pintores cristianos, después de haber gastado en Italia veintiocho años en sus estudios, los que vivió en Sevilla manifestaron su rara virtud.»

(3) Véase GABRIEL DE ARANDA, S. J., *Vida del venerable... P. FER-*

emprender su sexta expedición a África con objeto de redimir cautivos. Aun hoy día podemos admirar esta hermosa obra en la sacristía de los Cálices de la basílica hispalense, y leer en ella la siguiente inscripción: *A Ludov. de Vargas. An. Dni. 1541.* Si nos atenemos a este dato, en verdad incontrovertible, precisa reconocer que el notable pintor sólo residió en Italia diez y ocho años durante esta primera etapa de su vida; es decir, desde 1523 hasta 1540 como último límite, ya que en los comienzos del año siguiente residía en su tierra, siendo de suponer que antes de encargarse de ejecutar el retrato a que hemos aludido habría alcanzado algún crédito de maestro hábil y perito, dándose a conocer a sus conciudadanos.

De ser así, gozó durante su estancia en Italia del período más floreciente de la pintura romana, pudiendo admirar el maravilloso techo de la Sixtina y las cámaras y las logias de RAFAEL. Tan portentosas creaciones, hasta el presente no igualadas, debían bastar para excitar un temperamento ya vivo por naturaleza. VARGAS las estudió con detenimiento, y con las enseñanzas de ambos gloriosos maestros, BUONAROTTI y SANZIO, se formó un estilo propio y personal. Al primero le dejó la fuerza y el vigor del dibujo, así como la valentía para tratar los escorzos; del segundo tomó, con la profundidad del concepto, la gracia inefable y la suprema dulzura. Podemos admitir que recibiese algunos consejos de PIERINO DEL VAGA, artista que, como nació en 1500, apenas contaba dos años más de edad que nuestro compatriota.

Considerando sus aficiones musicales, entendemos que

NANDO DE CONTRERAS, Sevilla, López de Haro, 1692. Lib. III, cap. XI, página 525, y lib. IV, cap. XLII, pág. 1010. Según este autor refiere al tratar del retrato que nos ocupa, «BARTOLOMÉ MURILLO afirmó ser original, sacado al natural de persona que vivía, y que, según el pincel, no duda ser de mano de aquel célebre pintor LUIS DE VARGAS, natural de Sevilla, que tantas obras dexó en la Santa Iglesia como exemplos de virtud en esta ciudad, pues siendo su arte de pintor, no se sabe pintase cosa profana.»

también se dedicaría en Roma a cultivar el divino arte de los sonidos. Precisamente durante los pontificados de Clemente VII y Paulo III, la Capilla Pontificia brilló con extraordinario esplendor. En el número de sus cantores figuraba un compatriota de VARGAS, el insigne CRISTÓBAL DE MORALES (1), y no será mucho aventurar que ambos artistas, hijos de la misma ciudad y residentes en tierra extranjera, llegaran a conocerse y hasta a trabar amistad. Otros músicos españoles se hallaban también por entonces al servicio del Santo Padre: recordaremos tan sólo al leridense ANTONIO CALASANZ, al zamorano BARTOLOMÉ DE ESCOBEDO, al palentino PEDRO ORDÓÑEZ y al gallego JUAN SÁNCHEZ. No faltaban tampoco compositores flamencos, neerlandeses, franceses y, como es natural, italianos; así que había ancho campo donde estudiar las diversas tendencias artísticas de aquel período tan abundante y fecundo. En cuanto concierne al laúd — PACHECO nos especifica que VARGAS tañía el laúd, instrumento italiano, y no la vihuela española (2) —, también en la capital del orbe católico pudo oír al famoso FRANCESCO DA MILANO, el tañedor más hábil de su tiempo, a quien sus contemporáneos llamaban *el Divino*, que estuvo seguramente en Roma, hacia 1530, al servicio del cardenal Hipólito de Médicis. Asimismo debió escuchar las composiciones del milanés GIOVANNI AMBROSIO D'ALZA (3) y del

(1) Ingresó en la capilla del Santo Padre en 1.º de septiembre de 1535, y allí permaneció diez años. Para más detalles véase nuestro estudio acerca de CRISTÓBAL DE MORALES, publicado en este mismo volumen.

(2) La observación merece ser recogida, puesto que PACHECO, en su famoso libro, reproduce algunos retratos de insignes vihuelistas españoles, como PEDRO DE MESA, PEDRO DE MADRID y MANUEL RODRÍGUEZ. Tan sólo al hablar de VARGAS menciona el *laúd*, instrumento caído en desuso y que por entonces entre nosotros era punto menos que exótico, habiendo sido suplantado por la nacional vihuela de seis o siete órdenes.

(3) Autor de una curiosa *Intabulatura da Lauto. Libro Quarto: Padovane diuerse, Calate a la spagnola, Calate a la taliane* (sic), *Tastar die*

mantuano ALBERTO DE RIPA, de PERINO FIORENTINO y del *eccellente* PIETRO PAOLO BORRONO, de ANTONIO ROTTA y de GIOVANNI MARÍA DA CREMA, todos ellos *lautisti* notabilísimos y compositores eminentes. Pero en particular debieron fijar su atención las bellas *Fantasia* y los deliciosos *Ricercari* del primero de los lautistas que acabamos de mencionar, obras muy dignas de encomio por su natural elegancia y suprema distinción, y en las que se puede notar algo de esa pureza en los contornos y de esa gallardía en los diseños que tanto nos impresionan en las creaciones pictóricas del artista sevillano. Como él, FRANCESCO MILANESE sólo cultivó las más nobles formas del Arte, manifestando siempre una admirable profundidad de pensamiento y expresándose con la mayor sencillez y sin igual dulzura. Tales fueron los artistas que pudieron y debieron influir sobre la formación del doble talento de músico y pintor de nuestro ilustre compatriota. Con sus buenas cualidades nativas, recogió ciertamente opimos frutos de tan excelentes enseñanzas, en forma que al regresar a España aportaba consigo un gran caudal de conocimientos prácticos y de nuevos elementos estéticos que no sólo le facilitaron los medios de granjearse un lugar preeminente en el mundo del Arte, sino que le permitieron ejercitar una acción fecunda y beneficiosa sobre sus compatriotas en dos esferas bien diferentes de especulaciones ideológicas (1).

Una vez establecido en su patria, hacia 1540 ó 1541, comenzó VARGAS a pintar numerosos cuadros y frescos que no tardaron en acreditarle de maestro consumado. La obra

corde con li soi recercar drietro. Frottole... Joanambrosio... (Al fin): Impressum Venetijs: Per Oct. Petrutium... ultimo Dec. 1508. Notemos que ya en esta publicación tan antigua se insertan algunas composiciones escritas a la manera española, nueva prueba de la originalidad de nuestro arte musical.

(1) Nada se sabe de las pinturas que VARGAS debió ejecutar durante su estancia en Italia; ningún autor dice nada acerca de este particular tan importante.

más antigua que de él conocemos es el citado retrato de FERNANDO DE CONTRERAS, hermosa creación en la que el natural está tratado con sumo acierto y gran inteligencia. Es fama que hubo de pintarle a hurtadillas y casi por sorpresa, pues el venerable sacerdote, llevado de su mucha modestia, se negó siempre a servir de modelo; así que el artista, escondido en la sacristía de la capilla de la Antigua, hubo de aprovechar los momentos en que decía misa con su devoción acostumbrada hacia aquella santa imagen, para coger y dibujar sus facciones y rasgos característicos (1). A pesar de tales dificultades, el retrato resultó en extremo parecido, según testimonios fehacientes, y siempre será considerado como una obra excelente, llena de vida y de verdad psicológica. Así debió ser en realidad el piadoso redentor de cautivos: un hombre avezado a todos los sufrimientos, dotado de gran energía y rebosando bondad. Observemos, sin embargo, que el conjunto es francamente realista y que VARGAS, no obstante su temperamento místico, «y hecha la mano a pintar santos, a lo que le movía su gran virtud, que era mucha la de este insigne artífice» (2), no trató en lo más mínimo de idealizar a su modelo, como ocurre en el bellísimo grabado de CORNELIO SCHUTT (3), sino que lo reprodujo lisa y llanamente, tal y como lo vió (4).

La segunda de sus obras, a la que se puede asignar una fecha cierta, es el retablo de la capilla del Nacimiento, junto

(1) Véase GABRIEL DE ARANDA, S. J., *loc. cit.*, lib. III, cap. XI, página 525.

(2) Véase GABRIEL DE ARANDA, *loc. cit.*, lib. IV, cap. XLII, pág. 1010.

(3) Lo hemos reproducido, así como el de VARGAS, en nuestro artículo sobre FERNANDO DE CONTRERAS.

(4) Hacia 1550 tenía ya VARGAS establecido un taller de pintura en Sevilla, puesto que el 9 de octubre de dicho año recibió como aprendiz a un tal Cristóbal, muchacho de doce o trece años, hijo natural de Juan Bautista, confitero. (Véase GESTOSO, *Ensayo de un Diccionario...* Sevilla, 1908. Tomo III. Apéndices, pág. 413.)

á la puerta de San Miguel de la catedral de Sevilla, y una de sus más importantes creaciones. Dicha capilla fué dotada por el mercader Francisco de Baena en 1551, y es muy verosímil que por aquel mismo tiempo acometiera VARGAS su trabajo (1). El retablo es de gusto plateresco, y consta de ocho tablas. La central representa el establo de Belén en el momento en que los pastores acuden a adorar al Divino Infante, que el Eterno Padre, rodeado de ángeles, bendice desde la gloria. El grupo de San José, la Virgen y el Niño revelan el gusto italiano por su belleza ideal. La luz que desciende del cielo inunda con sus rayos la figura del recién nacido, iluminando las expresivas cabezas de los demás personajes y dejando entre sombras los términos secundarios. Pero ya en esta composición primitiva podemos notar esa extraña mezcla de místico espiritualismo y de cruda realidad que tanto nos sorprende en las más portentosas creaciones de los grandes pintores sevillanos. Gracias a su conocimiento de los maestros romanos, VARGAS logra remontarse hasta expresar los más puros ideales — recuérdese la bellísima figura de la Virgen Madre y su inefable expresión de modestia —, cosa hasta entonces desconocida por sus compatriotas, poniéndose en consonancia con la ilustración, el buen gusto y la filosofía de su

(1) Véase ORTIZ DE ZÚÑIGA, *Anales edesidsticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...*, corregidos por D. ANTONIO M. ESPINOSA... Madrid, 1796. Tomo III, lib. XIII, pág. 223. DON JOSÉ GESTOSO Y PÉREZ, en su *Sevilla monumental y artística...* (Sevilla, 1890, tomo II, página 531) añade los siguientes datos: «Francisco de Baena dió a la fábrica 12.000 maravedises de tributo sobre casas del Candilejo, y dotó una capellanía de veinte misas cada mes en 25 de junio de 1551. Según nuestros apuntes, tuvo lugar esta concesión en 17 de junio de 1552, como consta del siguiente acuerdo: *Mandarón dar a Franco de Vaena, mercader, el rincón que está a la puerta del Nacimiento a la mano izquierda como salimos al estudio de San Miguel, para su entierro y para que haga altar, y cometieron a los Sres. el Deán y Maestrescuela y canónigo Luis de Peñalver, mayordomo de la Fábrica, para que den horden con el dicho Franco de Vaena en el hornato y lo demás del altar.*»

tiempo; pero no por esto reniega de sus cualidades nativas de buen observador y fiel intérprete de la realidad. Revélase esta nota sincera y expresiva en los personajes puramente humanos, es decir, en las humildes gentes que rinden un piadoso tributo al Dios encarnado, y llega a tal intensidad, que PONZ dice, aludiendo a una de aquellas figuras: «Es notable la de un pastor con un cordero al hombro, y lleva asida una cabra del cuello, que parece que está balando» (1). El elogio es por demás ingenuo, pero muy puesto en razón: el tal pastor, lo mismo que los animales que le acompañan, tienen vida y movimiento. Asimismo, en la tabla que nos ocupa se manifiestan algunos de los defectos que los críticos y entendidos han reprochado a las obras de este eminente artista, es decir, la falta de ambiente y de perspectiva aérea y la conveniente degradación de tintas en los últimos términos, defectos muy comunes en aquellos tiempos. En cambio no hay nada que observar respecto a la corrección del dibujo, la manera de entender los escorzos, la brillantez del colorido y la exacta imitación del natural en los accesorios.

A los dos lados de esta composición representó VARGAS los cuatro evangelistas, figuras algo menores que el natural, en cuyas formas y actitudes se descubre la influencia evidente de MIGUEL ÁNGEL, en particular de los profetas del admirable techo de la Sixtina. Por último, en la *predella* se ven otras es-

(1) Véase ANTONIO PONZ, *Viaje de España...* Madrid, 1786. Tomo IX, página 19. Este escritor dice que VARGAS «probablemente fué discípulo de PEDRO DE VILLEGAS, o a lo menos siguieron un camino por cierta similitud de sus obras». Lo primero cae por su peso si tenemos en cuenta que, según CEÁN BERMÚDEZ (*loc. cit.*, tomo V, pág. 256), VILLEGAS nació en Sevilla en 1520; lo segundo es exacto, puesto que este artista estudió también en Italia e imitó a RAFAEL. PACHECO no le aplaude; pero en cambio ARIAS MONTAÑO le elogia mucho. Su obra más importante parece ser el retablo de *La Visitación de Nuestra Señora*, en la capilla de este nombre, situada junto a la puerta del Bautismo de la catedral hispalense, que recuerda mucho el estilo de PEDRO DE CAMPAÑA. VILLEGAS murió en 1597.

cenas relacionadas con el asunto principal: *La Anunciación*, *La Epifanía* o *Adoración de los Reyes* y *La Circuncisión*, tres cuadritos con figuras pequeñas, ejecutados con gran inteligencia de la perspectiva (1). La tabla del centro ostenta el siguiente rótulo: *Tunc discebam Luisius de Vargas*, colocado sobre un fragmento imitando piedra. Según CEÁN BERMÚDEZ (*loc. cit.*), por un auto del Cabildo hispalense venimos en conocimiento de que este bello retablo fué concluído y colocado en el lugar que aun al presente ocupa, corriendo el año 1555.

PACHECO declara (2) que nuestro biografiado fué quien introdujo en Sevilla la nueva manera italiana de pintar al fresco, haciendo gala de no deber nada a nadie en el hábil manejo de los colores y en la frescura de la entonación. Su primera obra en este género tan difícil data del mismo año 1555, y consistió en una imagen de la Virgen del Rosario en óvalo grande, que pintó en un pilar de la nave que va a la capilla mayor en la iglesia de San Pablo de la dicha ciudad, perdida hace mucho tiempo, lo mismo que otras composiciones, también al fresco, con que exornó un arco del Sagrario viejo de la catedral. Añade el crítico citado que «dió luz de bizarros trages, calzados, nubes, grutescos, lindos jaspes i galanos ornatos de arquitectura», accesorios ornamentales que traen a la memoria el recuerdo de las Termas de Tito y las lindísimas logias del pintor de Urbino.

El retablo del Nacimiento debió gustar mucho en Sevilla y causar profunda impresión entre los inteligentes, colocando desde luego a su autor en primera fila entre los artistas de su patria y aun a la par de los mejores maestros italianos y flamencos. La fama de VARGAS se fué extendiendo rápidamente; así que no tardó en recibir el encargo de ejecutar otra obra

(1) Acerca de este retablo véase CEÁN BERMÚDEZ, *Descripción artística de la catedral de Sevilla...* Sevilla, Viuda de Hidalgo, 1804, pág. 70.

(2) Véase *loc. cit.* y *Arte de la Pintura...* Segunda edición. Madrid, 1866. Tomo II, lib. III, cap. III. *De la iluminación, estofado y pintura al fresco*, pág. 69.

análoga. El chantre D. Juan de Medina (1), personaje de gran posición, reputado por su ilustración y buen gusto, le encomendó la decoración de un altar que quería dedicar al misterio de la Concepción Inmaculada. La tentativa era nueva y atrevida, pues como el dogma no había sido todavía reconocido, nadie había interpretado hasta entonces semejante asunto. Sin embargo, VARGAS no se arredró y acometió con denuedo la arriscada empresa. Para llevarla a cabo con acierto precisaba ser a un mismo tiempo poeta, pintor, erudito y filósofo. Era necesario condensar en una síntesis poderosa toda la sutil ideología del Renacimiento. Y como nada de esto se había hecho en España, el artista, recordando las altas concepciones metafísicas que el pincel de RAFAEL SANZIO había desarrollado en los muros de la cámara de la Signatura, decidió estudiar de nuevo aquellas maravillas de inspiración y de arte, y se aprestó a marchar por segunda vez a Roma, abandonando su hogar y su familia, y dejando el retablo del chantre comenzado.

Tales fueron, en nuestro entender, las verdaderas causas que le impulsaron a realizar, ya en edad madura, este nuevo viaje de estudio. Hay, sin embargo, diversas opiniones. Unos presumen que el objeto de tal determinación no fué otro que el de recoger los cuadros, bocetos y documentos que había dejado en Italia; en tanto que no falta quien afirme que el motivo eficiente fué la emulación de maese PEDRO DE CAMPAÑA y su legítimo deseo de sobrepujar al insigne maestro flamenco. PACHECO se conforma con este último parecer, por más que reconozca que, a pesar de su indiscutible técnica, el estilo del pintor de Bruselas fué siempre algo duro y seco (2).

(1) GESTOSO (*Sevilla monumental...*, tomo II, pág. 496) nos suministra el siguiente dato: *Es la capilla, dice Loaysa, de Pedro de Medina, presbítero, y de D. Juan de Medina, chantre y canónigo desta Sta. Iglesia, su hijo: dotaron allí una Capellania y dieron a la Fábrica ciertas casas y tributos. Año de 1536.*

(2) Véase *loc. cit.* En su *Arte de la Pintura...* (tomo I, lib. II, cap. V, *Del dibujo*, pág. 316) dice este autor: «Fáltóle también esta manera italiana

Cerca de dos años permaneció en Italia nuestro compatriota durante esta segunda jornada, y es lo cierto que, merced a su gran experiencia, supo aprovechar bien el tiempo, pues todo lo que pintó después de su regreso supera a cuanto antes había ejecutado. Entonces fué cuando tuvo ocasión de conocer el famoso *Juicio final* que MIGUEL ÁNGEL, con soberrana valentía, había trazado detrás del altar de la Capilla Sixtina, entre los años 1535 a 1541, creación que indudablemente influyó en su reproducción del mismo tema, tratado al fresco en el patio del Hospital de la Misericordia de la ciudad del Betis (1).

Pero volvamos a ocuparnos del retablo de la capilla del chantre, que debió terminar poco después de su venida a España, y que para nosotros constituye su indiscutible obra maestra. En él hallaremos pruebas terminantes de su habilidad pictórica y de su sabiduría musical. La capilla de la Concepción se halla situada en la segunda nave izquierda de la basílica hispalense, entre la capilla de la Virgen de la Antigua y la puerta de la Lonja o de San Cristóbal. Vulgarmente es llamada *de la Gamba*, por un escorzo magistralmente tratado, acerca del que se refiere una anécdota pintoresca, pero completamente apócrifa, como veremos más adelante. Forma el retablo un arco de medio punto, coronado por un tímpano que acusa la ojiva, y sostenido por cuatro columnas laterales, con sus bases y entablamentos. Toda la archivolta está adornada con cabécitas de ángeles, y el conjunto arquitectónico

a nuestro maese PEDRO DE CAMPAÑA, que con haber estado veinte años en Italia y sido discípulo de RAFAEL DE URBINO, no pudo desechar el modo seco flamenco, aunque tan gran dibujador. Aventajósele en esta parte LUIS DE VARGAS (y por esto fué de tanto fruto a sus discípulos). Esta hermosa manera o modo generalmente se ha de tomar de las buenas estatuas antiguas... y de las obras de RAFAEL.»

(1) Véase FRANCISCO MARÍA TUBINO, *El Juicio final, de Luis de Vargas, en el Hospital de la Misericordia de Sevilla*, publicado en el *Museo español de antigüedades*. Madrid, Fortanet, 1872. Tomo I, págs. 417-430.

es de puro gusto plateresco y de ornamentación un tanto re-



cargada. En el espacio central, el más amplio e importante, pretendió VARGAS aludir al misterio de la Concepción, repre-

sentando por medio de una síntesis ingeniosa la *Generación temporal de Cristo*. Ocupan la parte inferior — véase la reproducción adjunta — los patriarcas y profetas de la ley antigua, perfectamente agrupados, en actitud de rendir homenaje de adoración a la Virgen Madre, que, rodeada de gloria y esplendor, sostiene abrazado a su divino Hijo y llena el medio punto superior. Junto a este grupo, de belleza verdaderamente celestial, un ángel mantiene una cartela en que se halla inscrita la antifona *Sicut lilium inter spinas...*, clara alusión al asunto, al tema dominante, ya que la Iglesia católica aplica este versículo del *Cantar de los cantares* a celebrar la pureza de Nuestra Señora.

Notables por todos conceptos son las figuras de nuestros primeros padres, que aparecen en primer término, especialmente la de Adán, admirable desnudo, cuya pierna derecha, tratada en escorzo, resulta un magistral alarde de dificultad vencida, y ha dado nombre al cuadro. Cuenta PALOMINO (*loc. cit.*) — que parece ser el inventor de esta historia — que cuando MATEO PÉREZ DE ALESSIO (I), autor del colosal San Cristóbal que se encuentra pintado al fresco muy cerca de la capilla del chantre, vió la bellísima creación de LUIS DE VARGAS, quedó pasmado por la asombrosa corrección del dibujo y el cúmulo de problemas anatómicos magistralmente resueltos por el artífice sevillano, hasta el punto de decirle: *Piu vale la tua gamba, che il mio San Cristoforo*; frase que se hizo muy popular y acabó por dar nombre a la tabla y a la capilla. Es más: reflexionando el pintor italiano que nunca al lado de VARGAS podría alcanzar la primacía, siendo siempre sobrepujado por éste en mérito y habilidad, se volvió a su patria. Por desgra-

(1) Algunos lo dicen romano; pero en realidad fué natural de Lecce (tierra de Otranto) y discípulo de MIGUEL ÁNGEL. Su gigantesca obra, de 10 metros de altura, es notable por las justas proporciones, la anatomía y el buen colorido. Hoy día está muy retocada. PÉREZ DE ALESSIO murió en Italia en 1600.

cia, esta anécdota carece de todo fundamento, y ya se encargó de demostrarlo CRÁN BERMÚDEZ (1) con sólo recordar que el fresco de San Cristóbal fué ejecutado hacia 1584, fecha posterior en catorce años al fallecimiento del insigne artista andaluz. Sabemos, pues, a qué se aplica; pero en realidad desconocemos la causa por la que se designa esta obra con un nombre toscano. Al firmar la tabla que nos ocupa, escribió *Luisius de Vargas faciebat*, a diferencia del retablo del *Nacimiento*, donde puso *discebat*, quizás queriendo demostrar con esto el alto concepto que le merecía su nueva producción y lo satisfecho que se hallaba de ella. He aquí un facsímile de la firma de tan ilustre artista:

Razón tenía para afirmarse en tal opinión. La tabla de *la Gamba*, imaginada con sumo acierto y gran profundidad de pensamiento, perfectamente compuesta, vigorizada con un dibujo primoroso y delicado colorido, caliente y dorado, reúne a estas preciosas cualidades la delicadeza y elegancia de los contornos, la exacta y adecuada expresión de las figuras, la nobleza de las actitudes y el ingenio en el plegado de las ropas. En ella podemos ver en germen el fuego de ALONSO CANO, la intensidad de concepto de VALDÉS LEAL, el misticismo de ZURBARÁN y el arrebatado entusiasmo de MURILLO; es decir, las

(1) Véase *Diccionario histórico...* Madrid, 1800. Tomo IV, págs. 76-77. Refiere PALOMINO que ALESSIO, viendo la indiscutible superioridad de su rival, le dijo un día que se quedase con Dios, que él se volvía a Italia, pues no era razón que viviendo un VARGAS pudiese en otro la estimación su patria. Pura imaginación de la jactancia andaluza. ALESSIO, después de pintar su San Cristóbal, ejecutó otras muchas obras en Sevilla, donde vivió largo tiempo.

cualidades más salientes de los grandes pintores de la escuela sevillana. Entre sus compatriotas ninguno excedió a VARGAS en lo ejemplar del dibujo, el talento en la composición y la maestría del colorido, razón por la cual sus obras son y serán siempre muy estimadas por los verdaderos inteligentes. Si comparamos la *Generación temporal de Cristo* con la pintura del *Nacimiento*, el progreso es evidente y salta a la vista. La



nueva obra tiene más ambiente y mejor entonación (1), aunque algo flaquea en cuanto concierne a la perspectiva aérea y a la ajustada degradación de matices, luces y sombras que constituyen el claroscuro. Recuerda bastante la manera de PIERINO DEL VAGA, y deja traslucir en su estilo la influencia de RAFAEL SANZIO. A pesar de su ardiente desco de ennoblecer y dar expresión a los personajes que reproduce, nunca llega a infundir-

les la elevada idealidad que el divino pintor de Urbino imprime en sus creaciones. Las criaturas de VARGAS proceden del mundo viviente y real, con sus grandezas y sus defectos; que no en balde el maestro andaluz es hijo de la raza y del terruño de los creadores del arte picaresco. Su idealismo es

(1) Véase CEÁN BERMÚDEZ, *Descripción artística de la catedral de Sevilla...* Sevilla, 1804, pág. 90.

puramente interno, y tanto él como los demás pintores españoles no logran nunca abstraerse por completo de la realidad.

En el basamento pintó VARGAS, en figuras de medio cuerpo, la Religión rodeada de los Padres de la Iglesia, como si hubiera querido expresar un nuevo concepto filosófico: la fe ingenua confirmada y robustecida por la exégesis; nueva y oportuna alusión al gran misterio que pretende celebrar con sus pinceles. Llenan los

dos intercolumnios laterales los apóstoles San Pedro y San Pablo, es decir, los dos fuertes sostenes, los dos firmes pilares de la Iglesia de Cristo; de modo que todos los elementos concurren a formar un conjunto armónico y de alta significación simbólica dentro de la ortodoxia cristiana. Hay que convenir en que nos hallamos en el mismo plano ideológico en que fueron concebidas las *Estancias* de RAFAEL, y que VARGAS, como el maestro de Urbino, demostró ser



arquitecto, pintor, filósofo, poeta y hasta músico, porque la música interviene también en este hermoso canto entonado por el artista sevillano en honor de la Concepción.

Dentro del arco, en el intradós, y a ambos lados del ornamento que señala la clave, vemos unas tablas cóncavas que constituyen dos de los más lindos accesorios del bellissimo retablo, y que también reproducimos por su interés, tanto pictórico como musical. La de la izquierda representa cuatro

ángeles cantores, agrupados en torno de un libro, uno de los cuales sostiene una filacteria en la que se leen las palabras *Tota pulchra es amica mea et macula non est in te*. En la de la derecha, otro ángel tañe el órgano, acompañando el cántico que entonan sus celestiales compañeros. Nada más idealmente hermoso que estas cinco gallardísimas figuras, arrobadas por la magia de los sonidos y rebosando dulzura y bondad. Tanto en el libro que hay sobre el atril del instrumento como en el que mantienen los cantores, se lee una composición musical, un motete a cuatro voces sobre las citadas palabras *Tota pulchra*—una de las antífonas del oficio de la Inmaculada—, que nos parece ser una muestra del arte de LUIS DE VARGAS. Recordemos el dicho de PACHECO: *Fué músico fundado y ecelente*; y esta afirmación se corrobora con la obrita que nos ocupa, escrita con suma corrección y elegancia en el estilo propio de la polifonía vocal. Las voces proceden por imitación rigurosa: el tenor, a la octava grave del tiple, y el contralto y el bajo, respectivamente, a la quinta inferior. Hemos creído oportuno reproducir esta pequeña curiosidad, que no carece ciertamente de encanto, convenientemente traducida a notación moderna (1). No se

(1) Esta composición fué hábilmente parafraseada en 1878 por el primer organista de la catedral sevillana, D. BUENAVENTURA ÍÑIGUEZ, y ejecutada varias veces, conforme a dicha adaptación, durante las festividades celebradas para festejar el vigésimo quinto aniversario de la proclamación del dogma de la Inmaculada. Muchos años después, el organista de la catedral de Málaga, D. EDUARDO OCÓN, volvió a parafrasear el motete de VARGAS con motivo del jubileo sacerdotal del Sumo Pontífice León XIII.

Añadiremos que el asunto de este retablo constituyó durante mucho tiempo un verdadero enigma para los críticos de arte. En realidad, lo de la *Generación temporal de Cristo* resulta bastante confuso. Sólo el perspicaz y erudito jesuita P. MOGA, en 1878, comprendió su verdadero significado, declarando que se trataba de un poema simbólico consagrado a la Inmaculada Concepción de María. (Véase PEDRO DE MADRAZO, *Sevilla y Cádiz*, en la serie *España: sus monumentos y artes*. Barcelona, Daniel Cortezo, 1884.)

Motete de Luis de Vargas, pintado en el cuadro de la Gamba.
(Siglo XVI.)

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

..a To... te pul... chra es a... mi. ca me...

a... mi... ca me... ..a a... mi... ca me..e

To... te pul. chra es a... mi... ca

(4)

To... te pul. chra

...a et ma... cu... la non est

et me... cu... la non est in te non est non est

me... a a... mi... ca me... a et ma... cu... la non

es a... mi... ca me... a et ma... cu... la non

in te.

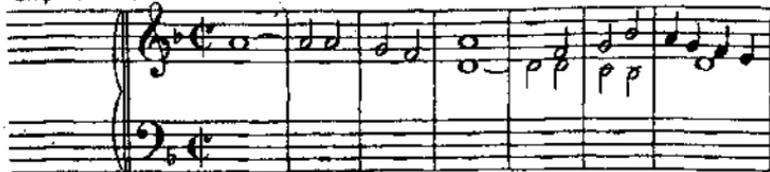
in te. (#) (#)

... la non est in te.

est in te.

Reducción a notación moderna.

Un poco movido.



trata, ni con mucho, de la creación de un gran maestro; pero sí de la obra de un artista que sabe lo que se hace y posee conocimientos técnicos bastante sólidos. Como es natural, la composición no presenta grandes novedades ni atrevimientos, cosa fácilmente explicable, ya que el autor, al fin y al cabo, no se consideró nunca como un verdadero profesional; sin embargo, nos parece suficiente para demostrar que LUIS DE VARGAS fué, a la par que pintor eminente, músico enten-

dido. Añadiremos que, relacionando ambas pinturas, se suscita un problema interesante: el ángel que tañe el órgano, con su gesto expresivo demuestra que acompaña a los cantantes, y en realidad parece dirigirlos: nueva y convincente prueba de que ya al mediar el siglo XVI los instrumentos se unían a las voces. ¿En qué forma? ¿Reproduciendo las combinaciones polifónicas o sosteniendo las voces con un sencillo acompañamiento? Aquí parece ocurrir lo primero, puesto que la partitura que descifra el tañedor es idéntica a la que cantan los coristas. De todos modos, las dos tablas constituyen un documento precioso para la historia del Arte.

De intento hemos dejado para lo último decir que en los dos espacios laterales de la *predella*, debajo de las figuras de los apóstoles, pintó nuestro biografiado, a la izquierda, el retrato del chantre D. Juan de Medina, *Anno aetatis sue 57*, y el escudo de sus armas a la derecha. Éste resulta puramente decorativo, lo mismo que el frontis del altar, exornado con exquisito gusto, con lirios y arabescos, dentro del estilo plateresco, y también atribuido a nuestro artista. El retrato merece más especial mención. Todos los críticos contemporáneos reconocieron unánimemente que VARGAS fué maestro en el difícil arte de reproducir al natural una persona viviente. PACHECO elogia sobremanera este retrato del chantre (I), y añade que cuando se ponía a rezar las horas en la vecina capilla de la Antigua, se veía cercado de muchachos, que comparaban la pintura y el original con admiración. Nada más justo, en nuestro entender, puesto que aquella figura, un tanto vulgar — la de un buen canónigo español —, está llena de animación y de vida. Aun juzgaba el suegro de VELÁZQUEZ como muy superior otro retrato pintado por nuestro artista: el de D.^a Juana Cortés, segunda duquesa de Alcalá, que estima digno de RAFAEL

(1) Véase *Arte de la Pintura...* Segunda edición, tomo II, lib. III, capítulo VIII, *De la ingeniosa invención de los retratos al natural*, página 141.

SANZIO, llegando en su entusiasmo a dudar «que se le pueda anteponer alguno, del más aventajado en esta profesión». Por desgracia, dicha obra tan estimable parece haberse perdido hace mucho tiempo, pues ya no la citan los críticos de arte del siglo pasado.

Generalmente, en su tiempo, la creación más apreciada del genio de LUIS DE VARGAS fué la *Subida al Gólgota* o *Calle de la Amargura*, que pintó al fresco, en 1563, en las gradas de la basílica hispalense. Refiriéndose a ella dice el tantas veces citado PACHECO: *Maravillosas obras son todas las que ilustran i enriquecen esta Ciudad, de mano deste hijo suyo: ecclente y general Artífice. Mas yo confieso que entre todas me arrebatay suspende la historia del Christo que lleva la Cruz a cuestras, que pintó a fresco a las espaldas del Sagrario antiguo de la iglesia mayor desta Ciudad: que en la disposición de aquella fachada i en el tratado de los colores (principalmente) ninguna se le aventaja en España* (1). Según CEÁN BERMÚDEZ, el Cabildo pagó al artista por este trabajo la no pequeña suma, para aquellos tiempos, de 136.000 maravedís (2).

Para explicarnos bien el mérito singular de esta pintura, hoy desaparecida por completo, y el espíritu cristiano y de-

(1) Véase *Libro de descripción de verdaderos retratos...* A pesar de tales elogios, el mismo autor, en su *Arte de la Pintura...* (segunda edición, tomo II, *Adiciones a pinturas sagradas*, pág. 255), movido por una minucia ridícula, y fundándose en los capítulos XXVII de San Mateo y XV de San Marcos, donde se expresa que el Salvador llevaba en tan duro trance dos vestiduras sobrepuestas, se le ocurre censurar la obra que nos ocupa, diciendo «que no pintó bien LUIS DE VARGAS el Cristo de gradas en pintarle una sola túnica...».

(2) DON JOSÉ GESTOSO Y PÉREZ, en su *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII* (Sevilla, 1900), cita, tomándolo del *Libro de fábrica de la catedral*, un libramiento de 28 de abril de 1563 para que se pagasen a LUIS DE VARGAS 4.000 reales «por la pintura que hizo en las gradas, a las espaldas del Sagrario, do está el Santísimo Sacramento» (página 112).

voto que la animaba, conviene tener muy presente que VARGAS era en extremo religioso. Sus biógrafos nos cuentan que llevaba una vida ejemplar, casi ascética y penitente. Dedicado por completo a sus trabajos, apenas salía de su casa, a no ser para ir a la iglesia y ejercitar en ella su arte. Humilde y sufrido para soportar la envidia de sus émulos y rivales, resignado en la adversidad y la desgracia, practicaba las mayores virtudes, frecuentando los sacramentos hasta el punto de concederle su confesor que comulgase todos los días. En la soledad de su retiro castigaba su cuerpo con cilicios, maceraciones y disciplinas, y es fama — la extrema virtud suele intentar raros medios para fortalecerse — que, a veces, tendido en un ataúd, con la profunda consideración de la muerte futura, componía su vida. Tales ejemplos hacen exclamar a PACHECO: «¡Oh, verdaderamente pintor cristiano, digno de ser imitado, cuán bien manifiesta tu pintura, en los afectos, el espíritu de donde procedía!» También se asegura que VARGAS profesaba gran devoción al Santo Nombre de Jesús, y que mediante su intervención obtuvo gracias milagrosas durante el transcurso de sus peregrinaciones. Sabemos, por último, que nunca quiso mancillar sus pinceles reproduciendo asuntos profanos o mitológicos. Tomando en consideración todos estos antecedentes, fácilmente comprenderemos con cuán piadoso cariño debió tratar el pintor sevillano la conmovedora y patética escena de la calle de la Amargura. Su pintura constituía un doble acto de amor vehemente y de robusta fe. Así resultó tan llena de verdadera expresión y profundo sentimiento, que dió lugar a que se formase en torno de ella una leyenda milagrosa: el mismo Redentor en persona, llevando la cruz a cuestas, se había aparecido a VARGAS a fin de que pudiera reproducir el natural (1). Ingenua y poética tradición altamente significativa, puesto que en ella se cristalizó, gracias a la ardiente fan-

(1) Véase GABRIEL DE ARANDA, *Vida del venerable P. FERNANDO DE CONTRERAS*, lib. IV, cap. XLII, pág. 1010.

tasía meridional, toda la admiración y todo el entusiasmo que al pueblo de Sevilla le produjo la nueva obra maestra de su glorioso artista.

Hallábase situada esta imagen en la esquina del ángulo del patio de los Naranjos que hace frente a la salida de la calle de Placentines, por donde era uso conducir al cadalso a los reos condenados a la última pena, y establecióse la costumbre de detenerlos un instante a fin de que pudiesen contemplar en tan duro trance al inocente Redentor del mundo, llevado en igual ignominia por el vulgo infame de los judíos (1), de donde le provino el nombre de Cristo de los Ajusticiados. Andando los tiempos, la obra de VARGAS fué estropeada con inoportunos retoques; que le quitaron mérito y estimación. Hoy está completamente perdida.

La misma ruina ha destruído el grandioso fresco del *Juicio final*, principal adorno del patio del Hospital de la Misericordia, muy combatido por las inclemencias del tiempo y la incuria de los hombres. La influencia de la famosa creación de MIGUEL ÁNGEL se manifiesta bien a las claras en esta obra del artista sevillano; pero existe, sin embargo, entre ambas una diferencia esencial. BUONAROTTI pinta la terrible catástrofe sin el menor espiritualismo, sin sentir ni piedad ni compasión, expresando tan sólo todos los terrores de la carne ante el pavoroso misterio de las postrimerías y fines últimos; su obra es hija de un misticismo tétrico y sombrío y de un paganismo violento y exacerbado; es la manifestación de ira vengadora de un alma ulcerada que amenaza a un mismo tiempo, con el recuerdo de los castigos celestiales, a la Roma renaciente y disoluta y a la reformadora herejía luterana. En cambio, VARGAS se muestra mucho más idealista y más francamente cristiano, huyendo de los desnudos y de las actitudes convulsas y atormentadas. Su fresco respira mansedumbre y bondad,

(1) Véase ORTIZ DE ZÓÑIGA, *Anales eclesidsticos y seculares de Sevilla...* Madrid, 1796. Tomo IV, pág. 262.

como debido a un espíritu animado de ardiente caridad, robustecido por la fe y alentado por la esperanza, que confía en la misericordia suprema. En la disposición general las analogías saltan a la vista. En la parte superior, a ambos lados de la figura del Juez inapelable, que ocupa el centro de la composición, se ven dos grupos de ángeles, cubiertos con ropones, que sostienen dos de los instrumentos de la pasión: la cruz y la columna; cosa que también se observa en el fresco de la Sixtina. Pero el Cristo de MIGUEL ÁNGEL es una especie de Hércules furioso, y su gesto airado, que fulmina y maldice, llega casi a aterrar a la misma Virgen, que, sobrecogida de espanto, se contrae en actitud humilde y temerosa. Cuán diversas son las figuras del pintor sevillano. Su Cristo es ciertamente el Juez soberano; mas al mismo tiempo es el Padre de la misericordia. Lejos de mostrarse colérico y vengativo, abre sus brazos en actitud de perdón, para acoger en ellos a todos los elegidos. La Virgen ya no resulta una figura secundaria, obscurecida por la terrible majestad del Todopoderoso; antes al contrario, es la piadosa intercesora, la Madre compasiva que ruega por sus hijos. Nada más bello y sentido que esta gallardísima imagen, perfectamente dibujada y admirable por la gracia expresiva y la dulzura del rostro (1).

Sería inútil e inoportuno proseguir este juicio comparativo entre dos concepciones que, si bien presentan ciertas concomitancias puramente externas, tanto se diferencian en el fondo y en el concepto que las inspira. En el promedio de su obra reprodujo VARGAS, a uno y otro lado del Salvador, dos grupos de santos y de vírgenes que presencian compasivos el acto solemne y definitivo. Entre ambos, tres ángeles tañen las terribles trompetas que anuncian a los vivos y a los muertos la llegada de la hora suprema. Según CEÁN BERMÚDEZ (*loc. cit.*),

(1) El fresco está circunscrito por un marco figurado, en cuya parte alta hay una tarjeta que dice: *Dominus ad iudicium veniet cum senibus populi sui et principibus. Esa. 3.*

la parte baja de la composición—la más deteriorada ya en su tiempo — presentaba vivo interés por el mucho estudio que en ella había del desnudo del hombre, tanto en las figuras de los predestinados como en la de los precitos (1).

Del año 1564 data otra pintura, ejecutada por nuestro artista, hoy situada en un altar de muy mal gusto que se halla en la nave del Evangelio de la parroquia de Santa María de las Nieves (vulgo la Blanca) de su ciudad natal. Desde luego no es tan notable como las obras de VARGAS que hasta ahora nos han ocupado. Representa una Piedad, es decir, a Cristo muerto sostenido por su dolorida Madre, figuras un tanto desproporcionadas, y a la Magdalena, que besa humildemente los pies del Señor. Hay, además, un grupo excelente formado por San Juan y las otras Marías, y en el fondo, algunos personajes que se retiran del Calvario, en tanto que otros se aprestan a preparar el Santo Entierro. La tabla está firmada: *Luisius de Vargas faciebat*. En los intradosos existen otras dos tablas, que reproducen la impresión de las sagradas llagas a San Francisco y San Juan Bautista (2). Se diría que nuestro biografiado quiso competir con el bellissimo retablo sobre idéntico asunto, pintado en 1548 por PEDRO DE CAMPAÑA para la capilla de HERNANDO DE JAÉN, en la parroquia de Santa Cruz. Pero no llegó ni con mucho a igualar tan bella creación, muy admirada por MURILLO y por PACHECO. No se crea, sin embargo,

(1) La mejor manera de darse cuenta de lo que debió ser este fresco, es estudiar la reproducción que de él hizo TUBINO en su artículo antes citado, inserto en el *Museo español de antigüedades...*, tomo I, página 417. Además, en 1862, la Academia de Bellas Artes encargó al pintor D. JOSÉ DE LA VEGA que ejecutase una copia a la acuarela de esta hermosa composición.

(2) Ponz (*Viaje de España...*, tomo IX, pág. 84) refiere que este retablo se hallaba situado primitivamente en la nave del Evangelio, y que en el marco se leía la siguiente inscripción: *Este retablo y altar y entierro es de Francisco Ortiz Alemán y de Melchora Maldonado, su mujer, y de sus herederos y sucesores*. También se veían los retratos de los aludidos personajes.

que el trabajo de VARGAS es indiferente, pues rebosa nobleza y está impregnado del más profundo sentimiento religioso: se trata de una inspiración penetrante y en extremo conmovedora (1).

Ocupábase también nuestro biografiado en otros menesteres menos importantes, aunque propios de su oficio, de modo que por documentos del Archivo capitular hispalense sabemos que en 1565 se le pagaron a él y a otro oficial, también pintor, 60 reales «por aderezar y refrescar los obeliscos para el monumento, con los colores que pusieron» (2). Sabemos también que durante aquel mismo año se le libraron diversas cantidades, tanto a él como a su criado y a un oficial flamenco, «por lo que pintaban en la Giralda».

Sabido es que en 1560 decidió el Cabildo reformar la antigua torre morisca y labrarle un remate digno de su belleza, para lo que confió la dirección de las obras al arquitecto cordobés FERNÁN RUIZ. Quiso asimismo añadirle nuevas galas y primores, encargando a LUIS DE VARGAS que la pintase de arriba abajo y que en los claros de las cuatro fachadas diseñase, con los vivos colores de su elegante pincel, los santos patronos de la ciudad, los apóstoles y evangelistas y los doctores

(1) En 11 de enero de 1564 se concertó, por escritura otorgada ante el notario Alonso de Cazalla (Of. 15, lib. I de dicho año, fol. 58 v, Archivo de Protocolos de Sevilla), entre D.^a Leonor de Saavedra, vecina a San Lorenzo, y LUIS DE VARGAS, pintor, vecino a Santa Catalina, y Andrés Ramírez, pintor, vecino a San Miguel, que ambos artistas fueran *tenuados e obligados... de pintar y dar pintado y dorado y estofado un retablo en madera que la dha. señora... tiene oy día fecho en las casas de su morada...* La obra debía estar terminada para fines de agosto del presente año de 1564, pagándoseles por la hechura y oro y por todo lo demás 32.000 maravedís, que son 320 ducados, de los cuales habían recibido la tercera parte, y los restantes, la mitad a la mediación del trabajo y la otra mitad a su conclusión. Para las demás condiciones véase GESTOSO, *Ensayo de un Diccionario...* Sevilla, 1908. Tomo III, apéndices, pág. 413.

(2) Véase GESTOSO y PÉREZ, *Ensayo de un Diccionario...* Sevilla, 1900, pág. 112.

de la Iglesia, cuyo número y calidad se le dió especificado en un memorial redactado al intento. Comenzó el artista su trabajo, ayudado, como hemos visto, por otros oficiales, en 1563, y logró terminarlo a principios de 1568, poco tiempo antes de su muerte, realizando una obra tan acabada, «que sólo ella le pudiera adquirir renombre eterno» (1). Se dice que para esta pintura empleó cierto ocre que había hallado en Castilleja de la Cuesta, lugar vecino a Sevilla (2). A principios del siglo pasado, en los días claros aún se distinguían algunos contornos de figuras mayores que el natural, magistralmente trazadas, en los nichos árabes de la Giralda. Las mejor conservadas eran, en la fachada del Norte, las imágenes de los Santos Isidoro y Leandro, las Santas Justa y Rufina y una Anunciación de Nuestra Señora; pero todo ello muy retocado por una mano poco diestra (3). Después los rayos solares acabaron por desvanecer sus colores, y las lluvias las borraron por completo. Los inteligentes admiraban la grandeza del dibujo y el noble aire de estas imágenes, desgraciadamente destinadas a desaparecer. Un recuerdo de lo que debió ser esta decoración cuando aún se hallaba en todo su prístino esplendor, nos ha sido conservado por JUAN DE MAL-LARA en la curiosa relación que escribió describiendo el solemne ingreso de Felipe II en Sevilla, el 1.º de mayo de 1570, después de la rebelión de los moriscos de Granada (4), obra en la que tributa

(1) Véase GABRIEL DE ARANDA, *loc. cit.*, lib. IV, cap. XI, página 746.

(2) Véase PACHECO, *Arte de la Pintura...* (segunda edición, tomo II, libro III, cap. III, *De la iluminación, estofado y pintura al fresco*, pág. 49): «El ocre claro y obscuro quiere ser de mucho cuerpo; tal es el de Flandes y de Portugal. De junto a Castilleja de la Cuesta lo gastaba Luis DE VARGAS en la pintura de la torre.»

(3) Véase CRÁN BERMÚDEZ, *Descripción artística de la catedral de Sevilla...* Sevilla, 1804, págs. 9-10.

(4) Se trata del rarísimo opúsculo *Recebimiento que hizo la muy Noble y muy Leal ciudad de Sevilla a la Católica Real Majestad del Rey D. Felipe, nuestro Señor.* — *Va todo figurado* (es decir, con dibujos y

grandes elogios a los frescos recién pintados por el insigne artista sevillano.

Pero LUIS DE VARGAS no pudo saborear su triunfo. La muerte le arrebató al mundo aquel mismo año de 1568, poco después de haber terminado tan gran empresa, y cuando sólo contaba sesenta y seis años de edad. En esta fecha concuerdan PACHECO y CEÁN BERMÚDEZ; la de 1590, citada por PALOMINO, es errónea. Dejó su patria enriquecida con muchas y muy excelentes obras, siendo sentido y llorado por sus conciudadanos, tanto por sus méritos artísticos como por sus relevantes virtudes. Estas últimas obligaron a un docto y grave sacerdote a que predicando las manifestase y diese noticia de ellas el mismo día de su muerte, aunque callando el nombre de tan ejemplar varón, en cuyas arcas fueron encontrados asperísimos cilicios y disciplinas sangrientas. A su memoria dedicó el DR. FRANCISCO LÓPEZ MALAVER, en nombre de Sevilla, la siguiente poesía laudatoria:

SONETO

*Monarca universal de la Pintura,
del claro Betis hijo, sevillano,
cuya virtud, ingenio y diestra mano
de invidia nos robó la muerte dura.*

*Pues vengo a ser tan falta de ventura
que sola lloro tu morir temprano,
confío qu'en el Reino soberano
un lauro tienes de inmortal verdura.*

*Pues con saber, i garbo milagroso,
con tu pinzel i mano peregrina
lo externo de los Santos retratabas.*

*Y luego, por mostrarte más famoso,
con tu cilicio, ayuno i disciplina
lo interno para ti solo pintabas.*

estampas). *Con una breve Descripción de la ciudad y su tierra. Compuesto por JUAN DE MAL-LARA. En Sevilla, en casa de Alonso Escribano, 1570.— (Al fin): Fui impreso en Sevilla, en casa de Alonso Escribano, en la calle de la Sierpe. Acabóse a 29 días del mes de agosto, año de 1570.*

Reproduce esta mediana composición poética el tantas veces citado PACHECO (1), quien, por su parte, dedicó a la memoria del insigne pintor las siguientes *Estanças*, no muy superiores por cierto:

ESTANÇAS

*Cuanto con docta mano en la Pintura
hizieron muchos, tú, ó Vargas divino!,
sólo alcanzaste, i gracia i hermosura
más alla; con ingenio peregrino
diste ser, vida, afecto a la figura;
abriste con tu luz nuevo camino;
i si bien da la voz Naturaloza,
no como l'Arte tuyo la belleza.*

*Si a tan alto lugar llegó tu mano,
a mayor nombre i gloria alcanzaste el buelo,
renovando, por modo soberano,
en tí la imagen del Pintor del cielo,
ya tu pinzel se dexa atrás lo umano,
venciendo a cuantos pintan en el suelo,
callo al fin lo que a fuerça umana excede
por no impedir al cielo lo que puede.*

La misma mano, con mucha mayor destreza, trazó el retrato de VARGAS que hemos reproducido. No copió el natural, pues ya sabemos que el autor del cuadro de *la Gamba, Luz de la pintura i padre dignissimo della, en esta Patria suya, Sevilla...*, había muerto en 1568, es decir, tres años antes del nacimiento (1571) del futuro suegro de VELÁZQUEZ. Para realizar su propósito, PACHECO, según propia declaración (2), hubo de valerse de un *excelente Retrato de Escultura de medio relieve, i juntamente un hijo suyo, muy semejante a él*. Por el aspecto externo se revela algo del temperamento de LUIS DE VARGAS, que debía ser un espíritu levantado, refinado y culto, de esos que se complacen en la contemplación de la belleza ideal. Sus

(1) Véase *Libro de descripción de verdaderos retratos...* Sevilla, 1599.

(2) Véase *loc. cit.*

creaciones pictóricas son hijas legítimas de su carácter, y se nota, tanto en la persona como en las obras, ese sello de elegancia neoplatónica que caracteriza y distingue a los artistas del Renacimiento italiano, especialmente al grupo de los discípulos del autor de la *Escuela de Atenas*.

En verdad, el pintor hispalense fué un preclaro ingenio que hizo adelantar mucho su arte, por lo que se le considera legítimamente como uno de los fundadores de la gloriosa escuela sevillana. Sus tablas han sido siempre muy apreciadas por los verdaderos inteligentes, y las cualidades que en ellas nos sorprenden nos hacen olvidar las deficiencias técnicas de ciertos pormenores. He aquí el juicio que las pinturas de VARGAS merecían a CEÁN BERMÚDEZ: «Nada hay más exacto que sus contornos, nada más grandioso que sus formas, ni cosa alguna mejor entendida que sus escorzos, pues superó en estas partes a cuanto pintaron después de él sus más aventajados paisanos. Si en las tablas de VARGAS hubiese ambiente y degradación de luces y tintas como tienen brillantez en el colorido, buenos partidos de paños, ternura y expresión en los semblantes, nobleza en los caracteres y actitudes, gracia y buen aire en las cabezas y figuras, y una puntual imitación de la Naturaleza en los accesorios, hubiera sido el mejor pintor de España, bien que sus defectos eran muy comunes en su tiempo, y no estuvieron libres de ellos los grandes artistas» (1). PACHECO le alaba mucho por lo acabado y correcto de la ejecución, que no descuida el más mínimo detalle, añadiendo *que tuvo suma gracia en los rasguños e intentos con la pluma, i fué igual en el debuxo i colorido, en todas las diferencias de pintar; o bien fuesse a olio, o a fresco, o a temple (estado de bien pocos); i en todo descubrió decoro i majestad semejante a la de RAFAEL DE URBINO* (2). Fué admirable dibujante, en forma

(1) Véase *Diccionario histórico...*, tomo V, págs. 136-138.

(2) Véase *loc. cit.* y *Arte de la Pintura...* Madrid, 1866. Tomo I, lib. II, capítulo XI, *Que declara, entre varias maneras de pintar, cuál se debe seguir*, pág. 416.

que cuantos estudiaron con él salieron muy aventajados en tan difícil arte, como lo demuestran sus discípulos el portugués VASCO PEREIRA, DIEGO DE LA CONCHA, LUIS DE VALDIVIESO, FRANCISCO VANEGAS, LUIS FERNÁNDEZ (maestro de PACITECO) y otros muchos. Por lo general, VARGAS trazaba sus esbozos y bocetos a la aguada y realce, empleando un «papel teñido de cualquier color, que sirve de media tinta, al albayalde, con goma con que se realza...; manera de la que dijo VASARI (primera parte, cap. XIX): *Questo modo e molto alla pittoresca, e mostra piu l'ordine del colorito*» (1). Uno de ellos, que representa a San Sebastián, puede verse en la Biblioteca Nacional (2); es un hermoso estudio de desnudo, ejecutado con verdadera maestría. El santo, en actitud de soportar el suplicio, tiene el brazo derecho oculto detrás del torso, el izquierdo levantado y doblado y la pierna siniestra encogida. Toda la musculatura, por efecto de la distensión, resulta en extremo acentuada, dando el conjunto el aspecto de un estudio anatómico. Está trazado a la pluma, sobre papel azulado y con toques de pintura blanca a la aguada; en la parte inferior, escrito con letra del siglo XVI, se lee el nombre *Luis de Vargas*.

Fuera de los tres importantes retablos que antes nos han ocupado, muy pocas son las obras auténticas del ilustre pintor sevillano que han llegado hasta nosotros. La mayor parte de las tablas que se le atribuyen parecen ser obra de sus discípulos e imitadores, que fueron muchos. Como debido indistintamente a sus pinceles se estima un cuadro de forma irregular — resto de algún retablo —, que representa a Santo Tomás de Aquino y Santa Catalina de Siena, y se conserva en

(1) *Lot, cit.*, tomo II, lib. III, cap. VII, *De los rasguños, dibujos y cartones*, pág. 7. Allí se dice que en esta manera se ven muchas cosas de valientes, y que fué usada especialmente por VARGAS y maese PEDRO DE CAMPAÑA.

(2) Véase ÁNGEL M. DE BARCIA, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906, pág. 37, núm. 109. Las dimensiones son las siguientes: ancho, 107; alto, 199.

el Musco Provincial de Sevilla (1). Ambos escritores místicos, de tamaño menor que el natural, están arrodillados en actitud extática, y reciben la inspiración del Santísimo Sacramento, que, rodeado de celestiales resplandores y gloria angélica, aparece en la parte superior de la tabla. El fondo representa el interior de una celda conventual. El colorido es bastante bueno, y las figuras principales, muy sentidas, descubren esa belleza puramente ideal que pretendía realizar el gran artista hispalense en sus creaciones de mayor empuje.

PONZ y CEÁN BERMÚDEZ (2) atribuyen a nuestro biografiado las pinturas del retablo del altar mayor de la capilla del Hospital de las Cinco Llagas (vulgo de la Sangre), especialmente las figuras de los evangelistas y doctores de la Iglesia; pero esta opinión no tiene el menor fundamento, pues está probado que el plan de dicha obra fué trazado por ASENCIO DE MAEDA, conforme al gusto grecorromano, y ejecutado por DIEGO LÓPEZ en 1601. La decoración pictural, de bastante mérito y algo en el estilo de VARGAS, se debe a la mano de ALONSO VÁZQUEZ, artista de segunda fila, que murió en 1649, y que, en opinión de JUSTI (*loc. cit.*), se dejó influir algo por el gusto flamenco (3). El primero de los escritores que acabamos de mencionar dice que en su tiempo se veía una buena imagen de la Concepción, obra de VARGAS, en la sacristía de la iglesia de San

(1) Véase JOSÉ GESTOSO y PÉREZ, *Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla*. Sevilla, Lacoste, s. f., pág. 111, número 302. Mide la tabla: alto, 0,89; ancho, 0,75. La composición de VARGAS ocupa la parte de la izquierda. A la derecha hay otra pintura anónima y bastante inferior, que representa la Sacra Familia. La Virgen sostiene en su regazo al Niño dormido, que contemplan San Juan Bautista, infante, y San José. En la parte superior, un grupo de ángeles. El conjunto revela los rasgos propios de la escuela sevillana de fines del siglo xvi.

(2) Véanse *Viaje de España...* Madrid, 1786. Tomo IX, pág. 143, y *Diccionario histórico...* Madrid, 1800. Tomo V, pág. 139.

(3) Véase GESTOSO y PÉREZ, *Sevilla monumental y artística...* Sevilla, 1892. Tomo III, pág. 116.

Lorenzo; así como otro retablo, *con puertas como se usaban antes*, representando el Calvario, en un altar colateral de la capilla del Hospital de Santas Justa y Rufina, vulgarmente llamado de las Bubas, junto a la parroquia de Santa Catalina (1). Por su parte, CEÁN alude a una *Presentación de Nuestro Señor al Templo*, que se hallaba en la derruida iglesia de Santa Cruz; a una imagen del Redentor, de medio cuerpo, situada encima del tabernáculo, en la llamada sala de láminas del antiguo convento de la Merced calzada, y a una *una excelente tabla* en que figuraba Santa Marta repartiendo a los pobres varios panes que le suministran diversos ángeles en unos canastos. Este cuadro, que parecía haber sido pintado para el retablo principal de la capilla del hospital dedicado a dicha santa, a principios del siglo pasado lucía aún frente a la puerta de ingreso del aludido santuario. Por desgracia, con las vicisitudes de los tiempos, todas estas creaciones del talento de LUIS DE VARGAS han desaparecido, sin que quede de ellas más que algún leve recuerdo; lástima grande, pues sus obras pictóricas son por demás escasas. Es natural que sólo se conserve la memoria de su habilidad como tañedor de laúd; las proezas del virtuosismo desaparecen con la persona que las ejecuta. Con respecto a las composiciones musicales, suponemos que no hubieron de ser muchas, ya que nuestro biografiado, al dedicar preferente atención a las artes del diseño, debió descuidar un tanto el arte de los sonidos, que cultivó tan sólo para su delectación y regalo, como aficionado entendido e inteligente.

No hay duda que al importar a su patria los grandes progresos y los nuevos ideales de la pintura italiana, LUIS DE VARGAS prestó un señalado servicio a sus compatriotas, influyen-

(1) Véase *loc. cit.*, tomo IX, págs. 77-78 y 122. Ponz describe así las pinturas de VARGAS: *La principal es Jesu-Christo crucificado entre los ladrones, y al pie la Virgen, San Juan y la Magdalena, figuras todas de tamaño natural. En lo interior de las puertas se representa la calle de la Amargura y el Descendimiento, y en lo exterior N. Sra. con el Niño y San Bernardo.*

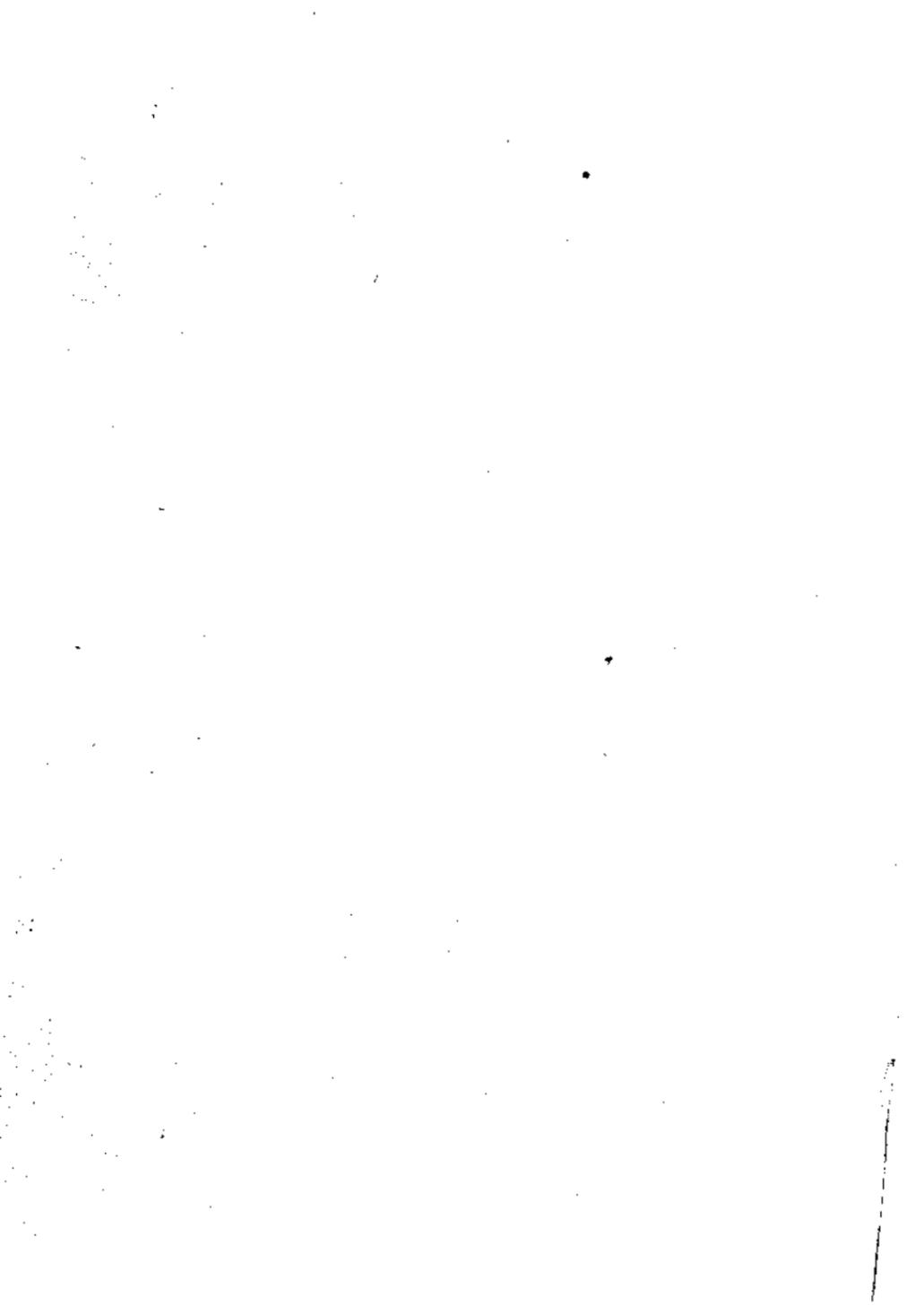
do de modo decisivo y eficaz en los ulteriores desarrollos de la escuela sevillana. Sus tradiciones de escuela fueron conservadas por sus discípulos, sobre todo por el antes citado ALONSO VÁZQUEZ, por ANTONIO DE ARELÁN (1), con quien estudió JUAN DE LAS ROELAS, y por LUIS FERNÁNDEZ, maestro a su vez de PACHECO, de HERRERA el viejo y de los dos hermanos AGUSTÍN y JUAN DEL CASTILLO.

Como se habrá visto, la personalidad de LUIS DE VARGAS es de verdadera importancia en la historia del desenvolvimiento de nuestra pintura, mereciendo ocupar también un lugar más modesto entre nuestros músicos. Fué, en realidad, un verdadero hombre del Renacimiento, de aquellos que ninguna suerte de manifestación artística podía dejar indiferente. La Naturaleza le había dotado de las más diversas cualidades. De trato amable, dulce y cariñoso, se hacía notar por la agudeza de su ingenio. Aunque sea muy conocida, no queremos dejar de reproducir una anécdota que se le atribuye y que relata la graciosa y chistosa respuesta que dió a un mal pintor, en ocasión de someter a su juicio una pintura de Cristo en la cruz. La obra era muy deficiente; pero VARGAS examinóla con detención y, formado su criterio, dejó satisfecho al autor con estas palabras: «Paréceme que está diciendo: ¡Perdónalos, Señor, que no saben lo que se hacen!» (2).

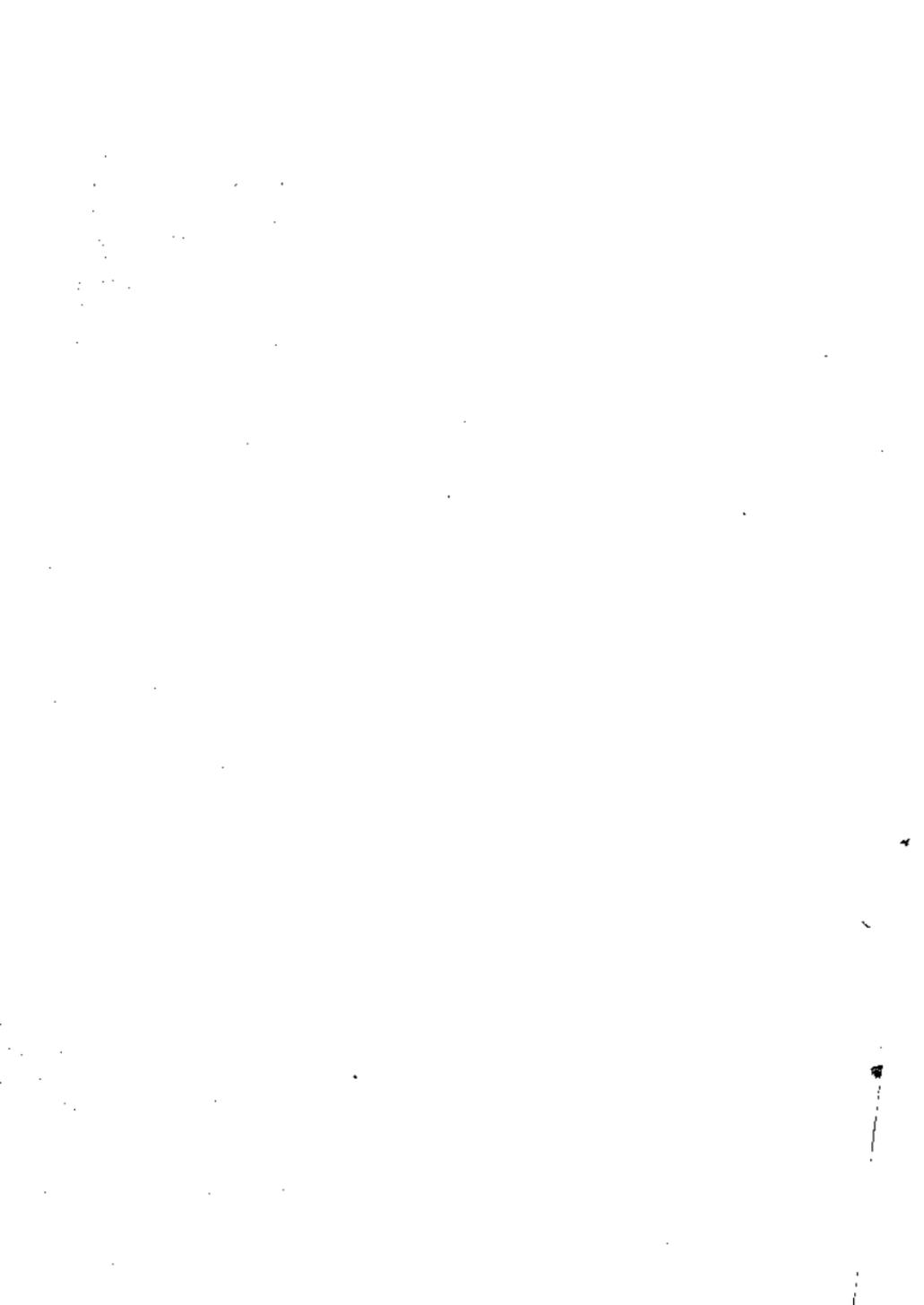
Hijo, al fin, de su tierra y de su raza: tal fué el ilustre sevillano LUIS DE VARGAS, músico entendido y eminente pintor.

(1) Había estudiado antes con JULIO DE AGUILÉS y ALEJANDRO MAYNER. Sus obras principales fueron los frescos representando a San Sebastián y a San Roque, situados, respectivamente, sobre las puertas de la Torre y de las Campanillas de la basílica hispalense.

(2) Véase PACHECO, *Arte de la Pintura...* Segunda edición. Madrid, 1866. Tomo II, lib. III, cap. IX, *Cómo la Pintura ilustra y adelgaza el entendimiento*, pág. 146.



BERNARDO DE TORO



BERNARDO DE TORO

Entre los continuadores del venerable P. FERNANDO DE CONTRERAS debe considerarse a BERNARDO DE TORO, notable cantor y músico sevillano, que si bien floreció bastantes años después que el piadoso redentor de cautivos, debió su cultura estética al P. FERNANDO DE MATA (1), uno de los discípulos predilectos y más aventajados de aquel santo varón. No se trata, por cierto, de una figura importante en la historia de nuestra música; conviene desde luego hacer esta declaración; pero como una de sus obras, a lo menos, gozó de extraordinaria popularidad, y aun hoy día suele ser cantada, creemos oportuno dedicarle un pequeño estudio, recogiendo en él cuantas noticias acerca de su vida y de sus composiciones hemos podido reunir.

Nació BERNARDO DE TORO en Sevilla el 6 de junio de 1570. Fueron sus padres D. Esteban de Toro y D.^a Leonor de Basurto, ambos de noble linaje y posición desahogada, en forma que educaron a su hijo con gran ostentación y lujo. Nada sabemos acerca de su primera juventud, que debió transcurrir tranquila y plácida en la capital andaluza. Ya mozo comenzó sus estudios en la Universidad de maese Rodrigo, y,

(1) Existe una biografía suya, escrita por FR. PEDRO DE JESÚS MARRÍA, de la Orden de San Basilio: *Vida, virtudes y dones del venerable P. FERNANDO DE MATA*... Málaga, 1663. Contiene el retrato del biografiado, pintado por PACHECO y grabado por D. OBREGÓN. Madrid, 1658.

según nos refiere el P. GABRIEL DE ARANDA (1), a quien hemos de recurrir con gran frecuencia para trazar estos breves apuntes biográficos, el joven sevillano «andaba en el traje de estudiante más por la gala que por profesar las letras, pues lisonjeado de la prenda de la voz, que la tenía muy buena, se había dado a la música y a tocar instrumentos, de que lograba aplauso entre los mancebos de poca edad; y así, esta habilidad le hizo ser conocido tanto en Sevilla, que encontrándole en la calle el P. FERNANDO DE MATA, y queriéndole ganar para Dios, le dijo *que si quería unos buenos tonos para cantar, se viese con él al día siguiente en su casa.*

Fuéle a ver el mozo, deseoso de conocer aquella nueva música y de estudiar los tonos que le había prometido; pero halló que el P. FERNANDO DE MATA, al mismo tiempo que fomentaba su pasión por el divino arte, le llamaba por el camino de la religión, logrando tocar su corazón con presentarle la imagen de la otra vida. BERNARDO se impresionó profundamente, y sin abandonar los estudios musicales, decidió dedicarse a la Iglesia. En efecto, al poco tiempo pidió buleto de suplemento de edad y se ordenó de sacerdote, cantando su primera misa en la iglesia de las Religiosas Carmelitas Descalzas. Todo el mundo celebraba la belleza de su voz y su habilidad en el canto, acudiendo presuroso a escucharle, con lo que se hizo sumamente popular. Al morir sus padres distribuyó su fortuna entre los pobres, y no quiso desempeñar ninguna prebenda, rehusando el arcedianazgo de Zamora, que por mediación del duque de Alcalá le fué ofrecido. Aunque su modestia era grande, aceptó predicar en el púlpito de la Granada (2), pero siempre se resistió a recibir los grados de letras;

(1) Véase su curiosa e interesante *Vida del siervo de Dios, ejemplar de sacerdotes, el venerable P. FERNANDO DE CONTRERAS...* Sevilla, 1692.

(2) En nuestro estudio sobre el venerable P. CONTRERAS se hallarán algunos detalles históricos acerca de este púlpito, situado en el patio de los Naranjos de la catedral de Sevilla.

de modo que cuando el papa Urbano VIII le ordenó que se graduase de doctor, no quiso hacerlo sino fuera de Roma y en ciudad donde nadie le conociera. La mayor parte de su vida la pasó en la capital del orbe católico, en calidad de agente de la iglesia de Sevilla, en el negocio de la proclamación dogmática de la Concepción de Nuestra Señora, y en los procesos del santo rey Fernando, la venerable madre Sor Francisca Dorotea y el P. FERNANDO DE CONTRERAS. Pero todo esto merece ser expuesto con más detención, pues al estudiarlo hallaremos noticias de gran interés relativas a las composiciones musicales del P. BERNARDO DE TORO.

Es preciso y conveniente recordar que durante la segunda mitad del siglo xv tomó muchísimo incremento en Sevilla el culto a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora. Desde muy antiguo se practicaba con gran solemnidad, y la suntuosa catedral que para pasmo del mundo se había levantado, fué desde el primer momento dedicada a este misterio. Todas las fiestas de la Virgen eran celebradas con arreglo a la consuetud, con rito y solemnidades de primera clase, cantándose las horas principales de dichas festividades en el coro, estando todos los asistentes de pie, en señal de reverencia, como puede verse en un auto capitular de 11 de septiembre de 1510, que dice: *Que se guarde lo antiguo en cuanto a descendir (sic) en el coro a la Gloria de Nuestra Señora y Antifonas de Visperas, siempre que se solemnizase.* Ceremonia harto notable para aquellos tiempos.

Según parece, esta devoción y culto databan de tiempo inmemorial, pues ya se celebraban las fiestas de la Virgen durante la dominación goda, como puede verse en el Misal y Breviario — calificado con el *milagro del fuego*, conforme dice el P. ARANDA haciendo referencia a la crónica del arzobispo D. RODRIGO — que compuso el santo arzobispo de Sevilla ISIDORO, y que, confirmado por la autoridad de los pontífices Juan X y Alejandro II, subsistió durante la dominación mahometana con el título de mozárabe. Sin entrar a discutir

este punto, lo cierto es que, apenas conquistada Sevilla por el glorioso San Fernando, su primer arzobispo, D. Remondo, reglamentó los cultos que debían celebrarse en la basílica metropolitana, ocupándose muy especialmente de las funciones en honor de la Madre de Dios. Fundóse por entonces una célebre Cofradía dedicada a la Concepción de la Virgen, cuyos principales hermanos fueron los más conspicuos personajes de la nobleza sevillana, quienes acordaron que se celebrasen todos los años doce misas en el altar mayor de la catedral, una cada mes, con tañido en la torre, música solemne, capas y demás ministros, como correspondía en honor de tan alto y gran misterio (1).

Demuestran la gran importancia de estas fiestas las constituciones de la basílica hispalense, en las que desde los tiempos de los más antiguos prelados ordenó el Cabildo que las rentas más considerables de todas las canonjías y prebendas se repartiesen el día de la Concepción, que se celebraba con octava solemne, pues en uno de los libros capitulares (2) se puede comprobar que ya en 1478 la reina católica D.^a Isabel dotó con procesión solemne, capas, misa y sermón el octavo día, expresándolo con estas palabras: *Que esta fiesta se haga el día ocho del ochavario de la Concepción*. Más adelante, tal festividad llegó a ser celebrada con inusitada pompa y grandeza, asistiendo los dos Cabildos en pleno, con procesión de capas por las últimas naves de la iglesia, en la que debían figurar las cruces y mangas de todas las parroquias. Hacíase estación ante el altar de la Virgen de los Reyes, habiendo además música de villancicos, danzas, repiques solemnes de todas las campanas, luminarias y misa de pontifical. Con todo, la fiesta de la Concepción acabó por resultar más solemne

(1) Estas misas estaban inscritas en los protocolos de la catedral bajo el nombre de *Misas de Cofradía*, las cuales advierte el *Libro de pitanças: que no están dotadas* (por la iglesia.)

(2) Véase el llamado *Libro blanco de donaciones*. (Archivo de la catedral de Sevilla.)

que la del Corpus Christi, tanto más cuanto que en 1654, el veinticuatro de Sevilla D. Gonzalo Núñez de Sepúlveda, caballero del hábito de Santiago, la dotó espléndidamente, señalando cuantiosas rentas para engrandecer la pompa con música y danzas y vestir a los seises que bailaban y cantaban todos los días de la octava.

Por los años de 1613 suscitáronse en Sevilla grandes controversias y disputas acerca del misterio de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, pues entonces un fraile franciscano descalzo, llamado Fr. Francisco de Santiago, se levantó anunciando que había sido favorecido con una revelación, en la que se le manifestó que era llegada la hora de pedir a Su Santidad la proclamación canónica del nuevo dogma, y que en esta empresa debían auxiliarle el arcediano de la catedral, D. Mateo Vázquez de Leca, y el P. BERNARDO DE TORO.

El tal arcediano Vázquez de Leca es una de las figuras más curiosas e interesantes de la historia pintoresca y legendaria de Sevilla. Nació en la dicha ciudad y fué bautizado en la parroquia de Santa Ana, de Triana, el 22 de noviembre de 1573. Sus padres, D. Antonio Barrasi y D.^a María Vázquez de Leca, pertenecían a familias nobles y acaudaladas, siendo sobrino, por parte materna, de otro D. Mateo Vázquez de Leca, arcediano de Carmona, canónigo de la iglesia metropolitana y secretario del rey D. Felipe II, en obsequio de quien tomó como primer apellido el de su madre, que fué el que siempre usó. Desde muy joven se le dedicó a la iglesia, contra su manifiesta inclinación, y apenas contaba quince años cuando fué tonsurado a fin de poder gozar de una canónjía de la colegiata del Salvador, que le había dispensado el arzobispo de Sevilla, D. Rodrigo de Castro (1). Pasó después a la

(1) Hijo del conde de Lemos. Fué primero obispo de Zamora y de Cuenca, regentando después, desde 1581 hasta 1600, la archidiócesis de Sevilla. En 1583 fué nombrado cardenal del título de los Santos Apóstoles, por el pontífice Gregorio XIII.

Universidad de Alcalá con objeto de cursar Teología, y en 1591 obtuvo el grado de bachiller en Filosofía. Por esta época murió su tío el secretario del rey, que al hacer testamento quiso resignar las prebendas que disfrutaba en la persona de su sobrino, para lo que se presentaron grandes dificultades, por no tener éste la edad suficiente para ser ordenado *in sacris*. Pero ya en aquellos tiempos con grandes influencias todo se resolvía, y el conflicto de derecho se solucionó mediante una bula expedida en mayo de 1591 por el pontífice Gregorio XIV, concediendo ambas prebendas a nuestro don Mateo, a quien el cardenal D. Rodrigo de Castro se apresuró a dar la conveniente posesión. Por su parte, el Cabildo catedral otorgó al nuevo prebendado el permiso necesario para que pudiese llevar a término sus estudios, y éste, aprovechándose de la autorización, se trasladó de nuevo a Alcalá, donde en 1596 tomó el grado de bachiller en Cánones, siendo ordenado subdiácono inmediatamente después en la diócesis de Osma.

Falto de verdadera vocación y aún bastante joven, no es de extrañar que su conducta no fuese la más propia de un sacerdote; de modo que, no obstante el sagrado carácter que ostentaba, fué muy dado a toda clase de devaneos, así como a las pompas y vanidades del mundo. Gustaba mucho de la ostentación y del boato, haciendo por doquier gala de sus riquezas. Todos estos precedentes dieron extraordinaria resonancia a su conversión, tan imprevista como inesperada. Se cuenta que fué debida a habersele aparecido la Muerte bajo el aspecto de una bellísima mujer encubierta, a quien persiguió tenazmente un día del Corpus, en el que durante la procesión se había mostrado por demás soberbio y ostentoso (1).

(1) He aquí algunos detalles más extensos, relativos a este episodio legendario, sacados de la obra *Glorias sevillanas: Noticia histórica de la devoción y culto que la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*

Cuando el aludido monje recofeto, Fr. Francisco de Santiago, orando ante la Virgen de Atocha, en Madrid, tuvo su

ha profesado a la Inmaculada Concepción de la Virgen María desde los tiempos de la antigüedad hasta la presente época, por el presbítero don MANUEL SERRANO Y ORTEGA (Sevilla):

«Como la edad era poca y la renta mucha, no fueron sus pasos tan ajustados a las obligaciones en que el estado eclesiástico le ponía; y así, más ostentaba las prebendas para el fausto que hacían en él que para el ejemplo; gastaba en profanidad lo que debiera en limosnas, y aunque de éstas no se excusaba por su liberalidad natural, las hacía más por grandeza que por caridad. Y aunque había muchos ilustrísimos capitulares que le decían con su virtuoso ejemplo cómo un prebendado se debía portar, no atendía a sus eficaces mudas voces; pareciale que los ancianos habían sido mozos, y que la virtud que profesaban entonces vendría con los años; a esto juntaba malos consejeros, que a los mozos liberales y ricos no suelen faltar...; en fin, D. Mateo era de los que tenían más aplauso entre la gente moza y liviana que entre los hombres maduros y cuerdos.

«Cuentan las tradiciones que era, por sus prendas físicas, de arrogante presencia y figura, habiendo prodigado en él Naturaleza todas las perfecciones y dotes que puede conceder al hombre, las que siempre gustaba lucir, apareciendo en público con ricos trajes y galas, que confesaban muy alto su presunción y vanidad. Amigo del lujo y del boato, su mansión era propia de un magnate, por la riqueza con que la tenía amueblada y alhajada, y su mesa estaba muy lejos de ser la de un sacerdote, donde debe reinar la sobriedad, y semejaba siempre con más propiedad la de un festín o sarao. Era trasnochador, demostrando en todos los demás actos públicos su agitada vida, llena de azares, y sus costumbres licenciosas. Mas en medio de todas estas horrascas y aguas arargas por que atravesaba su pobre alma, había una piedra que habría de salvarle ciertamente de aquel mar tan profundo, donde parecía que iba a perecer ahogado al embate furioso de las indomables olas de las pasiones humanas. El joven capitular recibió educación profundamente cristiana, en la que por mucho había entrado un amor entrañable a la Santísima Virgen; así, que testigos oculares aseguraban que a pesar de la vida desordenada y libre que llevó el arcediano, se le veía diariamente, al entrar en la catedral, dirigirse a la capilla de Nuestra Señora de la Antigua y a la de los Reyes, postrándose ante sus altares.

»Había pasado algunos años en esta tan azarosa vida, mas aun

primera revelación, no conocía aún a BERNARDO DE TORO, si bien llegó a deducir que sería auxiliado en sus gestiones por

gozaba de la lozanía de la juventud, pues contaba sobre treinta años de edad, cuando el Cielo quiso avisarle del peligro en que se encontraba. Corría el año de 1600; era el día en que se celebra la más solemne de las fiestas del cristianismo y una de las más clásicas en Sevilla: la del Santísimo Corpus Christi. Habíase preparado el arcediano para vestir en ella un riquísimo traje de brocado, que lucía con toda claridad a través de la transparente sotana y sutilísima sobrepelliz que llevaba. Las galas que ostentaba, juntamente con su gallardía y apostura, atraían las miradas de tan gran concurso, cual eran los descos de Vázquez de Leca. Terminada la procesión, y a la hora del mediodía, dióse comienzo, según era costumbre entonces, a las representaciones de los autos y loas sacramentales, o *fiestas de los carros*, como se decía, en la puerta mayor de la basílica, preparada al efecto con tablados y tribunas, donde se colocaban los dos Cabildos y los invitados. Durante las horas de la fiesta continuó nuestro arcediano haciendo alarde de su hermosura y galantería, quedando prendado en sus paseos y revueltas de la belleza de cierta dama que estaba en la concurrencia. Terminados los autos, siguióle los pasos por el laberinto de las calles de Sevilla, que parecía que nunca se acababan, mostrándose por parte de la dama empeño en cansar a su galán en el continuo barajar de calles y callejuelas; mas el arcediano no cejaba en el seguimiento de ella, asediado por el deseo de entablar conversación con la dama, que parecía le esquivaba en sus pretensiones. Las horas pasan, y después de haber cruzado la ciudad hasta llegar al barrio de la Macarena, la misteriosa mujer cambia sus pasos y empieza a dirigirlos otra vez hacia la catedral, a la cual llegan ya anochecido, sin haber logrado Vázquez de Leca hablar con la dama, ni, lo que es más, que le dirigiera su mirada para contemplar de nuevo su hermosura, poniendo gran cuidado en encubrir y tapar más y más su rostro a medida que las sombras de la noche invadían el espacio. Al entrar en la basílica ya se había apagado la luz del crepúsculo; la grandiosa nave de la iglesia que mira a la puerta de San Miguel aparecía iluminada opacamente por gruesas hachas de cera que en sustentáculos de hierro estaban adheridas a las columnas; centelleaban las luces misteriosas en las lámparas de las capillas; lo avanzado de la hora y la obscuridad hacían elevar más y más las bóvedas del templo, cuya altura parecía incompensurable; el lugar estaba desierto, y sólo interrumpía el profundo silencio que allí rei-

un hijo espiritual del P. MATA. «Con este oráculo — refiere el biógrafo de este último — vino a Sevilla en el año de 1614, y

naba el tañido de la esquila, que anunciaba a los capitulares accrébase la hora para empezar el rezo de los maitines. Su sonido hirió amargamente los oídos de Vázquez de Leca, pues parecía aviso para que detuviera sus pasos y no profanase aquel sitio sagrado con sus liviandades; mas la esquila calló, y el arcediano continuó siguiendo a la tapada, que con paso más lento se dirigió hacia la Real Capilla; empezó a turbarse de nuevo Vázquez de Leca al considerar que el lugar adonde la dama caminaba era el altar de Nuestra Señora de los Reyes, a la que, no obstante su vida ligera, siempre había venerado con filial cariño; al llegar a la capilla del Cristo o de San Pablo, agitado por dos distintas ideas que a cual más poderosas luchaban en su mente, la idea del templo santo donde se hallaba y el aguijón de sus deseos, que le impulsaba con ciega pasión, tuvo necesidad de parar sus pies y agarrarse a la reja para no caer al suelo; mas la dama encubierta, viéndole vacilar ante el fin de la aventura, hízole señas de que la siguiera, a cuya demostración Vázquez de Leca no pudo resistir, sino que precipitose locamente tras de la tapada, y sin temor al sagrado lugar, atreviése, ¡sacrilego!, a poner su mano sobre el rostro de aquella mujer para arrancar el velo que la cubría y gozar de la belleza que en aquella tarde había herido tan profundamente su corazón. Mas, ¡oh terrible espanto!, al posar sus manos sobre aquel cuerpo rebozado en el largo manto que lo cubría, éste cae al suelo, y su mano queda yerta al contacto de horrible osamenta humana, que era lo que el arcediano tenía ante sus ojos, contemplándola atónito y lleno de pavor, sin darle lugar más que para caer súbitamente en tierra como herido por conmoción violentísima.

«Al volver en sí encontróse completamente solo, bañado su cuerpo de copioso sudor frío, como si acabara de sufrir horrible calentura; los cánticos del coro, que solemnizaban el himno de *Laudes*, vinieron hasta sus oídos para desvanecer tan horrible visión...; mas él sólo escuchaba una palabra, que sonaba desde lo más hondo del templo y desde lo más alto de las bóvedas, y que incesantemente repercutía en su pecho y abrasaba su corazón: «¡Eternidad! ¡Eternidad!»; palabra que no dejó en adelante de pronunciar todos los días de su vida, y que a la postrera hora de la muerte la tuvo también en sus labios. La conversión se había obrado; el joven mozo que se levanta del suelo y precipitadamente sale del templo, no es ya aquel que entró lleno de liviandades: ha caído pecador para levantarse penitente; y aque-

cuidadoso de saber quién fuese, se fué al convento de la Encarnación, y orando ante el altar de la Concepción, donde está el cuerpo del P. MATA, le suplicó le diese a conocer el que buscaba, pidiendo al mismo padre su intercesión con la Virgen; y perseverando en su oración, se le dió a entender que el que deseaba conocer era el P. BERNARDO DE TORO, que a la sazón lo hallaría en un confesonario de la misma iglesia. A este mismo punto se le reveló también el caso al P. TORO, y le salió al encuentro; y sin haberse jamás conocido ni visto, se entendieron sus interiores designios; y dixo el P. BERNARDO: «¿A mí me busca vuesa Paternidad?» Y el P. Fr. Francisco dixo: «Así es verdad.» Y queriendo los dos hincarse de rodillas, estu-

llas galas y preseas con que cubre y viste su agraciado cuerpo se tornarán pronto en ásperos cilicios, en modesta y pobre vestidura; los muebles de su ostentosa morada se convertirán en modesto ajuar, y las fabulosas sumas que gastaba en la orgía las destinará a empresas santas: a la pompa y majestad del culto divino y a socorrer la Casa de Expósitos.

»Así que hubo salido Vázquez de Leca del templo, dirigióse a una de las calles inmediatas a San Nicolás, entrando en una casa que tenía señorial aspecto. Era la suya; mas pronto se le ve salir despojado de su lujoso traje, y vistiendo otro pobrísimo: va completamente solo, sin criado que le acompañe, no obstante la hora avanzada de la noche; se encamina hacia Santa Catalina; penetra en un callejón angosto, y parándose ante una casa de muy pobre apariencia, llama, y cerciorándose de que estaba la persona por quien él pregunta, penetra, y sale a recibirle un sacerdote, a cuyos pies se arroja derramando copiosas lágrimas; quiere besarle las manos, mas el sacerdote se lo impide levantándole del suelo y dándole un abrazo, que llenó las almas de los dos de espiritual alegría, pues el pastor había encontrado a la oveja perdida.

»Este sacerdote era el respetable P. HERNANDO DE MATA, que desde aquel momento se encarga de la dirección del arcediano, y juntamente con la gracia del Cielo logrará que D. Mateo Vázquez de Leca se reforme de tal modo que sea en adelante modelo y dechado de heroicas virtudes; pues el jesuíta GABRIEL DE ARANDA dice: *Se mudó tan en otro del que era antes, que parece se había convertido en otro hombre, o, por mejor decir, dejado de ser hombre y pasado a ser ángel.*»

vieron un rato impidiéndose el uno al otro; y esta humilde acción con una santa contienda, y abrazándose con extraño amor, no acertaban a apartarse; descubriéronse el uno al otro sus secretos, tan llenos de misterio como de afectos» (1).

No fué menos curiosa — según testimonio de FR. PEDRO DE JESÚS MARÍA — la forma en que se convinieron acerca de este asunto BERNARDO DE TORO y el arcediano de Carmona. Creemos oportuno dar cabida en nuestro estudio a estas pintorescas anécdotas, que reflejan vivamente el carácter de aquellos tiempos y el espíritu místico que por entonces reinaba en la capital andaluza. «Después de suceso tan raro — dice el aludido autor, refiriéndose al misterioso encuentro antes relatado —, estando el P. BERNARDO haciendo oración a Nuestra Señora de los Reyes, en su capilla de la metropolitana, pidiéndole luz y acierto sobre los oráculos referidos, sintió interiormente que se le mandaba ir a Roma a defender su causa, y que llevase en su compañía al arcediano de Carmona, D. Mateo Vázquez de Leca, para que con su autoridad y rentas le ayudase; estaba a la sazón enfermo de peligro, y entendió el mismo padre en su oración que sanaría luego que aceptase. Era D. Mateo, como se verá en su elogio, devotísimo de la Santísima Virgen y de este soberano misterio; visitóle este padre, y cuando supo de él lo que le había pasado, dió palabra de no faltar un punto al negocio con su persona y hacienda, como la cumplió, y según la promesa, sanó de su enfermedad...» (2).

Una vez puestos de acuerdo los tres sacerdotes acerca del procedimiento que deberían seguir para llegar a feliz término, dispusieron marchar a Roma con objeto de someter sus deseos a la aprobación del Santo Padre; pero antes enviaron al monje recoleto a Madrid a fin de que solicitase el apoyo del rey Felipe III. Por su parte, el arcediano, deseoso de pro-

(1) Véase FR. PEDRO DE JESÚS MARÍA, *Vida... del P. HERNANDO DE MATA...* Málaga, 1663.

(2) Véase FR. PEDRO DE JESÚS MARÍA, *loc. cit.*

pagar la nueva devoción, «mandó — y aquí citamos de nuevo el texto del P. ARANDA — a un hombre piadoso de Sevilla, llamado MIGUEL CID (1), que aunque sin letras humanas, tenía genio de poesía, compusiese algunas coplas que cantasen los niños en las escuelas, del misterio de la Concepción, para que se fuesen criando en esa devoción, y por este medio se dilatase en el pueblo; el cual compuso aquella letra: *Todo el mundo en general*, tan general en todo el mundo como lo es hoy la devoción de la Inmaculada Concepción de María; y para que más se extendiese, hizo imprimir más de 4.000 papeles de ella el arcediano y repartiólos por todas las ciudades de España».

Por si esta clase de propaganda no fuese suficiente, se decidieron a hacerla por sí mismos y comenzaron a publicar las coplas en cuestión «a los 23 de enero de 1615, por ser día de San Ildefonso, capellán y defensor de la Santísima

(1) No cabe duda de que MIGUEL CID, o DEL CID, sea el autor de las famosas coplas. A más del testimonio del P. ARANDA, puede aducirse lo que dice sobre esto el cronista de la provincia de San Diego: «Convocaron al convento de San Diego algunos poetas, a quienes descubrieron su ánimo encargándoles que con metro fácil elogiasen el misterio; y habiendo compuesto diferentes papeles, los sortearon todos, con la invocación del Espíritu Santo, para que fuesen publicados los que más conviniesen. Salieron aquellos versos que glosan la redondilla que dice: *Todo el mundo en general*, etc. Hizolos un devoto del misterio, vecino de Sevilla, llamado MIGUEL CID, como lo afirman muchos, y parece de su retrato que tiene en la mano un papel de los versos ofreciéndolos a una imagen de la Concepción de Nuestra Señora, que está en la Santa Catedral de Sevilla, enfrente de la capilla de la Granada...» (*Primera parte de las Crónicas de San Diego*, tomo I, citadas por el SR. SERRANO Y ORTEGA, *loc. cit.*) MIGUEL CID murió en 1617; el retrato en cuestión, obra de FRANCISCO PACHECO, se halla hoy día en la sacristía de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, y ha sido reproducido por D. JOSÉ MARÍA DE ASENSIO Y TOLEDO en su trabajo *Francisco Pacheco: sus obras artísticas y literarias...* Sevilla, 1867. (Tirada de 100 ejemplares.) Habla también de esta pintura CEÁN BERMÚDEZ, que la califica de buena. (*Descripción artística de la catedral de Sevilla...* Sevilla, 1804, pág. 13.)

Virgen, y los tres fueron discurriendo por las calles de Sevilla y escuelas, enseñándolas a cantar a los niños y repartiendo las coplas a los maestros y a todos cuantos las querían..., y luego comenzaron a divulgarlas los mismos niños por las calles cantándolas; y de tal suerte se fueron introduciendo, que todo el mundo en general las cantaba (1).

MIGUEL CID, *que al coro de las Musas pone espanto*, según la expresión maliciosa y zumbona de CERVANTES, nunca fué un poeta de altos vuelos. Carecía de cultura literaria, pero en cambio estaba dotado de cierta facilidad muy en connivencia con el gusto del pueblo, en forma que sus múltiples composiciones en honor del misterio de la Concepción — especialidad a que se dedicó — alcanzaron extraordinaria boga entre un público en general ignorante (2), especialmente las

(1) Véase Fr. PEDRO DE JESÚS MARÍA, *loc. cit.* Durante largo tiempo dichas coplas fueron cantadas todas las noches en los rosarios que se rezaban en Sevilla.

(2) La mayor parte están recopiladas en el raro libro intitulado *Iustas sagradas del insigne y memorable poeta MIGUEL CID. Sacadas a luz por su hijo...* Sevilla, 1647. Otras muchas manuscritas se conservaban en la rica biblioteca del ilustre bibliófilo señor marqués de Jerez de los Caballeros. El Sr. SERRANO Y ORTEGA, en su obra tantas veces citada, publica una muy curiosa *Bibliografía sevillana de la Concepción*, en la que inserta algunas. Entre ellas unas quintillas, por demás conceptuosas, que comienzan:

*En la ciudad, por grandeza,
cuando se casa algún rey,
suele, por mostrar su alteza,
dejarla franca de ley,
y así goza de franqueza.*

*Virgen, ciudad soberana
do Dios casamiento ha hecho
con naturaleza humana,
la dejó franca del pecho
antiguo de la manzana.*

Al frente de las *Iustas sagradas...* se halla otro retrato del autor, reproducido por J. M. ASENSIO en sus *Retratos de autores españoles...* Primera serie. Sevilla, 1869

consabidas coplas, cuya profusa impresión costeó, con más fe que buen gusto, el arcediano de Carmona. Su texto es el siguiente :

*Todo el mundo en general,
a voces, Reina escogida,
diga que sois concebida
sin pecado original.*

*Hitos nuestro esposo caro
libre de leyes y fueros,
y dió con que defenderos
un privilegio de amparo.
Fue privilegio especial
el ser de Dios defendida,
pues os hizo concebida
sin pecado original.*

*Si mandó Dios verdadero
al padre y la madre honrar,
lo que nos mandó guardar
Él lo quiso hacer primero;
y así, esta luz celestial
en Vos la dejó cumplida,
pues os hizo concebida
sin pecado original.*

*El Señor, con su poder,
tanto de gracia os llenó,
que la culpa no halló
en que pudiese caber;
y así, sin haceros mal,
la culpa se fue corrida,
porque os halló concebida
sin pecado original.*

*Toda Vos resplandecéis
con soberano arrebol,
y vuestra casa en el sol
dice David que tenéis;
de resplandor celestial
os cercó el Rey de la vida,
por haceros concebida
sin pecado original.*

Como se ve, el texto poético no puede ser ni más rampón ni más vulgar, resultando un digno prototipo de todos esos cánticos espirituales — verdadera bazofia literaria — que invaden nuestras iglesias, afrentando el verdadero arte y el buen gusto (1).

Pero con la poesía sola no había bastante para popularizar el concepto; faltaba un elemento más poderoso que se difundiese por todas partes y lo grabase en todas las memorias. Por esto discurrieron que lo mejor y más práctico sería poner música conveniente y apropiada al texto, encargando de ello a BERNARDO DE TORO, a fin de que lo hiciera *en un metro devoto y fácil de aprender...*, como era músico y que la música era el motivo de su conversión... (2). Hemos tenido la fortuna de identificar la melodía original de este cantar que tan gran popularidad tuvo en su tiempo, y que resonó en todas las iglesias de España, en el rarísimo *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano, intitulado Facultad orgánica...* (3), debido al eximio artista FRANCISCO

(1) No fueron las coplas de MIGUEL CIB las únicas que sobre el mismo asunto corrieron por Sevilla en aquellos tiempos. GALLARDO (*Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos...* Madrid, 1863-1889, tomo I, col. 692, núm. 560) cita unas *Redondillas a la Santa e Inmaculada Concepción de la Madre de Dios. Impresas en Sevilla, por Gabriel Ramos Vejarano, en la calle de Génova. Año 1616.*

(2) Véase P. GABRIEL DE ARANDA, *loc. cit.*

(3) *Impresso en Alcalá, por Antonio Arnao. Año de 1626.* La composición que nos ocupa se halla en el folio 202: *Dase fin este tratado con el siguiente canto llano de la Inmaculada Concepción de la Virgen María Señora nuestra, debaxo de cuya protección salga a luz esta presente obra, para honra y gloria de Dios Nuestro Señor y de la misma Señora y abogada nuestra y de los demás Santos de la corte celestial. Lleva el canto el tenor, tándose por bemol y es de número ternario.* — Fol. 203: *Síguense tres glosas sobre el canto llano de la Inmaculada Concepción de la Virgen María Señora nuestra. La primera glosa de seys al compás; la segunda, de nueve; la tercera, de doce.* En estas glosas el tema principal aparece muy bien tratado, con todo el arte y sabiduría del insigne organista de Sevilla, verdadero continuador de las tradiciones de CABEZÓN. Co-

CORREA DE ARAÚJO. La fuente no puede ser más cierta, ya que este eminente tañedor de órgano, al frente de su obra, fechada en 1626, y escrita antes, como es de suponer, se declara organista de la iglesia colegial de San Salvador, de Sevilla, lo que permite suponer que si no asistió a los sucesos que venimos refiriendo, cosa muy verosímil, sin embargo, debió recoger la tonada cuando aún se hallaba en toda su primitiva frescura, utilizándola para componer diversas glosas o variaciones destinadas a su instrumento.

Sin que se pueda juzgar como una creación de primer orden ni mucho menos, la melodía compuesta por BERNARDO DE TORO es muy apreciable, y, lo que es más, resulta en extremo ajustada a su fin. Fácil, desenvolviéndose en un ámbito muy estrecho — una quinta —, con escasas alteraciones cromáticas, se pega fácilmente al oído, y esto era lo más esencial. Todo el mundo debió asimilársela con gran rapidez; lo que nos explica su extraordinaria popularidad. Además, quizá con el objeto preconcebido de hacerla más asequible al público a quien iba dirigida, el compositor parece haberse inspirado en un canto muy conocido, el admirable *Tantum ergo, more hispano*, una de las joyas melódicas más hermosas de nuestra liturgia. La filiación genuinamente castiza de la melodía de BERNARDO DE TORO demuestra bien a las claras que el compositor, con muy buen acierto, buscó el medio de herir las fibras sentimentales del pueblo. Todo español ha oído muchas veces en su vida este soberbio himno eucarístico, cuyo efecto grandioso se impone a cuantos le escuchan y son capaces de sentir la música, y basta leer la composición del sacerdote sevillano — que adjunto reproducimos — para percatarse de que

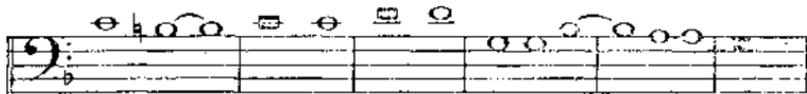
CORREA DE ARAÚJO es un artista de primer orden, que merecía ser más conocido. Muchos le confunden con Fr. Francisco Chaves de Araújo, eminente teólogo de la Orden de Santo Domingo, que más tarde fué obispo de Segovia y que murió en Madrid el 19 de marzo de 1674. (Véase QUETIF-ECHARD: *Scriptoris Ordinis Praedicatorum...* París, 1721. Tomo II. pág. 609.)



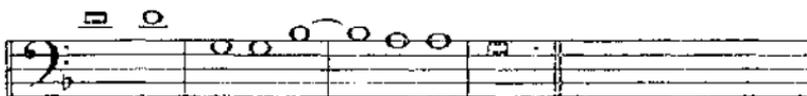
Todo el mundo en general,



a voces Rey, no escogida, diga que soys con.



...ce...vi...da sin pecado o...riginat,



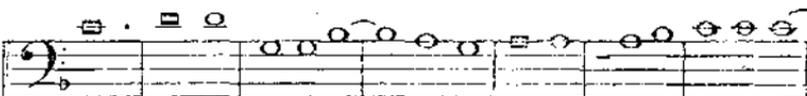
sin pecado o...riginat.



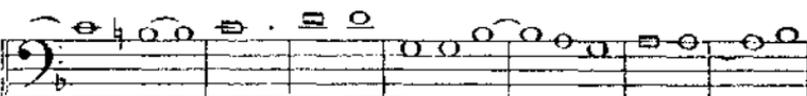
Si mandó Dios ver...da...de...ra Al



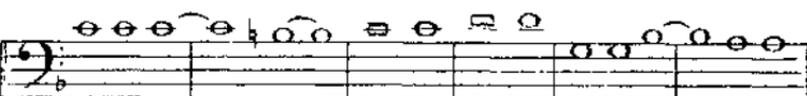
padre y la madre ontrar, lo que nos mandó guar...



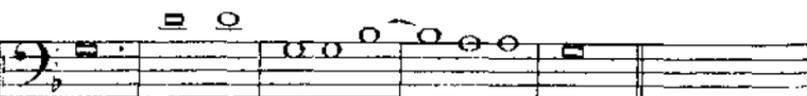
...der el lo quizo o...brar pri...me.ro, y así es.ta ley ce..



...les...tial en vos la dexó cum...pli...do pues os



hizo con...ce...vi...da sin pecado o...rigi...



...nal, sin pecado o...ri...gi...nal.

procede de aquel bellissimo canto llano cuya antigüedad se remonta, si no al período mozárabe, como estiman muchos, por lo menos al siglo XIII (1). Por unas razones o por otras, lo cierto es que el pueblo adoptó el cantar que nos ocupa y que no tardó en divulgarlo por todas partes. Refiriéndose al testimonio del cronista de los descalzos mercedarios, FR. PEDRO DE SAN CECILIO, ORTIZ DE ZÚÑIGA (2), nos dice que a la primera procesión organizada por los tres sacerdotes asociados para propagar el nuevo culto *se siguieron tantas, que no hay guarismos ni castellanos con que numerarlas, porque cada muchacho que comenzaba a cantarlas yendo a algún mandado formaba una procesión que, comenzando en uno, acababa en una multitud, y no había Caballero, Clérigo, Frayle ni Mercader que no se inviriese en las procesiones que encontraba cantando, sin rezelarse hombres muy graves de hazer lo mismo. Siguieronse solemnissimas fiestas en Parroquias, Conventos y Capillas, con excesivos gastos y octavarios suntuosissimos, a que ayudaba entonces estar el Reyno descansado y la ciudad muy pujante. Luego se empeñaron todas las Cofradías en hazer fiestas, y todos los officios, todas las naciones, y aun todos los colores de gentes. Los Mulatos hicieron una que puso a Sevilla en peligro de quedar asombrada; los Negros hicieron otras dos que de todo punto la asombraron, porque no se ha visto tanta suntuosidad como la suya; lo que más se admira es que los Moros y Moras pidieron licencia para hazer su fiesta, y no se les permitió...* (3).

(1) Véase P. GREGORIO M. SUÑOL, *Canto español del Pange Lingua*. (Revista *Música Sacro-Hispana*. Bilbao, septiembre de 1909 a febrero de 1910.)

(2) *Anales eclesiásticos y seculares... Sevilla*. Madrid, 1796. Tomo IV, página 237.

(3) Refiere asimismo estos hechos, que revelan una especie de monomanía religiosa, el citado P. ARANDA, diciendo que hasta *los moros que viven en Sevilla esclavos* pretendieron hazer su procesión. La competencia estimulaba a las diversas Hermandades que se habían

Visto todo esto por el nuevo arzobispo, D. Pedro de Castro y Quiñones (1), gran devoto de dicho misterio, reunió al Cabildo, y después de haberle oído, decretó una solemne procesión general — en la cual se cantaron *a tres coros*, acompañados por la capilla de música de la catedral, cantores y ministriles, las ya famosas coplas — que, saliendo del Sagrario de la iglesia mayor, recorrió con suma devoción y pompa la mayor parte de la ciudad. Ante tales demostraciones de piedad que suponían la aprobación general del pueblo sevillano, el arzobispo, deán y Cabildo, deseosos de obtener que el Sumo Pontífice reconociese el nuevo dogma, dieron especial comisión al arcediano de Carmona y a BERNARDO DE TORO para que marchasen a Roma y entablasen las oportunas negociaciones, pasando antes por la corte a fin de recabar la real protección. Los comisionados, provistos de varias cartas para los reyes y los prelados palatinos, emprendieron su jornada en 26 de julio del citado año 1615. «Cantando ellos y todos los criados del arcediano por las calles las coplas referidas de la Santísima Virgen, preciándose de pregoneros suyos..., y lo mismo hicieron al entrar y salir de todas las ciudades y villas, con suma edificación de todos los que veían esta religiosa demostración...» (2).

Una vez llegados a Valladolid, quisieron averiguar lo que había gestionado Fr. Francisco de Santiago; pero el provincial de los menores descalzos les manifestó que, juzgando el asunto como empresa muy superior para ser realizada por un humilde monje, no le había concedido autorización para que

fundado con este objeto, hasta el punto que en 1653, deseando los negros hacer su fiesta y careciendo de recursos, se decidieron a vender a uno de ellos en pública subasta. (Véase también ORTIZ DE ZÉSTIGA, *loc. cit.*)

(1) Ocupó la sede metropolitana hispalense desde 1609 hasta 1626. Anteriormente había sido auditor de Granada y Valladolid, obispo de Calahorra y arzobispo de Granada.

(2) Véase FR. PEDRO DE JESÚS MARÍA, *loc. cit.*

hiciese nada mientras no encontrase algún prebendado o enviado de alguna iglesia que le auxiliase en sus gestiones, por lo cual el fraile se había retirado a Carrión, adonde le mandaron llamar los comisionados sevillanos. Ya reunidos los tres asociados, se encaminaron a la corte, haciendo su entrada conforme a la costumbre que tenían establecida y que habían practicado al ingresar en todas las ciudades del tránsito, es decir, formados en procesión y cantando las coplas de MIGUEL CID.

Instalados en Madrid, obtuvieron audiencia de Felipe III, quien antes de decidirse a nada nombró una Junta de cuatro prelados, que debía congregarse en casa del nuncio y emitir dictamen acerca de la pretensión de los delegados de la iglesia de Sevilla. Reunidos en asamblea el arzobispo de Santiago, el nuncio, arzobispo de Capua, y los obispos de Valladolid y Cuenca, después de un año de empeñadas discusiones, resolvieron que el monarca podía apoyar semejante gestión, por lo que Felipe III nombró agentes de esta causa en Roma a D. Mateo Vázquez de Leca y a BERNARDO DE TORO, los cuales, separándose de su compañero el monje franciscano, emprendieron el viaje a Italia (1).

(1) Dirigió el rey diversas cartas al arzobispo y al Cabildo de Sevilla, así como a sus delegados. Reproducimos esta última: «*Por el Rey. — A D. Mateo Vázquez de Leca, arcediano de Carmona, dignidad y canónigo en la Santa Iglesia de Sevilla, y licenciado BERNARDO DE TORO. — D. Mateo Vázquez de Leca, arcediano de Carmona, dignidad y canónigo en la Santa Iglesia de Sevilla, Licenciado BERNARDO DE TORO: Yo he entendido el zelo y devoción con que tratáis lo que toca a la purísima Concepción de nuestra Señora, y que estáis determinados de ir a Roma a proseguirlo; agradescoos el pío afecto que en esto tenéis, el qual me ha parecido favorecer, y así escribo al cardenal Borja, que hizo oficio de mi embajador en aquella Corte, la carta que se os entregará con ésta, para que os asista, honre y favorezca como lo merecéis. — De San Lorenzo a 4 de octubre de 1616 años. — YO EL REY.*» La carta al citado cardenal era la siguiente: «*Don Felipe, etc. — Muy reverendo en Christo Padre Cardenal, mi muy caro y verdadero amigo D. Mateo Vázquez de Leca, arcediano de Carmona y ca-*

Parece ser que durante el trayecto, tanto por mar como por tierra, hubieron de sufrir ambos agentes muchas penalidades, que soportaron con entereza, animados por la santa intención que los guiaba, siendo reconfortados al llegar a Roma, donde el pontífice Paulo V, informado del negocio, les dispensó paternal acogida, elogiando mucho la gran piedad de los españoles y favoreciendo desde luego la causa con gracias muy especiales. La primera fué la concesión de cien días de indulgencia a cuantos recitasen la antífona *Haec iste Virgo* con su verso y oración, conforme se dice y canta en la basílica hispalense. No satisfechos con esto, los delegados activaron sus gestiones hasta que obtuvieron un breve, expedido en 21 de agosto de 1617, por el cual Su Santidad mandaba que nadie osase afirmar ni defender las opiniones contrarias al misterio, y concedía a la Concepción de Nuestra Señora el título de Inmaculada. La llegada de este documento pontificio a Sevilla, el día 22 de octubre siguiente, fué acogida con inmenso júbilo, y desde aquel momento el arzobispo y los dos Cabildos de la ciudad resolvieron obligarse con voto solemne a la creencia y defensa del misterio, acto que fué celebrado con la ma-

nónigo de la Santa Iglesia de Sevilla, y el Licenciado BERNARDO DE TORO, Predicador en ella, se han puesto a ir a esa Corte a tratar cosas con Su Santidad de lo que toca a la purísima Concepción de nuestra Señora y advertir algunas cosas particulares de parte de su Prelado e Iglesia, y aunque yo envolo a ello y a otras cosas a Fray Plácido de los Santos, mi predicador, me ha parecido acompañar con ésta a los dichos Arcediano y Licenciado Toro, y rogaros y encargaros, como lo hago muy afectuosamente, que habiéndolos oído, los asistáis y ayudéis en lo que se ofreciere y pareciere justo y conveniente para negocio tan pío como el que van a tratar, honrándolos y favoreciéndolos como merecen sus personas; y llegando ahí D. Baltasar de Zúñiga, le encargaréis lo mismo de mi parte, que en ello recibiré de vos agradable placer y servicio, y sea muy Reverendo Padre Cardenal, mi muy caro y muy amado amigo, nuestro Señor en vuestra continua guarda y protección.—De San Lorenzo el Real a 4 de octubre de 1616 años.—Yo EL REY.» Publica todos estos documentos ORTIZ DE ZÚÑIGA en sus ya citados Anales..., tomo IV, págs. 249-251.

yor pompa y solemnidad, con asistencia de las Comunidades religiosas, Tribunales, Universidad y Órdenes militares, el día 8 de diciembre, festividad de la Concepción, dejando impercedero recuerdo (1).

Tiempo era que la Santa Sede diese a conocer su opinión sobre el particular, pues existían opiniones muy diversas y encontradas, lo que producía toda suerte de controversias y discusiones. Aquellos que seguían las doctrinas de Santo Tomás impugnaban el misterio, entonces cuestionable; en tanto que en el bando contrario militaban, con varias Órdenes religiosas, el pueblo con sus poetas y los hombres piadosos, más dados a los impulsos del sentimiento que al estudio y a la reflexión. Por aquellos tiempos se encontró en la Biblioteca Colombina el tratado *De la Concepción de Nuestra Señora*, que en 1436 había escrito el Dr. D. JUAN DE SEGOVIA, arcediano de Villaviciosa, en la catedral de Oviedo, y vista su importancia, fué decidido imprimirle, obteniendo la necesaria licencia del rey Felipe III en 14 de abril de 1620. Se encargó de la publicación el P. JUAN DE PINEDA, de la Compañía de Jesús, quien pocos años antes, en 1615, había escrito dos libros, uno de *Advertencias* y otro de *Respuestas* a las oposiciones contra el *Privilegio* o *Pragmática sanción* que en favor de la Concepción de Nuestra Señora promulgó en Valencia D. Juan I, rey de Aragón, en 2 de febrero de 1394. El nuevo libro fué comenzado a imprimir en Sevilla en 1619, y en el archivo de la catedral se conserva todo lo impreso, y una copia del original, así como las licencias necesarias (2).

(1) Para más detalles sobre este acontecimiento véase ORTIZ DE ZÚÑIGA (*loc. cit.*, tomo IV, pág. 263 y sigs.), quien reproduce una detallada descripción de la ceremonia, escrita por D. PABLO DE ESPINOSA, así como una curiosa *Relación de las fiestas de toros y juego de cañas con libreas... que hizo la Ciudad en servicio de la Purísima Concepción... Martes, 19 de diciembre de 1617*.

(2) Entre las muchas disquisiciones que entonces se escribieron acerca de este asunto, merece recordarse la *Conversación entre un to-*

En 1621 murió Paulo V, sucediéndole en la cátedra de San Pedro Gregorio XV. El nuevo pontífice no se mostró menos inclinado que su antecesor a favorecer la causa que con tanto ahinco seguían defendiendo los delegados de la catedral de Sevilla, a quienes Felipe IV, que había reemplazado a su padre en el trono de España, dispensaba toda su protección. Ante sus repetidas instancias, otorgó Gregorio XV, de acuerdo con el Colegio Apostólico, en 24 de mayo de 1622, un nuevo decreto, confirmando las declaraciones formuladas por su antecesor y ratificando todos los privilegios y gracias concedidas en favor del dogma. También en 4 de noviembre siguiente expidió dos breves, al rey de España y al Cabildo catedral de Sevilla, elogiando su devoción y fe y animándolos a proseguir en la demanda. Tan gratas noticias fueron acogidas en la capital andaluza con singular júbilo y regocijo, repitiéndose fiestas y procesiones análogas a las celebradas en 1617, en las que se cantaron repetidas veces las coplas puestas en música por BERNARDO DE TORO.

La muerte del arzobispo D. Rodrigo de Castro y Quiñones, acaecida el 20 de diciembre de 1623, en nada modificó las disposiciones del Cabildo sevillano respecto a la causa pendiente. Únicamente el arcediano Vázquez de Leca se vió precisado a regresar a su ciudad natal para poder cumplir la residencia de las prebendas que poseía (1); pero dejó encami-

mista y un congregado, fechada en 1.º de enero de 1620 y suscrita por el célebre pintor FRANCISCO PACHECO.

(1) Apenas había regresado a Sevilla, cuando el rey le ofreció el obispado de Tortosa y luego la sede de Zaragoza; pero Vázquez de Leca se negó a aceptarlos, alegando que su vocación era el servicio del coro, y que sus achaques no le consentían desempeñar puestos tan elevados. Entre las obras a que se dedicó durante esta segunda estancia en su ciudad natal figura el socorro de los expósitos, a cuyo fin aportó sumas muy crecidas por los años 1624 a 1626. También mandó renovar la sepultura del P. CONTRERAS que había en la catedral, haciendo restaurar la inscripción que la adornaba.

nado el asunto de la proclamación canónica del dogma, quedando como solo encargado el P. BERNARDO DE TORO.

Éste, que poco tiempo después de su llegada a Roma (1618) había escrito un libro dedicado a la infanta D.^a Margarita de Austria, religiosa en las Descalzas Reales de Madrid, titulado *Memorial en relación de los santos y reliquias que el PADRE DR. BERNARDO DE TORO, presbytero y natural de la ciudad de Sevilla, visitó por su persona en la santa ciudad de Roma, Tolentino, Assis, Recanati y otras partes, a cuyas reliquias tocó algunos rosarios, que embió a España con esta Memoria* (1), tomó con gran interés no sólo el asunto de la proclamación del dogma, sino la información de los milagros del P. CONTRERAS, logrando que se nombrase como ponente de esta causa al cardenal Muti, quien mandó ampliar las investigaciones y envió al arcediano los nuevos decretos de Urbano VIII para que se procediese a incoar el proceso *super non cultu*. La segunda información se hizo toda en Sevilla, a expensas de D. Mateo Vázquez de Leca, y fué terminada el 13 de marzo de 1638, remitiéndose inmediatamente a Roma, donde hubo muchas dificultades que vencer para rebatir las nulidades que le opusieron los cardenales que constituían la Sagrada Congregación de Ritos y lograr ponerla al corriente, pues ésta era la primera causa de beatificación que se instruía en España después de las reformas introducidas en el procedimiento por el papa Barberini; pero la constancia del arcediano de Carmona y las

(1) No hemos podido hallar ninguna noticia relativa a este escrito del P. BERNARDO DE TORO, que cita el P. ARANDA. Conocemos, en cambio, el raro impreso *Relación de la institución en Roma de la Orden militar de la Inmaculada Concepción de la Virgen N. S. por la Santidad del Papa N. Señor Urbano VIII. Copia de dos cartas, escritas de Roma, a dos señores Prevendados de la Santa Iglesia mayor desta ciudad de Sevilla...* (Al fin): *Impresso con licencia en Madrid por la viuda de Cosme Delgado, al Cavallero de Gracia*. Ambas cartas están fechadas en Roma a 8 de febrero de 1624. Firma la primera D. Mateo Vázquez de Leca, y la segunda, el DR. BERNARDO DE TORO.

eficaces gestiones del P. BERNARDO DE TORO lograron allanar todas las dificultades, obteniendo al fin, en 1641, la aprobación del proceso. El sacerdote sevillano, gracias a su talento y a sus virtudes, se había conquistado en Roma una brillante situación, gozando del favor del Pontífice en forma que, no obstante sus protestas, hubo de graduarse como doctor en Teología por expreso mandato del Santo Padre. Por su vida ejemplar, humilde y devota, por su liberalidad con los pobres, por su talento como orador sagrado, se granjeó las simpatías generales, siendo nombrado por dos veces administrador del Hospital de Santiago de los Españoles. Estuvo también encargado de la causa de beatificación del santo rey Fernando, conquistador de Sevilla, dejándola encaminada hacia su feliz terminación.

Menos afortunado fué en cuanto atañe al asunto de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción. Ni él ni su compañero Vázquez de Leca lograron obtener nada concreto, y ambos pasaron a mejor vida sin ver satisfecha tan piadosa aspiración. Sabido es que Urbano VIII dejó en suspenso esta cuestión, que sólo fué resuelta muchos años después por el glorioso Pío IX. El arcediano de Carmona murió en Sevilla en 1649 (1), durante la epidemia de peste que asoló a la capital andaluza, dejando en la catedral varias piadosas fundaciones en honor de la Concepción de Nuestra Señora y del Santísimo Sacramento (2).

(1) En su continua preparación para la muerte, tenía en su oratorio un ataúd, donde se había hecho pintar como difunto. En abril de 1649 otorgó testamento, muriendo el 11 de junio siguiente, día de la octava del Corpus. Fué enterrado en la catedral, cerca del altar mayor. Su sepultura es de jaspe rojo, color que usaban como distintivo los cofrades del Santísimo Sacramento, porque dicho color, según ALCIATO, fué siempre emblema del amor. En 1654 se colocó sobre dicha tumba una inscripción latina que reproduce ORTIZ DE ZÚÑIGA, *loc. cit.*, tomo IV, pág. 407.

(2) En 16 de diciembre de 1634 dotó con gran aparato de repi-

El P. BERNARDO DE TORO le precedió en la tumba, pues dejó de existir algunos años antes en Roma, el 12 de noviembre de 1643, cuando aun administraba el Hospital de Santiago, en cuya iglesia fué cristianamente sepultado, colocándose sobre su sepulcro el siguiente epitafio:

D. O. M.
 DOCTOR BERNARDVS DE TORO
 HISPALENSIS:
 PRO HISPANIARVM REGE
 IN CAVSIS IMMACULATÆ
 CONCEPTIONIS MARIE
 ET CANONIZATIONIS S. REGIS FERDINANDI
 AGENS IN CVRIA:
 IN HAC ECCLESIA S. JACOBI EX ESSE HÆREDE
 BIS ADMINISTRATOR:
 ORIGINALIEM MARIE INNOCENTIAM ARDENTER PROMOVIT:
 FESTVM CONCEPTIONIS LIBERALITER
 DOTAUIT:
 VIUENS SOLEMNITER CELEBRABIT.
 OBIIIT. ANN. M.DC.XLIII. MENS. NOVEMBER.
 DIE XII.
 QVOD ES FVI
 QVOD SVM ERIS.

ques y música, la prima y solemne calenda de la Concepción. Ya en 1614 había dotado por escritura, ante Gaspar de León, la fiesta del Corpus y su octava para que se celebrasen con la mayor solemnidad. Por último, poco tiempo antes de morir, en 1648, dotó también la asistencia de los músicos a las horas de la siesta durante los días de la citada octava, a fin de que en el tiempo que pausaba el coro en cantar las horas, supliesen los cantores más escogidos de la iglesia, con motetes y devotas canciones, las alabanzas que se dejaban de tributar al Santísimo Sacramento; oportuna medida que atrajo mucha gente al templo durante las horas de descanso. Prescribió asimismo que siempre que se renovase la Eucaristía o fuese a alguna estación se cantase el *Alabado* por uno o más músicos.

Por su testamento dejó todos sus papeles al P. Juan de Lugo, de la Compañía de Jesús, después cardenal de la Iglesia romana, a quien encomendó no sólo la prosecución de la causa de la Virgen Santísima, sino el proceso de canonización de San Fernando y el de beatificación de la venerable madre Francisca Dorotea, fundadora del convento de dominicas descalzas de Sevilla, incoado a instancias del Dr. Juan de Salinas.

Muy poco es en verdad lo que sabemos acerca de la inteligencia y de los conocimientos musicales del primer cantor de la Inmaculada Concepción, pues la tonada que compuso con gran acierto sobre las coplas de MIGUEL CÁN, por su extremada sencillez, no basta para que se pueda formular un juicio crítico. El interés de esta composición, más bien que puramente artístico, es de carácter histórico, por la gran resonancia y popularidad que alcanzó en su tiempo. Por numerosas referencias conocemos la mucha afición que demostró desde joven BERNARDO DE TORO por el divino arte, en el que hizo grandes adelantos, llegando a tañer varios instrumentos y a cantar con gran habilidad, pues la Naturaleza le había dotado de una voz sonora y bien timbrada. El P. ARANDA, que nos da estas noticias, menciona también el testimonio del autor de las *Crónicas de San Diego*, que al hablar de las aludidas coplas escribe: «El punto de solfa les dió el P. BERNARDO DE TORO, que entre sus muchas prendas tuvo la de gran compositor de Música.» En esto conviene asimismo FR. PEDRO DE JESÚS MARÍA al asegurar que *el P. BERNARDO, que era músico, les dió tono acomodado más a la devoción que al arte, y de suerte que fuessen a los de más corta edad fáciles de aprender*, añadiendo que los compuso *con fin de destruir otros cantarillos deshonestos* (1). Es muy probable que durante la segunda parte

(1) Dícelo así el propio interesado en el *Memorial presentado por el P. BERNARDO DE TORO, clérigo presbítero, natural y vecino de Sevilla, al inquisidor general de España D. Bernardo de Roxas y Sandoval, arzobispo de Toledo*, fechado en 21 de noviembre de 1615, que publica el

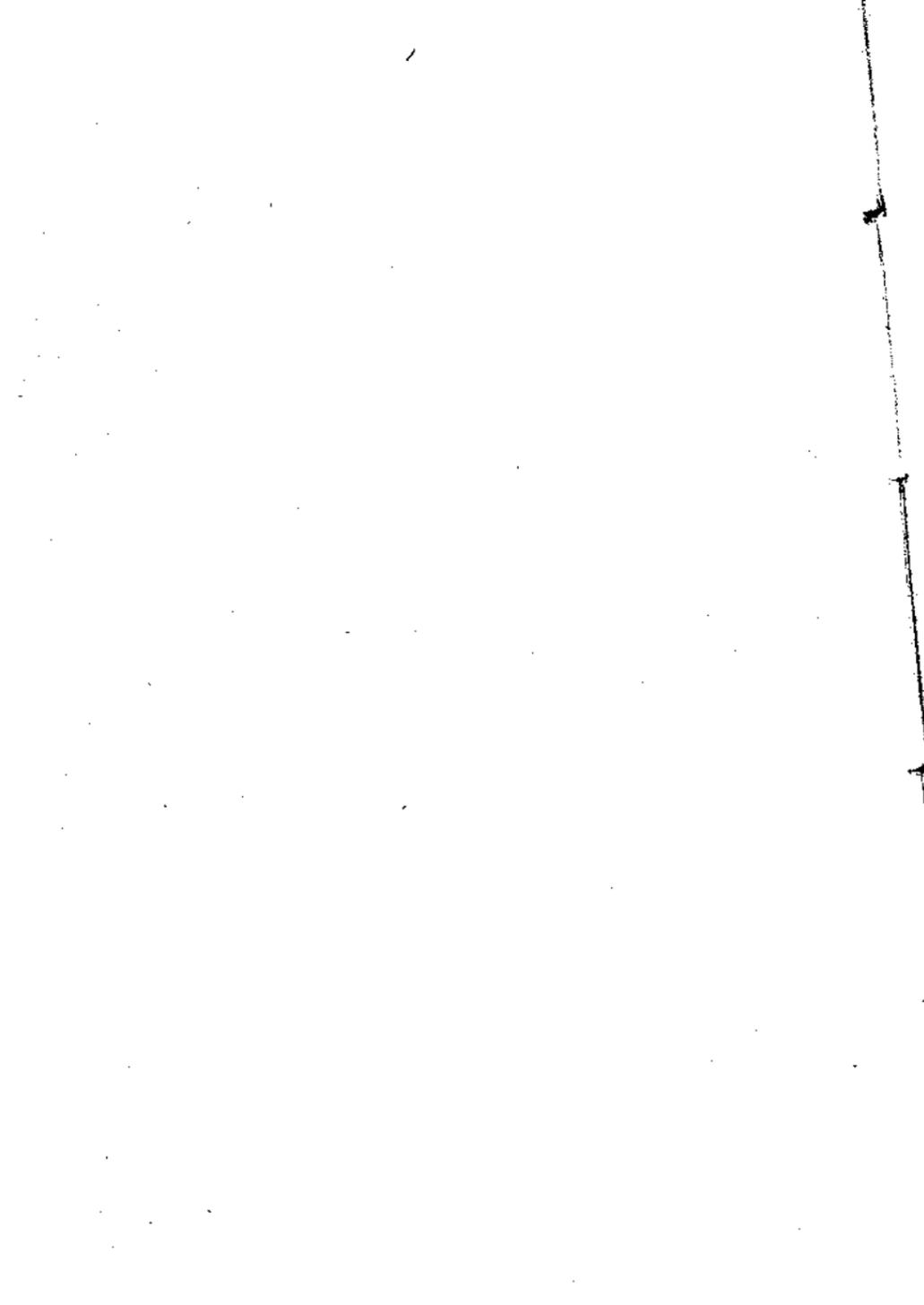
de su vida, es decir, cuando renunció a todas las vanidades humanas para dedicarse en absoluto a las prácticas religiosas, abandonase por completo el cultivo de las artes, por juzgarlas como demasiado frívolas.

No obstante, la escuela musical sevillana estaba en su período de mayor apogeo en la época en que vivió BERNARDO DE TORO, y cuanto se haga por conocer el proceso de su desarrollo y florecimiento, es digno de ser tenido en cuenta. Por esto hemos creído conveniente reunir los datos que anteceden, que aclaran un interesante episodio de la historia de Sevilla y demuestran cómo ya en el siglo XVII los artistas españoles se congregaban para celebrar las alabanzas de la Inmaculada Madre de Dios.

citado religioso en su *Vida... del P. HERNANDO DE MATA*. Málaga, 1663. Este escritor dedica tres capítulos del libro IV a referir la biografía de BERNARDO DE TORO: «Capítulo IV: Propónese el insigne DR. BERNARDO DE TORO, principal coadjutor entre los discípulos que en el estado clerical tuvo el venerable P. HERNANDO DE MATA. — Capítulo V: Empléase el P. BERNARDO en defender la piadosa opinión del sagrado misterio de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora. Pártese a Madrid, después a Roma, y muere en la defensa. — Capítulo VI: Veneración y estima que hicieron del P. BERNARDO los príncipes eclesiásticos y seglares, y bulas que ganó de dos sumos pontífices.» Entre otras noticias, nos dice: «Hizo aquel gran pintor PACHECO un retrato suyo, y, ya que no pudo excusarlo, quiso que le pusiese en él aquella petición de Eliseo a Elías: *Pater mi obsecro, ut fiat in me duplex spiritus tuus.*» Se cuenta también que como por modestia se oponía a que lo retratasen, para conseguirlo fué preciso hacerlo mientras decía misa, cuyo retrato se pintó en Roma en 1633, y se remitió a Sevilla, donde pudo verlo FR. PEDRO DE JESÚS MARÍA.

DATOS ACERCA
DE
TRES MONJES MÚSICOS ESPAÑOLES DESCONOCIDOS

(PEDRO SÁNCHEZ, † 1611.—DON LAMBERTO DE LANDA, † 1684.
FR. JUAN MÉNDEZ CARVALLO, † 1650.)



DATOS ACERCA

DE

TRES MONJES MÚSICOS ESPAÑOLES DESCONOCIDOS

Comenzaremos confesando que las noticias consignadas en este ligero trabajo no tienen ningún interés trascendental; su único valor consiste en proceder de fuentes auténticas y en absoluto inexploradas. Fuera de los datos que aquí consignamos, no conocemos ninguna otra referencia concerniente a tres artistas, sin duda modestos, cuya vida debió ser tranquila y oculta, pero que por haber cultivado con amor el divino arte de los sonidos, merecen figurar en las listas de los músicos españoles. Vamos a añadir tres nombres más al aludido catálogo; esto es todo, y por poco que sea, no debe ser en absoluto despreciado.

Para llegar al conocimiento de nuestro pasado artístico, es preciso estudiar no sólo las composiciones de los grandes maestros, sino al mismo tiempo hacer un inventario lo más completo posible de compositores, teóricos, cantores y ministriles o tañedores de instrumentos, es decir, de cuantos, bien por un medio, bien por otro, contribuyeron al engrandecimiento y difusión del arte musical. Sin darles mayor importancia que la que en realidad merecen, no debemos desatender los señalamientos biográficos, ya que en muchos casos constituyen poderosos auxiliares de la historia y ayudan a resolver intrincados problemas.

Toda esta suerte de estudios se halla muy descuidada entre nosotros, en forma que carecemos de buenas y seguras fuentes de información. Los escasos trabajos existentes, ya por una causa, ya por otra, están desprovistos de toda autoridad. Alguno, como la *Historia de la música española...* (Barcelona, 1855-1859), de D. MARIANO SORIANO FUERTES, ha sido redactado con tan gran falta de sentido crítico, que sólo constituye un centón de noticias más o menos fantásticas o arbitrarias, ninguna de las cuales debe ser aceptada sino a beneficio de inventario; otros, como el *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música* (Madrid, 1868), de D. JOSÉ PARADA Y BARRETO, o el *Diccionario biográfico-bibliográfico de ejemplares de músicos españoles* (Madrid, 1868-1881), del bueno de D. BALTASAR SALDONI, fueron escritos con sobrada buena fe, conteniendo graves omisiones y errores de bulto, debidos en su mayor parte a una confianza por demás excesiva en la erudición barata y de segunda mano. Teniendo en cuenta lo que ocurre en obras de autores españoles y en nuestra patria publicadas, ya se puede imaginar lo que sucederá con los trabajos impresos por escritores extranjeros, quienes, en general, comienzan por desconocer el idioma castellano tanto como nuestro carácter y nuestra historia, llegando a veces a cometer errores graciosísimos, que acusan tanta ignorancia como inocente candidez. Hace algunos años, nuestro docto amigo y maestro FELIPE PEDRELL intentó, con ese ardiente amor a la música española que le caracteriza y le lleva a acometer las más arriscadas empresas, colmar semejante vacío, emprendiendo la edición de un extenso *Diccionario biográfico-bibliográfico de músicos y escritores de Música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos* (Barcelona, 1897); pero a pesar de sus grandes esfuerzos, el trabajo quedó interrumpido ante la indiferencia general (1). El autor presentaba

(1) Sólo llegaron a publicarse el primer tomo, que comprende hasta la letra F inclusive, y algunas entregas correspondientes a la letra G.

su obra como un simple *acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*, y, en efecto, grande era el cúmulo de noticias, señalamientos y apuntaciones allí recopilados, muy útiles, ya para deducir los veneros en que bebieron nuestros maestros las doctrinas que comentaron o pusieron en práctica, ya para averiguar los profesores de quienes recibieron enseñanza y consejo, bien para discernir las influencias más o menos definidas que acaso sobre ellos pudieron ejercer las escuelas artísticas extranjeras, bien para conocer los diversos lugares en que desarrollaron su actividad y sus energías. En una recopilación de esta índole hubieran tenido legítima cabida las noticias que hoy aportamos al acervo común para el caso que llegasen a interesar a algún curioso o erudito.

En la biblioteca particular de un eminente escritor, célebre por su gran originalidad y extraordinario ingenio, José FERNÁNDEZ BREMÓN, se conservaban dos curiosos manuscritos: los libros profesionales de la antigua cartuja del Paular y del convento de mercedarios de Valladolid, en los que se contenían muchos y muy curiosos datos biográficos — alguno de los cuales pudiera presentar indiscutible interés histórico —, sin contar muy diversas e interesantes noticias referentes a la vida monástica en tiempos remotos. Tuvimos ocasión de examinar prolijamente dichos preciosos documentos, recibiendo la autorización de extraer de ellos cuantas notas creyéramos pertinentes para nuestros estudios. Nuestra cosecha no fué demasiado abundante; sin embargo, tropezamos con los nombres, hasta entonces desconocidos en absoluto, de ciertos monjes cultivadores del divino arte, entre los que figura alguno que gozó en su tiempo de verdadera reputación y nombradía, como se colige de lo allí escrito y podrá verse más adelante.

El primero de dichos libros forma un volumen en 4.º menor, escrito en papel y encuadernado en pasta antigua, de 300 folios sobre poco más o menos. Las anotaciones son de muy distintas letras, y reflejan las diversas épocas en que fue-

ron consignadas, ya que abrazan un extenso período que comprende desde el año 1494 hasta el de 1828. En la primera página se puede leer el siguiente rótulo:

— . I . H . S . —

*Aquí comienzan las profesio-
-nes de los religiosos desta
cartuxa y casa de Nuestra Se-
-ñora del Paular, desde el
año de mil y quatro cientos
y noventa y quatro.*

Divídese en dos partes, la primera dedicada a los legos, y la segunda a los profesos. En el folio 109 *v* de la primera parte hállase este apuntamiento:

1591. *El hermano PEDRO SANCHEZ, natural de Ulanos, murió en la cartuxa de Granada el domingo 31 de julio del año 1611, despues de hauer recebido los sacramentos; fue buen religioso y viuió en la religion veinte años, en los quales escribió algunos libros de canto, assi en esta cartuxa del Paular como en la de Granada.*

Como se ve, este acta de ingreso en la Orden de San Bruno del hermano PEDRO SANCHEZ nos revela que escribió *algunos libros de canto*. Probablemente de canto llano y para el servicio del coro. Pero resulta tan poco explícita, que desde luego da lugar a una duda. ¿Se tratará de un músico de profesión, compositor por añadidura, o bien tan sólo de un simple cantor, cartulario y copista? La cuestión no es muy fácil de resolver, puesto que en aquellos tiempos, lo mismo que hoy, en lenguaje familiar, la palabra *escribir* se aplicaba indistintamente a los dos actos de componer y transcribir. En todo caso venimos en conocimiento de que el tal lego debía ser perito en Música y que a él se deben algunos de los libros corales de las cartujas del Paular y de Granada. Ahora bien: ¿quién sabe dónde pararán al presente los tales libros!

Prosiguiendo la lectura del manuscrito que nos ocupa, ya

en su segunda parte, y en los folios 166 v, 167 y 167 v, se encuentra la siguiente relación, que transcribimos al pie de la letra, por estimarla verdaderamente curiosa:

1666. *El padre D. LAMBERTO DE LANDA, natural de Zaragoza, murió el sábado 23 de setiembre de 1684, a las cinco de la mañana, teniendo de profesion diez y ocho años menos veinte y seis días, aviendo recibido todos los sacramentos con ternura y deuocion y reiterado el de la penitencia algunas veces. Sufrió con tolerancia y paz y agrado su enfermedad, resignado siempre con la voluntad diuina y obediente a las ordenes del medico y enfermero. Conseruo la paz con todos, y siendo capon y musico (quienes ordinariamente adolecen de fuerte y aspera condicion), el la tenia suaué y docil, y aunque no le faltaron mortificaciones, se contenia en ellas. Entro en la religion recien ordenado de sacerdote. Fue humilde y caritativo y muy puntual en la sequela del choro, llenandole con su voz suaué y sonora y componiendole con gran destreça. Concediolo Nuestro Señor en su debilidad y flaqueza una salud robusta y entera para que le siruiese y aluase con notable y comun admiracion, pues en su primera recepcion se dudaua mucho, temiendo no tendria fuerzas para poder llegar (sic) el rigor y teson de la religion el tiempo breue de un mes. Y aunque por esta causa y no auer auido exemplar se hizo reparo grande en su recepcion primera, S. Mag.^d la facilito y dispuso, admitiendose en su obsequio y dandole lugar en su casa, como lo promete a los Eunuchos por el profeta Isaias: «Haec dicit Dominus Eunuchis; dabo eis in domo mea et in muris meis locum et nomen melius a filius et filiabus, nomen serpiternum (sic) dabo eis, quod non peribit. Quasi dicat at exponit Doctissimus P. Gaspar Sanctius: Admittam enim illos in Domum meam, et qua lex antiqua repellebat: et intra muros meos firmo, atque securo praesidio continebo. Accedetque gloria longe maior quam quae parentibus ab ingenua atque numerosa sobole contingit. Dabo enim illis sempiternum nomen, quod nulla delect saeculorum diuturnitas, aut obscuret obliuio.» Finalmente tuuo cordial deuocion con Nuestra Señora y la gloriosa Santa*

Anna. Esperemos en el Señor que por su inmensa bondad, su gracia y misericordia le aura premiado con galardones eternos de gloria.

Tal es la relación, y de ella se desprende que el PADRE D. LAMBERTO DE LANDA fué un notable cantor, dotado de una hermosa voz de soprano o tiple, debida a una cruel y bárbara costumbre, con demasiada frecuencia practicada en aquellos tiempos, a fin de conservar a los adultos la voz propia de la niñez. Una particularidad muy digna de ser notada es que el susodicho fraile hubiera podido ser ordenado *in sacris*, cuando incurría en la irregularidad *ex defectu corpori*, tan tenazmente perseguida por la Iglesia y terminantemente condenada por todos los canonistas, desde Juan el Escolástico hasta los doctores del Concilio de Trento. Por un motivo análogo, el famoso Orígenes de Alejandría, durante mucho tiempo considerado como doctor de la Iglesia por sus traducciones y comentarios de los textos bíblicos, fué expulsado de la comunión de los fieles. Los célebres *sopranistas* de la Capilla Pontificia eran siempre considerados como legos adscritos al servicio divino y muy inferiores en dignidad a los capellanes cantores, quienes gozaban de muchas mayores preeminencias por el solo hecho de ser sacerdotes. La ordenación del P. LANDA únicamente pudo fundarse en ciertas condiciones excepcionales, atendiendo quizás a su mérito como cantor y músico, y apoyándose en alguna sutil interpretación de lo prescrito por el Concilio de Viena y las Decretales de Clemente V (1) acerca de la exención de irregularidades, siendo éstas debidas a justa causa o necesidad absoluta, o producidas involuntariamente.

Dejando a un lado el problema de Derecho canónico, que en puridad no es de nuestra incumbencia, pasaremos a ocuparnos de otro monje músico, mencionado en el libro de profesiones del convento de mercedarios de Valladolid, no sin

(1) Véase *In Clem. V*, cap. IV, *Si furiosus. De Homici.*

decir antes que en vano hemos buscado algún otro dato concerniente a la vida y obras, tanto del hermano SÁNCHEZ como del P. LANDA, ocurriéndonos lo propio con respecto al fraile de la Merced de quien vamos a ocuparnos. Este segundo manuscrito, redactado en papel, forma un volumen en folio de 200 hojas aproximadamente, encuadernado en pasta antigua. Abraza el período que media desde el año de 1452 hasta el de 1769. Su título es como sigue:

*Libro
donde se
asientan las profesiones
desde el año de mil quatrocientos y cincuenta y dos.*

Más adelante, en el folio 17, encontramos un acta del siguiente tenor:

A dos de Octubre del Anno de mil y seiscientos y treinta y uno, en día juenes por la tarde, tomo nuestro S.^t Habitto para chorista FR. JUAN MENDEZ CARVALLO; es natural de Lisboa, reino de Portugal, hijo legitimo de Saluador Mendez Carvalho y de Maria de Carvalho, y por ser todo verdad, lo firmo de su nombre. — FR. JUAN MENDEZ CARVALLO. (Hay una rúbrica.) — FR. GASPAR VIERA, M. de N. (Maestro de novicios. — Hay una rúbrica.)

Nada de particular contiene cuanto antecede, y ningún interés artístico presentaría, a no existir ciertas notas marginales verdaderamente importantes. A la izquierda, y de muy distinta letra que la que trazó el acta que acabamos de reproducir, se escribe: *Era gran compositor de música*; nota que prosigue en el margen de la derecha con los siguientes términos: *sus apasionados le hicieron quitar el hábito*, y viene a concluir, de nuevo a la izquierda, con la sola palabra *fuese*. No cabe, pues, dudar que FR. JUAN MENDEZ CARVALLO debió ser un músico de singular valía cuando, después de su ingreso en la religión mercedaria, sus admiradores, no pudiendo prescindir de su talento, lograron que dejase el claustro y volviese a la vida

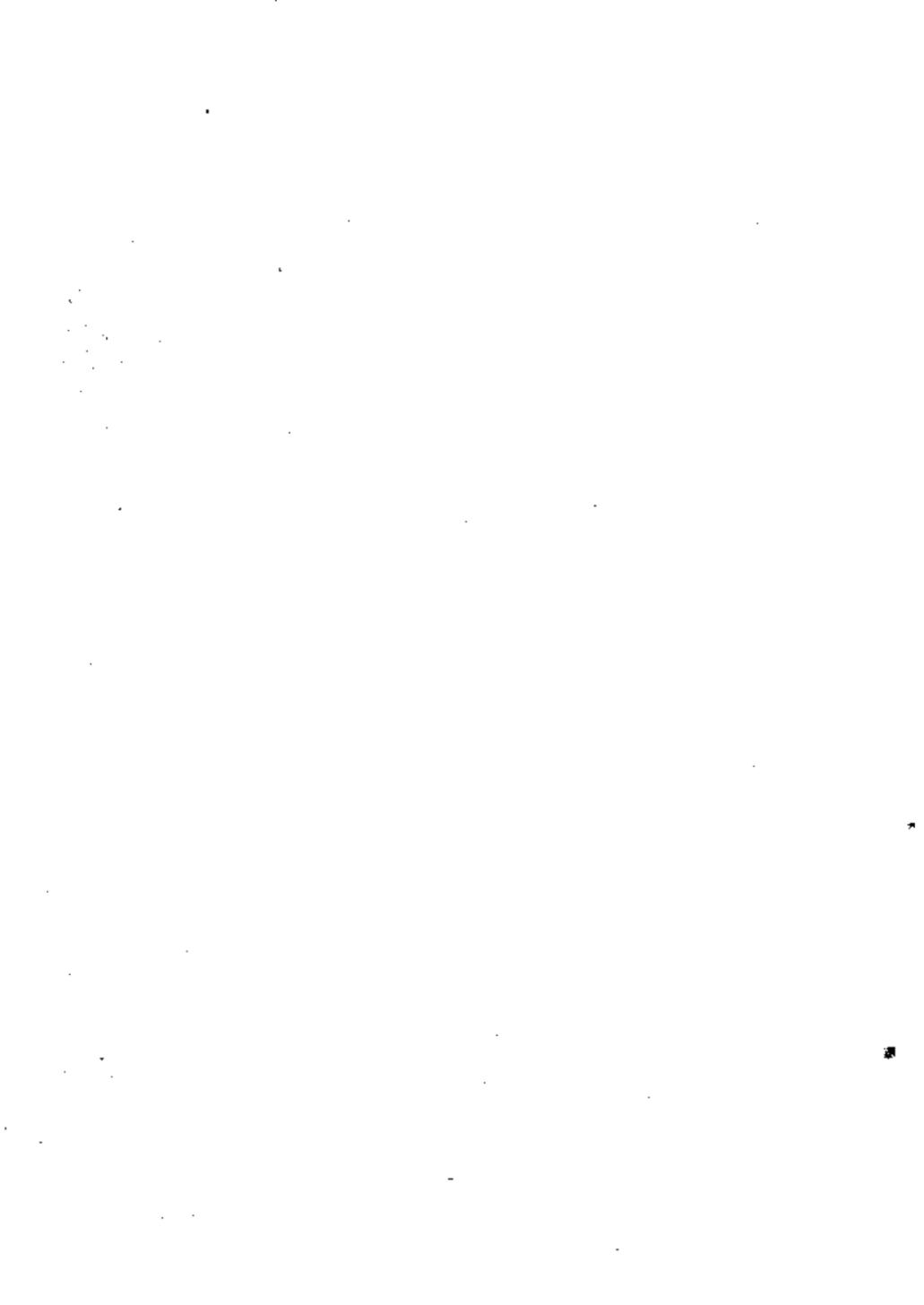
del mundo. El anónimo anotador, con sus observaciones nos ha dejado un testimonio irrecusable del valer artístico del citado fraile portugués residente en España. Sabido es que la historia musical y literaria de los dos países que integran la Península Ibérica se desenvuelven paralelamente, influyéndose en muchas ocasiones y compenetrándose con gran frecuencia. *Hespanhol e portuguez é a mesma cousa, sao dois povos filhos de uma mesma mae.* Así se expresa el erudito JOAQUÍN VASCONCELLOS en su interesante obra *Os musicos portugueses* (Porto, 1870), verdadero monumento erigido a la gloria de los músicos lusitanos. Precisamente cuando florecía el fraile mercedario, ambas naciones estaban unidas como hubieran debido hallarse siempre.

Los historiadores de la Música — FÉTIS, VASCONCELLOS, EITNER — nos hablan de un maestro de este mismo apellido: MANUEL MENDES, nacido en Évora a mediados del siglo XVI, maestro de capilla en Portalegre y autor de un *Arte de cantochao* y de varias composiciones polifónicas (*Misas, Magnificat y Motetes*) mencionadas en el *Catálogo de la biblioteca del rey D. Juan IV de Portugal*, hoy desgraciadamente perdida. Dicho artista murió en su ciudad natal en 1605, y no creemos que tenga nada que ver con nuestro FR. JUAN MÉNDEZ CARVALLO, de quien en verdad nada sabemos.

Damos publicidad a estos datos por creerlos desconocidos y a título de mera curiosidad, sin concederles ningún otro valor. Así como así, vienen a aumentar las listas de los músicos españoles, y únicamente recogiendo muchas noticias semejantes, por modestas e insignificantes que a primera vista aparezcan, podremos preparar el terreno para que algún día se llegue a conocer de modo cierto la historia de nuestro arte musical.

CRISTÓBAL DE MORALES

- I. INTRODUCCIÓN.—II. EN SEVILLA.—III. EN ROMA.
IV. LOS MAGNIFICAT Y LAS MISAS.—V. LOS MOTETES.
VI. REGRESO A ESPAÑA.—VII. CONCLUSIÓN.



CRISTÓBAL DE MORALES

I

Entre los muchos y muy buenos compositores que florecieron durante el siglo xvi, período que muy bien puede ser considerado como la edad de oro de la música española, la gloriosa personalidad de CRISTÓBAL DE MORALES, el insigne maestro sevillano, se destaca con singular relieve. Su prestigiosa figura llena y domina la primera mitad de aquella centuria famosa en nuestros fastos artísticos. Su genio austero, severo y profundo, su inspiración levantada y noble, su singular fuerza expresiva, su técnica, a la par atrevida e impecable, le hacen ocupar un lugar preeminente en la evolución de la polifonía vocal. Además, puede y debe juzgársele como el más genuino y legítimo representante de la ilustre escuela andaluza, en la que, formados por las sabias enseñanzas de PEDRO FERNÁNDEZ DE CASTILUEJA, brillaron ingenios tan vigorosos y de tan alto fuste como los de GUERRERO (PEDRO y FRANCISCO), JUAN VÁZQUEZ, JUAN NAVARRO, FERNANDO DE LAS INFANTAS, RODRIGO DE CEVALLOS, ALFONSO LOBO y tantos otros que pudiéramos enumerar. En realidad, puede afirmarse, sin incurrir en exageración, que durante su tiempo ejerció una influencia enorme tanto sobre sus contemporáneos como sobre los artistas que florecieron en el período inmediato, pues no hubo maestro por aquel entonces, ni en España ni en el extranjero, que le superase en nada.

La importancia de MORALES crece de grado si tomamos en

consideración que él es el primer gran músico que revela al arte europeo la propia y peculiar manera de sentir del alma española. En los procedimientos técnicos puede deber algo a los insignes maestros flamencos, los JEAN OREGHEM, los HEINRICH ISAAC o los JOSQUIN DES PRÉS; pero en cuanto concierne a la concepción íntima de la música, se muestra siempre como un temperamento en extremo original y prietamente castizo. El mismo AMBROS (1) lo reconoce sin reparos. La influencia de los músicos flamencos y neerlandeses fué durante el siglo xv mucho mayor en Italia que en España; entre nosotros no se registran casos análogos a los de GUILLERMO DU FAY, cantor de la Capilla Pontificia desde 1428 a 1437; JUAN TINCITORIS, capellán y cantor del rey D. Fernando I de Nápoles (1458-1494), o de HEINRICH ISAAC, organista de Lorenzo I de Médicis (1469-1492) en Florencia, y por esa razón nuestras escuelas musicales se desarrollaron lentamente, pero nutriéndose de sus propias fuerzas y elementos y en completa y absoluta independencia. De modo que en 1496, cuando después de las bodas de Felipe de Austria con la infanta D.^a Juana, hubimos de soportar una verdadera invasión de artistas del Norte, nuestra música, firmemente constituída sobre bases propias, pudo resistir el embate y aprovecharse de los adelantos y procedimientos extranjeros, sin abdicar por ello sus cualidades especiales y características (2).

Gracias a estos hechos indiscutibles e irrefutables, se explica y comprende la poderosa individualidad de MORALES, cuya llegada a Italia debió causar — y causó, ya lo veremos

(1) Dice el sabio historiador de la Música: *MORALES ist ein hoheitvoller, strenger und feuriger Geist, als Musiker durch und durch niederländisch gebildet, aber als echter Spanier empfindend... Geschichte der Musik. Dritter Band. Leipzig, 1893, pág. 588.*

(2) En apoyo de esta afirmación citaremos un acta capitular del Cabildo de Málaga, fechada en 10 de agosto de 1523, en la que se otorga un «libramiento de seis reales a unos cantores flamencos» que sirvieron a la citada iglesia, sin lograr satisfacer a los señores capitulares.

más adelante — extraordinaria impresión, en virtud de los elementos novísimos y eminentemente personales que aportaba al Arte, en la esfera, aun inexplorada por entonces, de la expresión de los afectos sentimentales.

También es de notar que seguramente el insigne PALERSTRINA, antes de intervenir en la reforma y restauración de la música religiosa, debió conocer buen número de composiciones de nuestro compatriota, pues sus obras figuraban con gran frecuencia en el repertorio de la Capilla Pontificia, donde era tradición, aun hoy día seguida, de que el tercer domingo de Cuaresma se cantase el famoso y admirable motete *Lamentabatur Jacob, il quale in vero e una maraviglia del'Arte*, como dice ADAMI DA BOLENA (1). Entre ambos compositores pueden encontrarse analogías evidentes, y el citado AMBROS, no muy gran entusiasta del arte español, tiene que reconocerlas, indicando como ejemplo que el curiosísimo proceso armónico — casi moderno — con que se inicia el célebre *Stabat Mater*, a dos coros, del maestro romano — tres acordes perfectos que se siguen, sin que exista ninguna relación entre ellos y cuyo bajo desciende por grados conjuntos (2) — tiene un precedente directo en el comienzo de la segunda parte del motete *O Jesu bone*, compuesto por nuestro insigne compatriota (3). No es ésta la única concordancia de procedimiento

(1) Véase *Osservazioni per ben regolare il coro della Cappella Pontificia... In Roma, M.DCCXI. Per Antonio de Rossi* (pág. 165). El mismo autor dice (pág. 27), hablando de esta composición: *Avverta il Signor Maestro di far dir presto l'Offertorio per cantar a bell'agio il Mottetto... di MORALES... e per esser questo Mottetto la più preziosa composizione che abbia il nostro Archivio, dovranno i Cantori nostri porri tutta la loro applicazione.*

(2) Notemos de paso que WAGNER emplea estas mismas armonías en el corto recitativo de Gurnemanz que precede a la entrada del héroe en el tercer acto de *Parsifal*.

(3) Véase *Geschichte der Musik. Vierter Band*. Leipzig, 1909. I: PALERSTRINA (pág. 56). *Aber eine ähnliche Harmoniefolge kommt bei MORALES vor-zu Anfang des zweiten Teils der Motette «O Jesu bone»...* La original

que pudiéramos señalar; pero es tan típica y original, que la estimamos más que suficiente para demostrar nuestro postulado.

Y si esto ocurre con artistas extranjeros, ¿qué no sucederá con los conterráneos del maestro, especialmente con los músicos procedentes de la escuela sevillana, en la que su genio singular se había formado? Indicar sus concomitancias con el arte de FRANCISCO GUERRERO fuera completamente inútil, pues saltan a la vista, aunque esto no quiera decir que el notable maestro hispalense no fuera más que un vulgar imitador. Algo análogo ocurre con el insigne cordobés D. FERNANDO DE LAS INFANTAS, quien, a pesar de sus prodigiosos conocimientos técnicos, y sin abdicar su personalidad, imita en más de una ocasión los procedimientos propios de MORALES, como se comprueba fácilmente estudiando su bello motete de Adviento *Veni Domine et noli tardare*, o su hermosa cantata *Jubilate Deo*, compuesta para celebrar el gran jubileo de 1575 (1). Por otra parte, el sabio didáctico CERONE, en su *Melopeo* (Nápoles, 1613), nos dice que el eminente DIEGO ORTIZ, uno de los más reputados maestros de su tiempo, *trabajó quanto fué posible para imitar a MORALES, de cuyas obras toda España tiene grande opinión; mas sobre todo esto afirmo que quedó tan atrás dél, que se puede dezir por él aquello que Píndaro dezía por Thimeo el histórico: que queriendo seguir al gran Thucidides, era como hombre que yendo a pie, con sus vagarosos passos presumía se-*

composición del maestro hispalense se halla publicada en la compilación de S. SALBLINGER, *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum...* Augsburg, 1545, núm. 16.

(1) Figuran ambas composiciones bajo los números 2 y 14 del *Liber III, Sacrarum varii styli Cantionum tituli Spiritus Sancti...* (Venecia, 1579), del maestro cordobés, y tanto la una como la otra están construidas sobre los mismos temas de canto llano y bajo idéntico plan que el motete sobre el mismo texto litúrgico, y la cantata para la Paz de Niza (1538), escritos por MORALES y publicados en *Il primo libro de Motetti a sei voci...* (núms. 6 y 14). Venecia, Hier. Scoto, 1549.

gnir el velocísimo curso del ligero carro de Lydia, y así, usando del proverbio, digo: *Juxta Lydium currum cucurrit* (1). Todo lo que acabamos de exponer nos parece más que bastante para demostrar la real importancia del maestro sevillano y el distinguido lugar que le corresponde por derecho propio en la historia del arte universal.

Por fortuna, la vida del insigne artista hispalense nos es bastante conocida, gracias a investigaciones recientes (2), en forma y manera que su biografía puede ser trazada a grandes rasgos. Nuestro propósito es resumir todos los datos ya conocidos y añadirles las pocas noticias nuevas que nos ha sido posible allegar, agregando algunas observaciones críticas respecto a las numerosas obras del maestro, aún muy poco analizadas por cierto, con el solo fin de fijar la atención de los estudiosos sobre la tan interesante como apenas conocida figura del más genuino representante de la escuela musical andaluza.

II

Generalmente se dice, bajo la fe, siempre sospechosa, de SORIANO FUERTES (3), que CRISTÓBAL DE MORALES nació en

(1) Véase *loc. cit.*, lib. I, cap. II, *El modo que se ha de tener en juzgar las Composiciones ajenas para juzgarlas con criança* (pág. 144). En el capítulo XXXIII (pág. 81) CERONE vuelve a citar a MORALES entre los *compositores praticos que podremos imitar seguramente y sin peligro*.

(2) Especialmente por el erudito maestro F. PEDRELL. Véase su antología *Hispaniae Schola Musica sacra. Opera varia. (Saecul. XV, XVI, XVII et XVIII.) Diligenter excerpta, accurate revisa, sedulo concinnata a PHILIPPO PEDRELL. Vol. I: CHRISTOPHORUS MORALES*. Barcelona, J. B. Pujol, 1894.

(3) *Calendario musical para el año 1859, primero de su clase que se publica en España*, por ROBERTO (seudónimo de SORIANO FUERTES). Madrid, establecimiento de Música de D. Mariano Martín, calle de Esparteros, núm. 3. Barcelona, librería del *Plus Ultra*, de D. Luis Tasso, Rambla del Centro, núm. 15.

Sevilla el día 2 de enero de 1512. Creemos que se trata de una afirmación completamente gratuita, sin el menor fundamento sólido, pues a todas luces resulta imposible que si el gran artista murió, como está plenamente probado, en 1553, pudiera realizar en tan corto espacio de tiempo, descontando los años de infancia y juventud, tantos y tan numerosos trabajos. Por otra parte, sabemos, merced a una declaración del propio interesado, que el pontífice Paulo III le admitió como cantor de su capilla (1), y esto no pudo acacer antes de 1534, año en que el cardenal Alejandro Farnesio fué elevado a la más alta dignidad de la Iglesia. También es de presumir que MORALES, al obtener dicho puesto, debía ser un artista completamente hecho y de reputación ya formada, lo que supone muchos años de preparación y aprendizaje, sobre todo en aquellos tiempos, en que los estudios musicales eran por demás largos y penosos. Teniendo esto en cuenta, puede decirse que nuestro artista vió la luz en Sevilla — él mismo se denomina repetidas veces *Hispalensis* — en los primeros años del siglo XVI, de seguro antes de 1510, sin que exista medio, por la carencia total de documentos, de comprobar este dato.

Parece también muy probable que hiciese sus estudios musicales en España, en nuestro entender como niño de coro o seise al servicio de la catedral sevillana y bajo la dirección de aquel famoso D. PEDRO FERNÁNDEZ DE CASTILLEJA, a quien GUERRERO llamaba «el maestro de los maestros de España» (2). La

(1) Véase la dedicatoria al citado Sumo Pontífice del *Missarum. Liber II (Impressum Romae per Val. Doricum et Ludouicus, fr., 1544)*, donde dice: *Accedit ad haec, quod cum me iampridem inter chori tui musicos collocaueris, quae ex ingenio nostro proueniunt, etsi te minus digna, tamen qualiacunque ea sint, ut in agello tuo nata, tibi offerenda existimaui...*

(2) Véase el prólogo del *Viaje de Jerusalén, que hizo FRANCISCO GUERRERO, racionero y maestro de capilla de la Santa Iglesia de Sevilla. Dirigido al Imo. y Rmo. Sr. Don Rodrigo de Castro, cardenal y arzobispo de la Santa Iglesia de Sevilla...* Alcalá, 1611. Hay varias ediciones anteriores; la primera parece ser la impresa en Valencia en 1590 por Joan

especie de que pudo formarse en Roma bajo la dirección de GAUDIO MELL, es en absoluto absurda. Hasta el presente nadie ha podido identificar la misteriosa persona de este artista (1), que, según algunos han pretendido, fundó una escuela en la Ciudad Santa hacia 1534 — es decir, cuando MORALES se hallaba en condiciones de ingresar en la Capilla Pontificia —, y fué el maestro del insigne PALESTRINA. La mejor prueba de que el músico español estudió en su patria se encuentra en sus obras, que descubren a cada paso tradiciones de escuela genuinamente castizas. Además, está plenamente probado que desde 1487 existía una escuela de mozos de coro o *clerizones* aneja a la capilla de música de la basílica hispalense. Si nuestra presunción es cierta, el joven artista no pudo encontrarse en mejor centro para desarrollar las extraordinarias facultades que de la Naturaleza había recibido. Precisamente por aquellos tiempos la Música brillaba en Sevilla de modo extraordinario.

Gobernaba la archidiócesis D. Alfonso Manrique (2), descendiente de una ilustre familia; siguiendo las tradiciones fastuosas de su casa, vivía con gran lujo y boato, y protegía con decidido afán las letras y las artes. Mediante sus eficaces auxilios pudo el P. FERNANDO DE CONTRERAS establecer en la ciudad andaluza, en 1526, su colegio de niños, en el que se enseñaba la Música (3), y del que salieron muy aventajados artistas. En vista de cuanto antecede, no será muy arriesgado

Navarro. El aludido PEDRO FERNÁNDEZ DE CASTILLEJA desempeñó el magisterio hispalense desde 1514 a 1574.

(1) Es opinión vulgar que se trata de CLAUDIO GOUDIMEL, famoso músico francés que, según pruebas fehacientes, nunca estuvo en Italia. Para más datos véase M. BRENET, *Claude Goudimel, essai bio-bibliographique...* Bézanson, 1898, pág. 7 y sigs., y el estudio sobre PALESTRINA en la serie *Les maîtres de la Musique*. París, 1910, págs. 40-49.

(2) Rigió la archidiócesis de Sevilla desde 1524 hasta 1538, año de su muerte. Su padre, el maestro de Santiago D. Rodrigo Manrique, fué el primer conde de Paredes de Nava.

(3) Véase nuestro estudio *El venerable FERNANDO DE CONTRERAS, músico español*, publicado en este mismo libro.

suponer que asimismo pudo D. Alfonso dispensar sus favores al joven MORALES, cantor de su iglesia, cuyas disposiciones debían hacerse notar, y llevarle en su compañía a Italia, cuando en 1531, nombrado cardenal del título de los Santos Apóstoles por el papa Clemente VII, emprendió su viaje a Roma para recibir el capelo y efectuar la tradicional y obligatoria visita *ad-limina*.

Conviene recordar que en el aludido año 1526 se celebraron en Sevilla los desposorios del emperador Carlos V con la infanta D.^a Isabel de Portugal, con cuyo motivo hubo festejos extraordinarios. El día 3 de marzo, en el que la gentil prometida del soberano hizo su entrada solemne en la capital andaluza, el Cabildo catedral salió a recibirla con gran pompa y aparato a la puerta del Perdón de la basílica, donde «habían mandado hacer un arco muy suntuoso con un ciclo en medio, de donde salían ciertos ángeles, y con un corro de mozos de coro en figura de las virtudes, con suave melodía, y cada uno con su insignia la recibieron y la acompañaron hasta la capilla antigua de Nuestra Señora la Madre de Dios...» (1). Poco después, el día 10 siguiente, llegaba el emperador, y en su solemne ingreso figuraba «mucha música de diversos instrumentos reales» (2). Es muy verosímil que en el séquito de Carlos V se encontrase su capilla de música, a cuyo frente se hallaba por entonces un maestro flamenco de gran mérito, NICOLÁS GOMBERT (3). Si fué así, MORALES, aún muy joven, tuvo ocasión de oír a uno de los mejores conjuntos musicales de

(1) Véase ORTIZ DE ZÚÑIGA, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...* Madrid, Ibarra, 1796. Tomo III, libro XIV, pág. 355.

(2) Véase ORTIZ DE ZÚÑIGA, *loc. cit.*, pág. 356. Aquella misma noche se efectuó la ceremonia nupcial en la capilla del antiguo alcázar.

(3) Natural de Brujas. Desde 1520 hasta el 19 de junio de 1532, fecha en que obtuvo una prebenda en la iglesia de Nuestra Señora de Tournay, estuvo al servicio del emperador en calidad de maestro de capilla. Vivía aún en 1556, según afirma HERMANN FINCK.

aquellos tiempos, siendo también muy probable que formase parte de aquel coro que en la puerta de la catedral, *con suave melodía*, acogió a la hermosa princesa portuguesa.

También por aquellos mismos días, y siempre en la misma ciudad, tuvieron lugar las bodas de la reina viuda D.^a Germana de Foix con el duque de Calabria, gran aficionado a la música y futuro protector de Luis MUÑAN, el primero de nuestros insignes vihuelistas. La reunión de tantos y tan diversos elementos, músicos flamencos y neerlandeses de la Capilla Imperial, artistas italianos al servicio de D. Fadrique de Aragón, debió producir extraordinario efecto en el ánimo del joven MORALES, haciéndole concebir quizás la idea de trasladarse a Roma, a la sazón emporio de las bellas artes. Sea lo que sea, bien acompañando al cardenal Manrique, bien en condiciones que aun desconocemos, es lo cierto que el músico sevillano marchó a Italia, estableciéndose en la capital de los Estados pontificios, donde ya debía hallarse en 1534.

¡Fijamos esta fecha porque es de pensar que, no obstante su preclaro talento y sus no comunes facultades, tardaría algún tiempo en darse a conocer y en llegar a ser debidamente apreciado. En todo caso, sabemos de modo positivo que muy pronto alcanzó una situación fija y honrosa, puesto que el 1.º de septiembre de 1535 era *ammisus in Cantorem* (1) en la capilla privada de Su Santidad, donde encontró como compa-

(1) Véase E. CELANI, *I cantori della Capella Pontificia nei secoli XVI-XVII*. (*Rivista Musicale Italiana*, vol. XIX, año 1907, págs. 83 a 104.) Este trabajo, escrito teniendo a la vista un manuscrito de la biblioteca Corsini de Roma (F. 6): *Narrazione istorica dell' origine, progresso e privilegi della Pontificia Cappella... col Catalogo dei Cantori...*, formato da MATTEO FORNARI, *cantore dell' istessa capella l' anno 1749...*, viene a completar en cierto modo el conocido libro de ADAMI DA BOLSENA, antes citado, así como el erudito estudio del Dr. F. J. HABERL, *Die römische Schola Cantorum und die päpstliche Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*. (Leipzig, Breitkopf und Haertel, en la serie intitulada *Bausteine für Musikgeschichte*, núm. III.)

ñeros a varios compatriotas, como PEDRO PÉREZ, BLAS NÚÑEZ, JUAN SÁNCHEZ y ANTONIO CALASANZ (1), natural de Lérida. Poco después, en 23 de agosto de 1536, entraba a formar parte de la misma corporación BARTOLOMÉ DE ESCOBEDO (2), compositor insigne, originario de Zamora, y tres años más tarde el célebre PEDRO ORDÓÑEZ (3), clérigo, de la diócesis de Palencia.

(1) Los dos primeros ingresaron en la capilla en 1522. BLAS NÚÑEZ, en 4 de septiembre de 1540 fué elevado a la dignidad de abad, y murió en 17 de noviembre de 1557. JUAN SÁNCHEZ, de Tineo, admitido en 1529, se vió revocado en 19 de junio de 1540, *propter scandalum commissum in Capella*, logrando ser reintegrado en 4 de agosto de 1542. Respecto a ANTONIO CALASANZ, artista muy notable, desempeñó las funciones de capellán cantor desde el 11 de noviembre de 1522 hasta el año de 1577, en que murió, habiendo cumplido los noventa años. Mereció ser consultado por los cardenales Borromeo y Vitellozzi acerca de las cuestiones musicales discutidas por el Concilio de Trento. (Para más datos sobre CALASANZ véase el estudio de F. PEDRELL en *Musichs vells de la terra*, publicado en la *Revista Musical Catalana*, años 1904 a 1910.)

(2) El 23 de agosto de 1536 *fuit admissus in cantorem a S. Paulo 3. Pont. Max. D. Bartholomaeus Escobedo, clericus zamorensis et a ven. viro D. Bartholomaeo Croto Capellae summi Pontificis Magistro in parva Capella praesentibus cantoribus (Gallis exceptis qui se absentarunt per indignationem) superpellices indutis 24 dicti. Propter ea quod D. Bartholomaeus venit ad officium Capellae ipsi Galli per inobedientiam Magistri Capellae ei totius Collegii durantibus matutinis exuerunt superpelliceis suis et abierunt. Carolus abiens dixit multa verba imperiosa et scandalosa ad Decanum Capellae, nihilominus praedictus de Barthol. Escobedo clericus Zamoren, solvit 12 ducados.* (CELANI, *loc. cit.*). SALINAS (*De Musica, Libri VII, Salmanticae, 1577*, lib. IV, cap. XXXII, pág. 228) le tributa grandes elogios. El 5 de junio de 1541 solicitó una licencia para regresar a su patria, adonde marchó el 1.º de mayo de 1545. Hallábase de nuevo en Roma en 1551, puesto que aquel año fué juez, en unión de GHISELINO DANBERTS, de la contienda surgida entre los maestros VICENTINO y LUSITANO sobre los géneros musicales. El 25 de octubre de 1554 abandonó definitivamente el servicio de la Capilla Pontificia para tomar posesión de una prebenda que le había sido concedida en la catedral de Segovia.

(3) Maestro de insigne mérito. Fué primero cantor de la capilla de San Pedro; pero en 29 de abril de 1539 ingresó en la Capilla Pontificia. El 11 de enero de 1545 se le nombró *novus abbas*, y más tarde se le

La reunión de todos estos artistas en una capilla de personal limitado, cuyos miembros eran cuidadosamente seleccionados entre los músicos más hábiles y peritos, nos demuestra de modo terminante el aprecio en que se tenían los conocimientos musicales de los españoles.

III

La Capilla Vaticana acababa entonces de ser reformada por el nuevo Pontífice. Como es sabido, su fundación se remonta al año 1480, en tiempos de Sixto IV. Julio II la renovó en 1513, dándole el nombre de *Cappella Giulia* y declarándola privativa del jefe supremo de la Iglesia. Por último, Paulo III, a poco de ocupar la cátedra de San Pedro, le otorgó una nueva constitución. Conviene observar que la *Cappella Giulia*, cuyos cantores eran todos capellanes y se designaban con el apelativo *maestri de' putti* (infantes), no debe ser confundida en modo alguno con la capilla de la basílica de San Pedro, establecida por Gelasio I hacia el año 498. Andando los tiempos, por decisión de Sixto V, en 1590 ambas instituciones se fundieron en un solo cuerpo, que desde entonces recibió el nombre de *Cappella Sixtina*, con que aún se la conoce en la actualidad. En un principio, la Capilla Pontificia se hallaba únicamente compuesta por diez cantores de reconocida habilidad y peri-

designó para formar parte de la Comisión de cantores que asistió a la inauguración del Concilio de Trento, celebrada el día 13 de diciembre del citado año. Habiéndose declarado a poco una epidemia en la región del Trentino, muchos de los cantores regresaron a Roma; pero ORDÓÑEZ permaneció en su puesto, acompañando al Concilio cuando se trasladó a Bolonia en 1547. En mayo de 1549 se le concedió *licentiam eundi a civitate Bononiensi ad balnea paduana usque ad mensem septembris inclusive, quis laborabat, infirmitate ciaticâ. Rediit 17 novembris*. Según ADAMI DA BOLSENA (*loc. cit.*, pág. 165), desempeñó las funciones de tesorero de la Capilla durante algún tiempo. Murió en 1550.

cia; Julio II elevó el número de cantores a veinte, agregándole diez plazas de alumnos, y por último, Paulo III, en 1534, completó el personal, que había de componerse de treinta capellanes cantores escogidos entre los mejores, y diez discípulos de buena voz, todos ellos bajo la dirección de un jefe especial, que a partir de 1539 fué el reputado maestro neerlandés GIACOMO ARCHADELT (1).

Pasaba entonces la Capilla Pontificia por ser la institución musical más notable del mundo, y había tenido ocasión de afirmar su superioridad durante las grandes solemnidades religiosas celebradas en Bolonia con motivo de la coronación de Carlos V como rey de los romanos por el papa Clemente VII. Sin embargo, bien pronto llegó MORALES a imponerse por sus grandes conocimientos entre aquel conjunto de músicos de primer orden, y a ocupar el lugar distinguido que le correspondía como compositor eminente. Para demostrarlo existen testimonios de peso. Por ejemplo, en 1538 Paulo III convocó a Carlos V y a Francisco I en Niza a fin de negociar un tratado de paz entre ambos soberanos, cuya rivalidad sostenía una guerra constante. Los tres potentados se trasladaron a la aludida ciudad con gran pompa y aparato, haciéndose acompañar por sus respectivas capillas de música (2). Gracias a

(1) Célebre compositor, nacido en los Países Bajos hacia 1514. Después de haber estado al servicio de la corte de Florencia, pasó a la Capilla Pontificia, donde desde 1539 desempeñó las funciones de *magister capellae*. En 1557 marchó a Francia al servicio del cardenal Carlos de Lorena. Según parece, murió en París hacia 1560.

(2) Véase ADRIEN DE LA FAGE, *Essais de Diphthérogaphie musicale* (París, 1864. Núm. 19. *Trattato di GHSILINO DANSKERTS...*, pág. 228); *La supériorité de l'exécution dans la chapelle apostolique était universellement reconnue... elle avait été mise en évidence à Bologne lors du couronnement de Charles-Quint comme empereur par le pape Clement VII et mieux encore à Marseille ou à Nice... quand le pape Paul III avait fait la paix entre le même Charles-Quint et Francois I; les trois chapelles de ces souverains étant réunies, on reconnut que celle du Pape était la meilleure.*

las eficaces gestiones del Pontífice se logró un acuerdo, y tan grato acontecimiento fué celebrado con grandiosos festejos. En una de las reuniones de los tres soberanos, ya reconciliados, se ejecutó una gran cantata destinada a celebrar las glorias de los egregios príncipes que de común acuerdo devolvían la paz al mundo. Pues bien: el elegido para componer esta obra conmemorativa no fué ni el maestro flamenco de la Capilla Imperial, ni el maestro francés al servicio de Francisco I, ni ningún compositor italiano del séquito del Papa, sino nuestro ilustre compatriota, cuyo renombre debía estar ya bien consolidado cuando se le confió tan señalada y honrosa misión. Tuvimos la suerte de descubrir la hermosa obra que MORALES escribió para celebrar tan fausto suceso, en la Biblioteca Carolina de la Real Universidad de Upsala, estudiando la rarísima compilación intitulada *Il primo libro de Motetti a sei voci da diversi eccellentissimi musici composti...*, publicada en Venecia en 1549 por el conocido tipógrafo Hierónimo Scoto (1). La rareza de este peregrino impreso es tan extremada, que sólo se conoce un ejemplar completo, el que precisamente se conserva en la Biblioteca upsaliense y hemos tenido la fortuna de poder estudiar.

Del texto latino de esta composición se desprenden con toda evidencia los motivos que la inspiraron. Dice así:

Jubilare Deo omnis terra, cantate omnes, jubilate et psallite, quoniam suadente Paulo, Carolus et Franciscus Principes terrae convenerunt in unum et pax de coelo descendit.

O felix actas, o felix Paule, o vos felices Principes qui Christiano populo pacem tradidistis. Vivat Paulus, vivat

(1) Contiene esta colección de obras selectas, tres debidas a MORALES, las dos citadas en el texto y un motete en dos partes, *Veni Domine et noli tardare*, para el Adviento, de extremada y singular belleza, así como la hermosa cantata *Qui colis Ausoniam...*, compuesta por NICOLÁS GOMBERT para festejar la reconciliación del emperador con Clemente VII en junio de 1529, después de la Paz de Cambrai o de las Damas.

Carolus, vivat Franciscus, vivat simul et pacem nobis donet in aeternum.

Las alusiones no pueden ser ni más claras ni más significativas. Nadie ignora que la llamada Paz de Niza, firmada en dicha ciudad en junio de 1538, fué un acontecimiento de extraordinaria resonancia, pues por ella el emperador y el rey de Francia se avinieron respecto a sus pretensiones sobre el ducado de Milán, y Carlos V se reconcilió con el Sumo Pontífice, otorgando a su nieto Octavio Farnesio el ducado de Parma y la mano de Margarita de Austria, viuda a la sazón de Alejandro de Médicis (1). Tanto en Roma como en Niza, tan importante acuerdo fué celebrado con grandes festejos, según refieren los historiadores PAULO JOVIO y QUIRINO (2). Ignoramos la fecha en que se ejecutó, probablemente por las tres capillas, flamenca, francesa y romana, la obra de MORALES, más bien cantata solemne que motete litúrgico. Pero podemos afirmar que el sabio maestro español se mostró a la altura de su cometido, escribiendo una página grandilocuente y majestuosa, digna en todo de la selecta asamblea que debía escucharla. Por un artificio técnico que parece haberle sido en extremo grato, MORALES hace que cinco de las voces canten el texto citado, en tanto que la sexta voz, un tenor, repite durante las dos partes que constituyen la obra, a intervalos irregulares, la sola palabra *Gaudeamus*, sobre un tema de canto llano invariable, que viene a ser como el eje sobre que giran las diversas combinaciones contrapuntísticas. El efecto de esta hermosa composición, de una inspiración muy levantada, de-

(1) Paulo III pidió a Carlos V las mismas condiciones que su antecesor cuando, después del saco de Roma y de la Paz de Cambrai, llegaron a un acuerdo. Entonces la hija natural del César se desposó con el sobrino del Papa, el duque de Florencia, y como a la sazón había enviudado, Paulo III la casó en segundas nupcias con su nieto, el duque de Parma y Piasenza.

(2) Véase del primero *Historia sui temporis...* Paris, 1553, y del segundo, *Imago optimus Pontificis expresa in gesta Paulo III.* Brescia. 1545.

bió ser extraordinario, viniendo a confirmar la gran reputación de que gozaba nuestro compatriota.

No cabe duda de que MORALES debió gozar de gran predicamento en la corte pontificia, cuando en mayo del año siguiente Hipólito de Este, que era el *arbiter elegantiarum* de su tiempo — y esto nos prueba que se trataba del compositor a la moda —, le designó para escribir una composición conmemorativa y celebratoria de su elevación al capelo, proclamada en el Consistorio público reunido *die 3 Nonas Maij 1539* (1). El texto latino del tal motete — también inserto en la compilación antes aludida — indica bien a las claras la ocasión y el motivo para que fué escrito, por lo que creemos deber transcribirlo. Helo aquí:

Gaude et laetare Ferrariensis civitas, nam maximus Pontifex Paule laudabile valde et sapientiae cuius non est numerus, qui de fulgore Italiae, lumen Ecclesiae suae vocavit Hyppolitum. Beatam igitur familiam Extensium, dicant omnes generationes, quia fecit eia magna qui possent est et gloriosum nomen eius.

Fubilemus Hyppolito et cantemus canticum novum. Hyppolite tuorum Ferrarieque decus respice in servum tuum quia opes mea et salus mea tu es et factus est mihi in salutem, Tu es Dominus meo et magnificabo nomen tuum in aeternum.

El hijo del duque Alfonso I de Ferrara y de Lucrecia Borja, al ser nombrado cardenal, contaba apenas treinta años (2). Joven e inmensamente rico, conforme a las costumbres de su noble casa, vivía con gran pompa, complaciéndose en proteger a los literatos y a los artistas. Pasaba por ser muy entendido en todas las bellas artes, y la magnífica *villa* por él levantada en Tivoli, que aun hoy día lleva su nombre, acredita su

(1) Véase M. ALFONSI CIACOMI, *Vita et Gesta Summorum Pontificum a Christo Domino usque ad Clementem VIII.* (Romae... Apud Stephanum Paulini, MDC.)

(2) Había nacido en 1509, según refiere MURATORI, *Delle antichita Estensi*. Módena, 1717.

buen gusto y su largueza, pues es fama que TORCUATO TASSO la utilizó como modelo para describir los jardines encantados de la maga Armida, en uno de los más bellos episodios de su *Jerusalén libertada*. Es posible que, dadas las afinidades españolas de su madre, HIPÓLITO DE ESTE protegiese a MORALES, cuya fama era entonces extraordinaria; sospecha que se robustece con el hecho de que el músico sevillano fuera encargado de componer la cantata laudatoria que había de ejecutarse, según antigua costumbre, el día en que el nuevo príncipe de la Iglesia fuese con toda solemnidad y aparato a tomar posesión de su sede de cardenal diácono del título de *Santa Maria in Aquiro*.

Es curioso observar que la partitura que nos ocupa resulta construída sobre un plan muy análogo al de la cantata para la Paz de Niza; es decir, que mientras cinco voces desarrollan la complicada trama contrapuntística, la sexta voz — aquí un tiple segundo — repite a intervalos regulares, siempre sobre un mismo *cantus firmus*, las palabras *Magnificabo nomen tuum in aeternum*. Inútil creemos añadir que el maestro hispalense, en esta nueva composición, supo demostrar una vez más su singular y no común fantasía creadora, así como su extraordinaria pericia en el arte complicado de la polifonía vocal.

IV

Por aquellos mismos tiempos debió escribir MORALES las contadas composiciones de carácter profano que de él conocemos. A decir verdad, no brilla de modo extraordinario en el género del madrigal italiano, cultivado entonces por maestros del fuste de GIACOMO ARCHADELT, FRANCESCO CORTECCIA, FILIPPO VERDELLOT, ADRIÁN WILLAERT y CIPRIANO DE RORE. Si tomamos como ejemplo su madrigal a cuatro voces *Ditemi*

o si o no senza timore, publicado en *Il Quarto Libro di Madrigali d'ARCHADELT... con alcuni d'altri autori...* (Venecia, Antonio Gardano, 1539) (1), podemos observar que el músico hispalense, influido sin duda por el medio ambiente, pierde mucho de su espontaneidad y frescura, así como de su fuerza expresiva. Lo mismo ocurre en el otro madrigal a cinco voces *Quando lieto sperai...* (2), que algunos críticos autorizados atribuyen también a MORALES. Con toda claridad se nota en ambas composiciones que aquellas poesías amorosas, llenas de conceptos y sutilezas eróticas, no se acomodan a su temperamento viril, enérgico y apasionado, que se encuentra mucho más a gusto interpretando los severos y profundos textos litúrgicos.

Quizás por entonces tenía ya formulado su programa estético acerca del Arte, cuyo principio esencial, cuyo fin último, no debe ser otro que el de *dar a las almas austeridad y nobleza*. *Toda música* — añade en la dedicatoria al papa Paulo III de su *Missarum Liber II* (3) — *que no sirva para honrar a Dios o para enaltecer los pensamientos y sentimientos de los*

(1) Ésta es la primera edición. Existen otras dos, siempre de Venecia y por el impresor Antonio Gardano, fechadas en 1541 y 1545, respectivamente.

(2) Figura en la colección intitulada *Nuova spoglia amorosa...* (Venecia, Giacomo Vincenti, 1593) como obra de nuestro compatriota. Añadiremos que en la *Orphenica Lyra* (Valladolid, 1554) de MIGUEL DE FUENLIANA, donde se encuentra transcrita para vihuela la cantata para la Paz de Niza (véase lib. III), se halla también un romance viejo a cuatro voces, *De Antequera sale el moro...* (lib. V), puesto en música por nuestro autor. Por último, en el manuscrito número 961 de la Biblioteca musical de la Diputación provincial de Barcelona figura un villancico a tres voces, cuyo texto resulta ilegible, atribuido al maestro sevillano. (Véase F. PEDRELL, *Catalech... de la Bibl...* Barcelona, MCMIX. Tomo II, pág. 139.)

(3) Véase *Cristophori Moralis Hispalensis Missarum Liber secundus...* (Al fin): *Impressum Romae per Valerium Doricum et Ludouicum fratres anno salutis MDXLIII*. (Capilla Sixtina.)

hombres, falta por completo a su verdadero fin. Y en esta frase se condensa todo un carácter, tanto más cuanto que MORALES no abdica nunca su personalidad: siempre se muestra como un sacerdote católico, sin dejarse arrastrar en ningún caso a desempeñar el papel de cortesano. Pero por esto mismo, su arte, tan elevado y desprovisto de adornos, no podía ser apreciado por el vulgo, ya que se dirigía ante todo a los espíritus refinados. Jamás consiente en doblegarse a las imposiciones de la moda, escribiendo tan sólo con arreglo a lo que le dicta su conciencia. Así, que los verdaderos inteligentes, los que atienden más al valor intrínseco que a las manifestaciones exteriores, no tardaron en percatarse del lugar preeminente que correspondía en el mundo del Arte a un compositor tan personal, a una individualidad tan sencilla y tan compleja al mismo tiempo, que sorprende por una extraña mezcla de ardor vehemente, de misticismo concentrado, de realismo poderoso y de austera sobriedad.

Durante su estancia en Roma, MORALES dió a la estampa, en esas ediciones verdaderamente espléndidas del siglo xvi —honor no alcanzado por muchos artistas de gran mérito—, buen número de sus obras religiosas. No podemos extendernos a señalar todas sus composiciones sueltas, recogidas, según costumbre de la época, en diversas compilaciones de himnos, motetes o misas —una bibliografía de este género resultaría por demás prolija e impertinente—, limitándonos tan sólo a mencionar las principales publicaciones aparecidas bajo su nombre.

En primer lugar, la célebre colección de *Magnificat cum quatuor vocibus* (Venecia, H. Scotus, 1542), que debe ser considerada como una verdadera obra maestra. Es claro que tenemos que juzgar estas composiciones con arreglo al tiempo en que fueron escritas — el período anterior a PALESTRINA —, y teniendo muy presente lo que con tanta razón nos dice el sabio teórico FR. JUAN BERMUDO al terminar el prólogo de su curiosa *Declaración de instrumentos* (Osuna, J. de León, 1555):

«La Música no es artículo de fe que no se ha de mudar: grandes mutaciones ha tenido; los que sabios fueren, juzgarán lo que escripto hallaren de la Música, según en el tiempo en que fué escripto...»

Teniendo presente la oportuna observación del erudito monje franciscano del convento de Écija, tenemos que reconocer que los magníficat de MORALES representan un gran adelantamiento para su época. Lo cierto es que por entonces alcanzaron extraordinario favor, siendo reeditados varias veces en un período relativamente corto (1). Consta la colección de dos series de composiciones a cuatro voces sobre los ocho tonos o modos del canto llano. No todas son debidas a nuestro compatriota (2), pero sí la mayor parte. Los que le corresponden están escritos *ab antiquo more hispano*; es decir, sobre las entonaciones y *saeculorum* litúrgicos, alternando el coro salmodiado con el canto, sin que éste abandone en ningún versículo el tema gregoriano elegido en un principio. A pesar de la estrechez de este procedimiento, el maestro sevillano, sin romper con los preceptos escolásticos, sabe interesar sobremanera, atendiendo a las exigencias expresivas del texto. Examinemos el *Magnificat de VIII tono*, el tono perfecto de los teóricos, cuyas características son la pureza y la dulzura. Bien vista, más que verdaderamente alegre, la música de este *canticum* resulta exaltada y vehemente. Descúbranse asimismo ciertos intentos dramáticos; en el sexto versículo las armonías se hacen más compactas y robustas, para

(1) Conocemos las siguientes ediciones italianas: Venecia, A. Gardano, 1545, 1552, 1559 y 1562; *id.*, Rampazetto, 1563; *id.*, A. Gardano, 1583, e *id.*, B. Magni, 1614. Existe además una edición alemana de Wittemberg, G. Rhaw, 1544, que demuestra que la fama del maestro sevillano se había extendido hasta Sajonia, publicándose sus composiciones en el mismo foco donde se desarrollaba el protestantismo.

(2) En la serie figuran dos magníficat de IACHET (de Mantua) y JACQUES COLEBAUDI (francés), y tres, respectivamente, de RICHAFORT (JEAN), TUGDUAL y LOISET PIERON.

expresar por medio de la amplificación de la sonoridad las palabras *Fecit potentiam in brachio suo*, y en cambio, en el octavo las voces se arrastran dolorosamente murmurando la palabra *Esurientes*, para clamar en un *tutti* vibrante el concepto *Implevit bonis*. La conclusión es verdaderamente soberbia: dos de las partes, *altus* y *tenor*, se han duplicado, y las añadidas entonan un *Canon in diapente*; todas reunidas, con una efusión hondamente conmovedora repiten la profesión de fe *Et in saecula saeculorum*, y el *Amen* final queda envuelto en una vaga e irresistible melancolía, como si el maestro quisiera expresar la nostalgia que su alma siente por esa vida perdurable prometida a los puros de corazón. Tanto éste como los demás magníficos están escritos en contrapuntos de admirable trabajo y gran pureza de estilo. Para darles alguna variedad, MORALES confía ciertos versículos a dos o tres partes, y casi siempre la cláusula final resulta a cinco o seis voces, por duplicarse alguna mediante cánones más o menos artificiosos.

No tienen menos importancia las misas, recogidas en dos volúmenes. La composición de una obra de esta clase era considerada durante el siglo XVI como la creación más atrevida que podía acometer un músico para acreditarse de maestro consumado, y generalmente en ella hacía gala de sus conocimientos técnicos y de su habilidad contrapuntística. Obedeciendo a una regla, juzgada como absoluta hasta fines de la dicha centuria, las cinco partes de que consta una misa debían ser escritas sobre un solo y único tema, no inventado libremente, sino escogido en el triple repertorio del canto litúrgico, de las canciones populares o de la música polifónica. Como es natural, MORALES no dejó de someterse a todas estas obligaciones, por muy duras que fueran; no haberlo hecho hubiera sido una declaración paladina de incompetencia. Pero no obstante, aun sujeto por tantas trabas, su genio logra imponerse, transformando unas concepciones, que solían ser puramente escolásticas, en obras de la mayor fuerza expre-

siva. El *Missarum Liber I* (P), dedicado al gran duque de Florencia Cosme I de Médicis, contiene ocho composiciones: tres a cuatro voces: las misas *De Beata Virgine*, *Aspice Domine* y *Vulnerasti cor meum*; otras tres a cinco: *Ave Maris stella*, *Quaeramus cum pastoribus* y *L'homme armé*, y dos a seis: *Mille regrets* y *Si bona suscepimus*. Como se ve por esta enumeración, seis misas están escritas sobre temas litúrgicos, y dos sobre canciones profanas. En nuestro entender, estas dos últimas debieron ser compuestas por MORALES para ensayarse en el estilo flamencorromano, entonces a la moda. Desde luego, de todas sus obras son las que más se resienten de la influencia neerlandesa. Esto se explica perfectamente si tenemos en cuenta que la canción popular de *L'homme armé* había venido a constituir como una piedra de toque utilizada por los compositores del Norte para demostrar sus conocimientos. Baste decir que existen más de veinticuatro misas compuestas sobre dicha canción, y casi todas ellas por maestros flamencos o franceses (2); de modo que cuando algún artista del Mediodía tomaba como tema la melodía septentrional, se veía también forzado a aceptar las tradiciones establecidas acerca de la manera de tratarla por los maestros del Norte, a fin de poder combatir con armas iguales, resultando que había de escribir su obra en el estilo puramente neerlandés. He aquí lo que ocurrió a nuestro compatriota, no sólo en sus dos misas de *L'homme armé*—ya veremos que escribió otra obra sobre el mismo tema—, sino en la compuesta sobre la canción *Mille regrets* (3), llamada la favorita del emperador Carlos V.

(1) *Romae, per Valer. Doricum et Ludouicum fratres, 1544.* (Biblioteca de San Pedro in Vaticano.) Existe una reedición: *Lugduni, J. Moederus, 1545.*

(2) Las únicas excepciones son una misa de LUDWIG SENFL, natural de la Suiza alemana; dos de MORALES y una de VAQUERAS, compositores españoles; otras dos de PALESTRINA y una de CARISSIMI, debidas a maestros italianos.

(3) Puesta en música por el célebre JOSQUIN DES PRÈS. Hízose muy

Las ocho obras de que consta el *Missarium Liber II* (1), dedicado al pontífice Paulo III, son muy superiores a las de la primera serie. Forman la colección cinco misas a cuatro voces: *Tu es vas electionis*, *Benedicta est coelorum Regina*, *Ave Maria*, *Gaude Barbara* y *L'homme armé*, más tres a cinco: *De Beata Virgine*, *Quem dicunt homines* y *Pro defunctis*. En estas bellísimas creaciones, notables por la factura, ya apenas se nota ninguna influencia extranjera, a no ser en la misa compuesta sobre la antes citada canción flamenca. Todas ellas demuestran el grandísimo talento de MORALES, que por esta sola serie de obras merece ser considerado como uno de los mejores, si no el mejor, entre los compositores de música religiosa del período anterior a PALESTRINA. Por su estilo severo, grave y majestuoso, por la manera tan natural y lógica con que trata las voces y desenvuelve las partes, el maestro sevillano logra sacudir en absoluto el yugo de aquellas combinaciones alambicadas de tan mal gusto impuestas por los maestros del Norte y que entonces predominaban en el arte religioso. Las tendencias estéticas de MORALES son francamente expresivas, y su principal objeto no es otro que traducir con el mayor acierto posible las intenciones del texto litúrgico y el drama augusto de la redención.

Las dedicatorias de los citados libros de misas al duque de Toscana y al Santo Padre nos descubren las ideas en que se inspiraba el maestro español, revelándonos su carácter noble y severo. Bajo este concepto, su interés no puede ser más grande. Profesaba MORALES las teorías de PLATÓN acerca de la naturaleza del alma humana y la misión trascendental del Arte, templadas por un alto espiritualismo católico que

popular en España, y se halla transcrita para vihuela en el libro de cifra intitulado *El Delphin de Música*, publicado por LUIS DE NARVÁEZ. Valladolid, 1535, fol. xi y sigs.

(1) *Impressum Romae per Valerium Doricum et Ludouicum fratres, anno salutis MDXLIII*. (Liceo de Bolonia.) Existe otra edición: *Lugduni, J. Modernus, 1551 (1552)*.

se trasluce especialmente en su epístola a Paulo III. Para él, el fin supremo de la Música debe ser elevar el espíritu a la contemplación de los más altos misterios, infundiéndole a la par vigor y entereza para soportar las miserias de la vida. Su objeto principal no puede ser otro más que cantar las alabanzas del Supremo Hacedor, en forma que toda música profana, muelle o lasciva debe ser considerada como indigna y despreciable. Las pasiones humanas han de doblegarse ante el mágico poder de los sonidos, provocador de calma y serenidad.

Todas estas ideas están expuestas en un latín correcto y no desprovisto de elegancia, y el maestro sevillano las sostiene con gran entereza, en forma que esa serenidad a que aspira no se perturba ni ante el terrible misterio de la muerte. En su bellísima *Missa pro defunctis* contempla el pavoroso problema con toda seriedad, pero sin miedo. Se diría que para él la muerte no representa un fin, sino el tránsito a otra vida mejor, al descanso eterno. Nada más soberanamente hermoso que el trozo final de esta admirable creación. Aquí, por uno de esos rasgos geniales y tan profundamente humanos propios del insigne artista que nos ocupa, después de recitar las palabras *In memoria aeterna*, las voces callan, como aterradas ante el concepto que emiten, pero pronto se recobran, murmurando una fórmula más dulce y consoladora: *In memoria dormit*. Y esta modificación del texto litúrgico obedece a un intento piadoso, en extremo delicado, que viene a iluminar con un rayo de luz celestial las simas insondables de la muerte. MORALES, como firme creyente, animado por la esperanza, no teme el tránsito supremo; pero mediante el sutilísimo matiz espiritual que acabamos de indicar, deja entrever que siente cierta piedad muy humana, y por lo tanto muy hermosa, por aquellos que se van a dormir el sueño largo, eterno, sin despertar.

V

La crítica moderna — y al frente de ella escritores de tanta autoridad como el insigne ROMAIN ROLLAND, HIPÓLITO LA VALLETTA y FELIPE PEDRELL — concede extraordinaria importancia a las dichas tendencias expresivas y dramáticas de la música religiosa del siglo XVI. Según el primero de los tres críticos aludidos (1), el drama musical, es decir, la más preciada conquista del Renacimiento y de la Música moderna, se halla ya en germen en ciertas composiciones de algunos de los más ilustres maestros de la escuela romana. Ahora bien: este movimiento sentimental resulta aún mucho más acentuado y definido en las admirables creaciones de los grandes músicos de la escuela española que florecieron durante aquel mismo período, y que, impulsados por un instinto maravilloso, procediendo de un modo inconsciente, únicamente por intuición, han contribuido, quizás sin darse cuenta exacta de lo que hacían, a crear uno de los elementos primordiales del verdadero drama lírico, o sea la expresión de la vida interior y de los conflictos sentimentales, o por mejor decir, del drama de la conciencia.

Ya hemos señalado algunos rasgos, en extremo característicos, al tratar de las misas, que precisamente por su forma prietamente escolástica parecían muy poco indicadas para semejante clase de manifestaciones. Pero donde se manifiesta en todo su vigor el temperamento dramático de MORALES es en sus motetes. En ellos el rigorismo técnico no se le impone de manera tan terminante, y puede expresarse con mayor libertad, *ex abundantia cordis*. Para demostrarlo, analicemos su

(1) Véase *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*. París, 1895. Especialmente el parágrafo del capítulo II, *L'expression dramatique chez PALESTRINA et les musiciens religieux de l'école romaine*, páginas 27-29. Para nada se habla allí de los maestros españoles.

portentoso motete para los domingos de Cuaresma *Emendemus in melius* (1), creación que debidamente ejecutada con todos los elementos que requiere, produce siempre la más profunda impresión. El efecto se debe a que el compositor ha creado un verdadero conflicto dramático mediante la superposición de dos elementos encontrados: un texto que suplica y otro que amenaza. Por una idea que puede calificarse de genial, hace que cuatro voces murmuren tímidamente la plegaria del arrepentimiento: *Emendemus in melius quae ignoranter peccavimus*, en tanto que un tenor *secundus*, sobreponiéndose al conjunto, entona con creciente energía el fatídico *cantus firmus*: *Memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*. Notemos de paso que el artificio técnico, o sea el tema que sirve de nexo a los desarrollos contrapuntísticos, se convierte, por decirlo así, en el *fatum* de la acción. El contraste entre la súplica que clama misericordia y la terrible amenaza que se afirma cada vez con mayor insistencia, no puede ser más grande, ni la oposición entre ambos conceptos más profundamente conmovedora, acabando por producir el más patético de los conflictos, aunque de un orden puramente interior, porque para un alma creyente, y entonces todas lo eran, suscitaba el drama terrible de la consciencia ante el espantoso enigma de la muerte, del juicio y del más allá.

Dentro de la severidad litúrgica que respira toda la obra, escrita en el llamado *modus moestus* o *hypodorio* (segundo tono gregoriano), es de notar la vehemente progresión musical que sobre las palabras con que comienza el motete repiten sucesivamente las cuatro partes principales, como si pretendiesen afirmar la ferviente contrición que las anima, protestando contra desfallecimientos posibles, aunque pasajeros. Al murmurar la palabra *peccavimus* las voces se humillan avergonza-

(1) Publicado por F. PEDRELL, transcrito en notación moderna en su citada antología *Hispaniae Schola Musica Sacra*, vol. I, CRISTOPHORUS MORALES, págs. 29-35. Barcelona, Pujol, 1897.

das; pero con la reaparición del concepto *ignoranter* renacen las vehemencias, que delatan un dolor desgarrado, expresado musicalmente por un pasaje cromático (véase la parte de *altus*) de gran interés. De pronto, en medio de estas ardientes invocaciones a la misericordia divina, surge terrible e imponente la predicción fatal *Memento homo*, y es posible que no exista en toda la literatura musical un efecto más sencillo y más grandioso.

Más adelante, sobre el ritmo rápido y excitado que subraya la frase *Ne subito praecipati die mortis*, el tema hierático y dominante se impone de nuevo, entonado a la cuarta superior, y ante el terrible recordatorio, los pobres mortales, aterrados al pensar en la muerte, siempre próxima y quizás impenitente, prorrumpen en gritos de espanto, diciendo: *Ne... quaeramus spatium penitentiae, et invenire non possimus*. En este momento el conflicto sentimental ha llegado al paroxismo, y tras la crisis surge la plegaria conmovida y ardiente *Attende Domine et miserere quia peccavimus tibi*. Gracias al misterioso poder de la oración, la calma renace lentamente; el tema fatídico se deja envolver por las súplicas fervientes de las demás voces, que acaban por unirse en acordes suaves sobre la palabra *tibi*, expresando que el alma ha encontrado al fin, al volverse a Dios, su verdadero y más seguro refugio.

De sobra sabemos que nuestros esfuerzos no son bastantes para dar ni una remota idea de tan admirable composición. Los efectos de la música no se traducen con palabras. Sin embargo, confiamos en que nuestro análisis bastará para hacer comprender la manera tan patética con que MORALES solía interpretar los textos litúrgicos, así como los procedimientos y recursos que usaba para dar fuerza expresiva a sus composiciones. No menos dramático y bello es el motete *Lamentabatur Jacob*, aquel mismo que ADAMI DA BOLSENA decía ser *una meraviglia del Arte*. Esta obra tiene un carácter mucho más íntimo y melancólico, y nos describe los sufrimientos del viejo patriarca por la pérdida de sus hijos queri-

dos, con extraordinaria eficacia. Nada se sabe de José, y Benjamín ha sido retenido en rehenes. *Heu me, dolens sum*, repite el padre dolorido en una larga frase de intensa emoción, contrapunteada con el mayor arte. Ya desde el comienzo del motete, es decir, en la mera exposición, MORALES nos ha descrito, mediante ciertos acordes de séptima y de novena, muy atrevidos para aquella época, la desolación que reina en el alma del venerable patriarca, cuyas lamentaciones son tan legítimas. Pero, sin embargo, el ánimo de Jacob no decae en absoluto, pues siempre confía en la divina misericordia. Por eso de sus labios brota una plegaria ferviente, fortalecida por la esperanza: *Precor coelestem Regem, ut me dolentem nimium faciat eos cernere*, y la música expresa la fe y la confianza por una serie de acordes ascendentes que se resuelven, tras característicos retardos — que vienen a representar las últimas vacilaciones y las postreras dudas —, en otro acorde perfecto, símbolo de la certidumbre de alcanzar la suprema piedad.

Estas dos obras son suficientes para que podamos determinar los rasgos esenciales del maravilloso temperamento de MORALES. Se trata de un espíritu austero, fervoroso, melancólico, que en sus arrebatos místicos no se olvida nunca de los sentimientos puramente humanos. Por eso logra siempre conmovernos de modo tan profundo, y su arte nos resulta tan poderoso y tan original. El carácter dramático que hemos observado en sus motetes les da cierta apariencia de poemas religiosos en los que el coro comenta e interpreta la acción mística; pero hay que reconocer que este *dramatismo* — valga la palabra — es siempre exclusivamente musical, sin que en ningún caso recurra a los efectos propios del teatro. El estilo suele ser a veces un poco anguloso y duro, cosa explicable si consideramos que MORALES pertenece al período en que se forma definitivamente la escuela musical española, siendo de notar que en sus obras se muestra desde luego tan alejado de los artificios escolásticos que constituyen la fuerza de los músicos flamencos, como del sentimentalismo propio de los

maestros franceses, o de la devoción un tanto superficial de los compositores italianos. La consciencia española, a un mismo tiempo mística y realista, aspirando a la unión con Dios, sin que por esto deje de considerar al Hombre con una gran dosis de conmiseración y de ternura, se manifiesta ya en absoluto en el arte de MORALES, arte que con el tiempo llega a adquirir mayor ductilidad y elegancia y exquisitos refinamientos, sin llegar a ser nunca ni más intenso, ni más expresivo, ni más profundamente conmovedor. No obstante, gustaba de hacer gala de sus grandes conocimientos contrapuntísticos, compitiendo algunas veces con los más insignes maestros flamencos, los JOSQUIN y los GOMBERT. El sabio didáctico FRAY JUAN BERMUDO, en su famosa *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555), no se cansa de alabar al famoso maestro español. Por ejemplo, al tratar *de los primores en Música* (1), dice lo que a continuación transcribimos: «CHRISTOUAL DE MORALES hizo dos primores en vn hymno del Spiritu Sancto, cada vno en su verso. Puso vn canon que el contra alto va cantando en el tiple, y dize solo los semibreues, y guarda sus pausas, y lo que dize es el canto llano de dicho hymno. Va, pues, entrexerido el canto llano en la boz del canto de organo. En otro verso canta el contra alto en la boz del tiple solamente los puntos, y no guarda pausa. En vn verso de Sacris solemniiis puso dos cantos llanos. Cada boz lleua el suyo, y es gran primor poder yr cumplidamente sin encontrarse.» La demostración nos parece palmaria, y el testimonio del ilustre monje franciscano del convento de Écija no necesita comentarios.

Los motetes del maestro sevillano — en nuestro entender lo mejor y más característico de su obra — se hallan recogidos en tres series o colecciones: los *Liber I y II cum quatuor vocibus* (Venecia, 1543 y 1546, respectivamente) y el *Liber I*

(1) Véase *loc. cit.*, lib. V, *De algunos primores en Música*, cap. xxxi, folio cxxxvii v, columna segunda.

cum quinque vocibus (Venecia, 1543). En los tres se contienen numerosas páginas de primer orden, a más de las dos anteriormente citadas. Indicaremos especialmente *O cruz, ave spes unica* (*In festo Triumphu S. Crucis*, a cinco voces), notable por su elevación mística; *Verbum iniquum et dolosum* (también a cinco), de expresión en extremo patética; *Inclina Domine aurem tuam* (a cuatro), admirablemente bien escrito; *Sancte Anthoni pater monachorum* (a cuatro), reproducido por AMBROS como modelo, y que ciertamente merece tal honor por sus dos maravillosas cadencias sobre las palabras *faciem creatoris* y *gemma confessorum*, y por último, *Puer natus est nobis* (a tres voces), un prodigio de gracia y frescura, recogido en la *Oxford's Hist. of Music*.

No hemos de terminar sin dedicar un recuerdo a las famosas *Lamentaciones de Jeremias*, para el oficio de tinieblas (I), otra de las más bellas obras del maestro sevillano, en las que se pueden estudiar asimismo todos los recursos de que se valía para obtener efectos dramáticos, sin abandonar por esto el carácter estrictamente religioso. Resulta en verdad sorprendente su habilísima manera de emplear el claroscuro, dados los restringidos medios que le suministra el género polifónico, que se reducen a la colocación más o menos distante de las voces, a la desaparición momentánea de alguna de ellas o, en fin, a los silencios imprevistos de toda la masa coral, a esa cesación de todo sonido que en el transcurso de un trozo musical suele tener un inmenso valor expresivo.

VI

Después de todo lo que hemos expuesto a fin de demostrar la gran aceptación que tenían las obras de MORALES, fácil-

(1) Se conocen dos ediciones, ambas impresas en Venecia en el mismo año 1564, una por Rampazetto y otra por A. Gardano.

mente se deduce que su situación en Italia debía ser envidiable. Todos le respetaban, gozaba de un prestigio indiscutible, y sus composiciones se divulgaban por todas partes, gracias a numerosas y repetidas ediciones. No obstante, el deseo, tan



legítimo y natural en toda alma noble, de regresar a su patria no dejaba de acuciarle, y aunque en 1540 había solicitado una licencia (1), sin que sepamos si llegó a disfrutarla, cinco

(1). Véase E. CELANI, *loc. cit.* Según el manuscrito de MATEO FORNARI, en 4 de abril de 1540 *obtinnit licentiam eundi ad patriam.*

años más tarde obtuvo otra, y el 1.º de mayo de 1545 *abiiit ad partes de licentia per menses decem* (1). Antes de su marcha debió dejar en recuerdo, a sus compañeros de la Capilla Pontificia, el retrato que aun hoy día se conserva en el Vaticano (2) y que aquí reproducimos. Representa el maestro tener cuarenta años sobre poco más o menos, y viste la sobrepelliz propia de los cantores pontificios. Su fisonomía expresiva y su mirada penetrante revelan un carácter enérgico y decidido, rasgos que acentúan la abundante cabellera y la barba hirsuta. Por otra parte, aquella frente espaciosa y levantada descubre al pensador idealista que se complace en sutiles contemplaciones y se abstrae gustoso en el mundo del ensueño. En fin, la impresión total deja traslucir un temperamento vigoroso, fuerte y robusto, templado por esa gran bondad propia de las inteligencias superiores.

Podemos presumir que MORALES emprendería el viaje de

1) *Loc. cit.* Después de esta fecha no se vuelve a mencionar más a MORALES en los registros de la Sixtina.

(2) Reproducido por ADAMI DA BOLSENA en sus *Osservazioni...* (Roma, 1711, pág. 164), lindamente grabado en cobre por ÁNGELO ROSSI, y por J. HAWKINS en su *General history of the science and practice of Music...* London, 1776. Tomo III, pág. 86. En su *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la Biblioteca Nacional* (Madrid, 1901, núm. 1266, págs. 533-534), D. ÁNGEL M. BARCIA cita un retrato en busto de CRISTOFORO MORALES, *spagnuolo, fiori nel sec. XVI, scrisse nel 1520*, firmado: R. ALMEKINI *del.*, conservado en el Archivo musical de la Capilla Sixtina. Se trata de un calco del original, hecho en lápiz por A. FERRANT por encargo del maestro BARBIERI. No hemos podido identificar la persona de ÁNGELO ROSSI, que grabó el retrato reproducido por ADAMI. Quizás se trate de cierto pintor ANIELLO ROSSI, nacido en Roma hacia 1660, que estuvo en España con su maestro LUCAS JORDÁN. Regresó a Italia en 1702 y murió en Venecia en 1719.

Otro retrato de MORALES puede verse en el frontispicio de su *Missarum Liber secundus*, Roma, 1544. Se trata de un grabado en madera, en el cual el maestro, vestido con el hábito de capellán cantor de la Capilla Pontificia, presenta, arrodillado, su obra al papa Paulo III, que la recibe y la bendice.

regreso en unión de su compañero BARTOLOMÉ DE ESCOBEDO, quien también vino a España en 1545. Pero si este último no tardó mucho tiempo en regresar a Roma, el maestro hispalense no volvió más a abandonar su patria. En efecto: la capilla de música de la catedral de Toledo carecía entonces de director, por haber fallecido a fines de 1544 el maestro ANDRÉS TORRENTES, y esta plaza tan importante fué otorgada a MORALES al poco tiempo de hallarse en su país, según consta del siguiente documento (1): «Yo, Fernando de Lunar, racionero y secretario de la santa Iglesia de Toledo, doy fe como en último de agosto de mill e quinientos e quarenta e cinco años los señores dean y cabildo de la dicha santa iglesia sede vacante, estando ayuntados capitularmente, llamados por cedula *ante diem*, mandaron asignar de salario a CRISTÓBAL DE MORALES, maestro de capilla, quarenta e tres mill e quinientos mrs., que le seran pagados de la obra en cada un año, y esto demas de la rraçion de que fue proveydo en dicho dia, atenta su mucha abilidad y suficiencia en la musica, segun consta por los libros de canto de organo impresos en rroma, donde ha binido con su Santidad, el qual dicho salario le fue assignado por maestro de capilla, y entran en el los diez mill maravedis ordinarios. — *Fernando de Lunar*, secretario.»

Aunque parezca extraño, es lo cierto que, fuera del citado documento, no se halla en el archivo de la catedral primada ninguna otra referencia a la estancia de MORALES en Toledo; pero puede creerse, sin embargo, que debió desempeñar dicho importante magisterio durante algunos años, puesto que nada sabemos de él hasta que aparece firmando en Marchena, a 22 de octubre de 1550, la *Epistola del egregio musico MORALES...*, *maestro de Capilla del Señor Duque de Arcos*, que figura al frente del quinto libro (fol. 128 v) de la *Declara-*

(1) Archivo de obra y fábrica de la catedral de Toledo, leg. 2. Publicado por PEDRELL en la antología *Hispaniae Schola Musica Sacra*, volumen I, pág. xxiii.

ción de instrumentos de FR. JUAN BERMUDO (1). El sabio monje franciscano, natural de Écija y residente en aquel convento, debía mantener relaciones amistosas con el maestro hispalense, pues en el prólogo nos dice que sus obras merecieron ser aprobadas «en la epístola del no menos sabio que humilde señor BERNARDINO DE FIGUEROA, maestro de capilla de la Real de Granada, siendo electo en arzobispo, y en la del egregio músico CRISTÓBAL DE MORALES...» Sentía asimismo el ilustre teórico andaluz gran admiración por su paisano, y no sólo le llama *luz de España en la Música* (lib. IV, cap. XLII), sino que, dándose perfectamente cuenta de los geniales atrevimientos que pueden notarse en las obras del gran artista sevillano, llega a decir: «De las novedades buenas y delicadas que cada día en música veo, adiuino lo que esta en ella por venir. Quien vio, por mucho que haya viuido y con estudio y curiosidad haya mirado, dar los interualos defendidos con tanto primor como a los sabios músicos vemos en sus obras haberlos dado. Los cantores que de proposito miraren las obras del egregio músico CRISTÓBAL DE MORALES y del profundo GOMBERT y del excelente ADRIANO (WILLAËRT) y de otros semejantes, vivos y muertos, entenderan por si lo que yo totalmente no explico en este capitulo...» (2).

Y para robustecer su afirmación, la demuestra de modo terminante al ocuparse del uso de las disonancias (3). «Fa contra mi en quinta -- nos dice -- es interualo defendido... En

(1) Existen dos ediciones de esta obra. La primera, impresa en Osuna por Juan de León, data de 1549, y la segunda, impresa en la misma ciudad y por el mismo impresor, de 1555. Esta última es la que aparece aprobada por BERNARDINO DE FIGUEROA y CRISTÓBAL DE MORALES. Es de advertir que BERMUDO, en su *Arte Tripharia*, cita ya al músico sevillano como maestro de capilla del duque de Arcos, residente en Marchena, y que este rarísimo opúsculo fué acabado de imprimir, según reza el colofón, «en mayo, año de 1550».

(2) Véase *loc. cit.*, lib. III, cap. II. Siempre nos referimos a la edición de 1555.

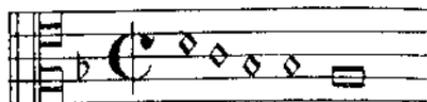
(3) Véase *loc. cit.*, lib. V, *Del uso de las disonancias*, cap. XXXII, folio CXXXIX.

obras de GOMBERTH hallareys fa contra mi muchas veces, pero en minimas. Quien mejor, a mi ver, a preparado el sobredicho interualo defendido es el excelente CHRISTOUAL DE MORALES, en vna Misa de Requiem que hizo para el Señor Conde de Vruëña (1) en el verso del introyto que dize *Te decet*, en la palabra *Votum in hierusalem*, y diola segun se sigue :

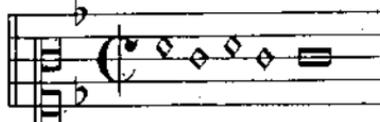
Cantus.



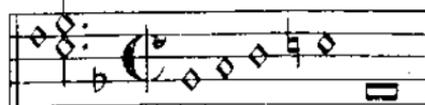
Tenor.



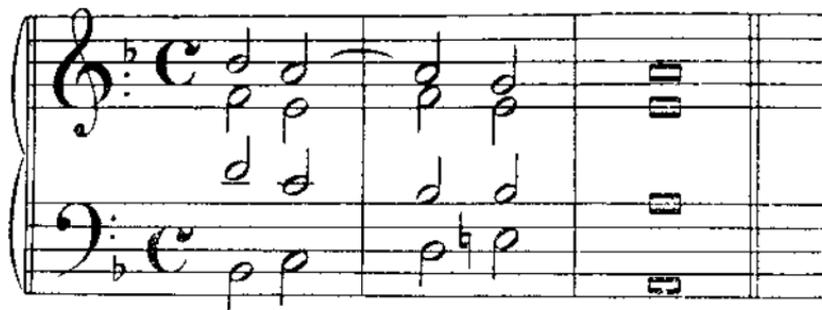
Altus.



Bassus.



Traducción.



(1) El ilustre D. Juan Téllez Girón, cuarto conde de Ureña, fundador de la Universidad de Osuna, en 1549. Es verosímil que esta obra fuera escrita por MORALES después de su regreso de Roma y durante el tiempo que estuvo al servicio del duque de Arcos. También creemos probable que la *Misa de difuntos* que nos ocupa formase parte del archivo de la colegiata erigida en la dicha ciudad andaluza en 1545 por el ilustre prócer castellano para que sirviera de enterramiento a sus preclaros progenitores.

»Fue preparado el sobredicho interualo (que el tenor y el contra baxo dan) con dos cosas; conuiene a saber: con la octaua que dieron el contra alto y el contra baxo, y con estarse el tenor en blábmí. Por no tener el tenor mudamiento de consonancia quando da el fa contra mi quasi no es de golpe, y queda no muy sensible. Viene la octaua del contra alto con su perfection y melodia, y haze que ningun desabrimiento quede. Todo cantor que la quinta imperfecta con estas dos cosas preparara, la puede dar excelentemente. Y no se tenga en poco este primor, porque es el mas delicado y primo que en musica yo he visto...»

No hemos vacilado en transcribir esta larga cita, por estimarla de verdadero interés. En efecto: el admirable maestro sevillano, según podemos ver en el fragmento que hemos reproducido, notable tanto por sus atrevimientos armónicos como por su fuerza expresiva y su carácter patético, no vacila en que la parte de bajo realice una progresión de tritono — el terrible *diabolus in musica* de los tratadistas medievales — y en atacar la temida sindiapente o quinta imperfecta, cosas ambas inusitadas en su época y objeto de escándalo para los técnicos rigoristas. Sin duda alguna, MORALES, con su genial clarividencia, iba haciéndose cargo de los enormes progresos que realizaba la ciencia de la armonía, gracias al paulatino desarrollo de la música instrumental. Refiere el propio FRAY JUAN BERMUDO que en cierta ocasión le dijo «el egregio musico de buena memoria CHRISTOUAL DE MORALES: *Si lo que hazen algunos tañedores de organo se sacasse en limpio grandes faltas hallariamos.* Y tuuo gran razon para dezirlo —añade—, porque pueden dar dos octauas y dos quintas y no sentirse: como cantando se hallaria tal falsedad» (1). Pudo agregar que otras muchas audacias, sin duda inconscientemente, ejecutaban los tañedores de órgano o de vihuela de aquel período fecundo en que se venía preparando el advenimiento de la música moderna y del género sinfónico.

(1) Véase *loc. cit.*, lib. IV, fol. cxxxvii v.

La razón por la que MORALES pasó al servicio del duque de Arcos, dejando por completo su magisterio de la catedral de Toledo, no está bien explicada, tanto más cuanto que el Cabildo primado no le designó sucesor hasta el día 5 de diciembre de 1553, fecha en que fué electo para maestro de capilla D. BARTOLOMÉ DE QUEVEDO, y en la que ya había fallecido el famoso maestro hispalense. Sea lo que sea, tampoco permaneció MORALES mucho tiempo en Marchena. Aunque diversos autores, como SALDONI y PARADA Y BARRETO (1), suponen que pasó a mejor vida, hacia 1550, en la dicha ciudad, nuevos documentos, descubiertos por el organista de la catedral de Málaga D. EDUARDO OCÓN, quien los comunicó al maestro PEDRELL, nos demuestran que aun vivió algunos años después.

Según los libros de actas capitulares de la catedral malacitana, en «viernes veynte y siete de nouiembre de dicho año de 1551» se personó ante el Cabildo «CHRISTOUAL DE MORALES, cantor..., y presento ante los dichos Sres. y por my el dicho secretario una probision Real de su Magestad, firmada del presente año..., y de otra del su consejo en que se le haze merced de la racion que vaco por fin y muerte de DIEGO FERNANDEZ (2), maestro de capilla, legitimo poseedor della, en que el dicho CHRISTOUAL DE MORALES fue uno de los oppositores que a ella se oppusieron, por los edictos que se pusieron, y uno de los nombrados en ella...»

Aquel mismo día tomó el insigne maestro posesión de la prebenda aneja al magisterio, y desde entonces en los libros capitulares se encuentran muy diversas noticias referentes a

(1) Véanse *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, 1868-1881, y *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música...* Madrid, 1868.

(2) DIEGO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA fué el primer maestro de capilla de la catedral de Málaga, y regentó el magisterio desde el 11 de agosto de 1507 hasta su muerte, acaecida en 1551. Para más datos véase nuestro folleto *Sobre Juan del Encina* (Málaga, 1895), aquí reproducido.

su persona. En acta de 4 de diciembre del citado año 1551, los señores del Cabildo, atentos sin duda al insigne mérito del nuevo maestro de capilla, «proueyeron y mandaron que los cantores desta iglesia sigan la ordenacion de CHRISTOUAL DE MORALES, racionero, maestro de capilla, y que todos le obedezcan en sus officios de cantores de lo que les dijese y encargase, lo que les fue notificado a todos...» Pocos días después, el 23 del mismo mes, dieron licencia y facultad al racionero Antonio de la Peña «para que pueda traspasar y traspase la casa que tiene del Cabildo por su vida, en el racionero CHRISTOUAL DE MORALES..., cuyo traspaso se entiende para que la tenga y la posca el dicho racionero CHRISTOUAL DE MORALES por todos los años de su vida, y que por su fin y muerte baque la dicha casa y quede a la mesa capitular...»

Al año siguiente, en 13 de julio de 1552, «comparecio el racionero MORALES y suplico a sus mercedes que le diesen licencia, porque el queria ir a su tierra en acabando su residencia, que seria en fin del presente mes, y asi se fallo... que se le daba, conforme a lo que el statuto que habla sobre el maestro de capilla...» Es verosímil que el músico sevillano pasase una temporada en su provincia natal, pero no tardó mucho en regresar a Málaga. Durante el año 1553 tuvo MORALES algunos choques con los capitulares, y aunque ignoremos las causas por que mereció ser castigado, en el acta de 29 de mayo del año aludido se consigna «que para el primer cabildo se trate si se remitira la pena en que fueron penados MORALES, maestro de capilla, y los cantores el día de San Joan ante portam latinam (6 de mayo) en la procession». Quedó la cuestión en suspenso, y el 14 de junio siguiente presentóse nuestro prebendado ante la asamblea capitular, «y dixo: que el queria ir un poco de camino, por necesidad que a ello le forçaua; que suplicaba a sus mercedes que fuese con recles como el statuto se lo da, y que la pena de tres dias en que fueron penados los cantores en la procession de San Joan de porta latina (*sic*), que suplicaua a sus mercedes se la remi-

tiesen; los dichos señores dixeron : que tenían por bien que fuese al camino con sus recles..., y que tambien remitian los días que fue penado el dicho MORALES..., y que así se les mandauan voluer a los dichos cantores y maestro de capilla las penas en que el dicho dia fueron penados todos ellos...»

Marchó MORALES a Sevilla, su tierra, o a Marchena, sin que aparezca ninguna noticia relativa a su regreso a Málaga; pero durante aquel mismo verano acaeció su muerte. En efecto, en el acta capitular de 7 de octubre de 1553 se dice: «Leyeron el statuto veynte y quatro, por ser cabildo general... Despues de lo qual anduuo la casa que vaco por fin y muerte de MORALES, en almoneda, y quedo puesta por el señor canonigo Molina en cinco mil mrs... Item : mandaron que se embien edictos por los quales se haga saber la vacante de la racion de maestro de capilla...»

No cabe, pues, duda alguna de que el insigne músico hispalense, una de las figuras artísticas más salientes de la primera mitad del siglo XVI, murió en el período que corre desde el 14 de junio al 7 de octubre de 1553. ¿Dónde? ¿En Sevilla, en Marchena o en Málaga? Hasta el presente, en los libros obituarios de dichas ciudades no se ha encontrado ninguna partida de defunción o de sepelio que determine la fecha con exactitud y nos esclarezca todas las dudas.

VII

Esto es cuanto sabemos acerca de la vida del gran maestro español, gloria legítima del arte nacional y figura de capital importancia dentro de la escuela de música andaluza. En su tiempo pudo tener dignos rivales, aunque no encontró quien le aventajase por ningún estilo. Su técnica impecable y a veces atrevida nada tiene que envidiar a la de los grandes compositores neerlandeses; pero su indiscutible superioridad se manifiesta en la tendencia expresiva, en ese afán de inter-

preferar de modo ideal el texto litúrgico, que da un carácter especial e inconfundible a la productividad de los maestros españoles del siglo de oro. Cuando MORALES marchó a Roma llevaba al Arte algo nuevo y en extremo original, algo que los primores contrapuntísticos de la escolástica flamenca no habían producido ni podían producir, precisamente lo que AMBROS denomina el elemento *sentimental*, y nosotros calificamos de fuerza expresiva. Claro está que todo el proceso evolutivo de la música durante el siglo XVI se encamina casi exclusivamente hacia la conquista de la expresión, es decir, a que el Arte tuviese significación propia, a que la música adquiriese sentido y alma, en forma que dijese todo lo que es capaz de decir al espíritu. Y debemos reconocer que MORALES, por su educación prietamente española, fué uno de los primeros en alcanzar este objetivo.

No se crea que exageramos, impulsados por un patriotismo fuera de lugar: los hechos demuestran nuestras afirmaciones de modo terminante. La tendencia expresiva a que aludimos se manifiesta ya con toda claridad en las obras más antiguas contenidas en el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, publicado por el erudito BARBIERI (Madrid, 1890). Es decir, que cuando los artistas flamencos hacen consistir la excelencia de sus obras únicamente en los artificios técnicos, con todo su vano aparato de cánones y fugas, ya fuesen o no congruentes con el espíritu y la letra de las composiciones, nuestros compositores, y al frente de ellos JUAN DEL ENCINA, no sólo conocen todas las complicadas reglas del contrapunto artificioso, sino que, además, las aplican y doblegan estéticamente al sentimiento íntimo del texto poético que trataban de interpretar. El vigor del arte cortesano de los maestros que figuran en el mencionado *Cancionero* da bien clara muestra de lo que debía ser y era el arte musical religioso español contemporáneo, pues, como dice BARBIERI con razón sobrada, «se comprende el gran desarrollo que el arte músico alcanzó en España durante los siglos XV y XVI, si se atiende a que por

entonces no hay catedral, colegiata ni convento en que no se enseñe y practique el género religioso, y no son pocos los reyes y los magnates que hacen gala de tener músicos y poetas asalariados y se muestran encantados escuchando las excelencias de un arte cortesano, altamente expresivo por lo íntimamente unido que aparece a la prosodia de nuestra lengua y al gusto peculiar de nuestras canciones y bailes populares, siendo muy de notar algunos cantarillos tan característicos, que a no hallarse armonizados artísticamente a tres o a cuatro voces, podrían creerse pura expresión de la música popular» (1).

Las manifestaciones de este arte nacional tienen, como es lógico, su fundamento y su confirmación en los tratados didácticos escritos por nuestros compatriotas, cuyas obras teóricas justifican los atrevimientos, a veces geniales, de los grandes maestros españoles. Sin la gallarda independencia de que hacen gala los RAMOS DE PAREJA, los DOMINGO MARCOS DURÁN, los DIEGO DEL PUERTO o los MARTÍNEZ DE BIZCARGUI, no comprenderíamos las audacias de los MORALES, ESCOBEDO, PEÑALOSA, RIBERA y demás notables compositores de la primera mitad del siglo XVI.

Tomando cuanto antecede en consideración, el gran maestro sevillano se nos presenta como el progresivo continuador de PEDRO FERNÁNDEZ DE CASTILLEJA y el verdadero fundador de la escuela andaluza, ya que en sus obras se hallan los gérmenes del arte de GUERRERO, de INFANTAS y de JUAN NAVARRRO. Ya hemos indicado que su influencia fué grandísima, no sólo en España, sino en todo el mundo artístico. Si durante su estancia en Roma, movido por una legítima curiosidad, quiso ensayarse en la manera flamencorromana, tan distinta del estilo español, como nos lo prueban las dos misas sobre la canción de *L'homme armé*, o escribir conforme al modelo de los músicos franconerlandeses, como se nota en la misa

(1) Véase *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Madrid, 1890, página 15.

Quaeremus cum pastoribus (1), también intentó aplicar los procedimientos exóticos a un villancico español, como se observa en la curiosa misa *Tristezas me matan, triste de mí* (2), acabando por refugiarse en las tradiciones castizas de la escuela sevillana, puesto que en sus dos magníficas misas *De Beata Virgine*, así como en las denominadas *Gaude Barbara* y *Aspice Domine*, se revela un arte en extremo original, en el que no se nota la más mínima influencia extranjera, hecho reconocido por AMBROS y VAN DER STRAETEN (3).

Las numerosas ediciones de las obras de MORALES—magníficas, misas y motetes—hechas en Italia, Francia y Alemania testifican el gran aprecio en que se le tuvo, pudiendo afirmarse que no existe ninguna compilación o antología de música religiosa publicada durante la segunda mitad del siglo xvi que no contenga alguna muestra de su incomparable talento. Del examen imparcial y sereno de semejantes creaciones se pueden deducir los rasgos característicos que constituyen el ingenio de nuestro compatriota, rasgos que se condensan en una inspiración elevada, severa y noble, muy devota, aunque algo retraída, hija de un temperamento meditativo, inclinado a la concentración, pero capaz de una gran dosis de emoción y de unción religiosa.

Su técnica, sobria y severa, desprovista casi siempre de vanos artificios escolásticos, es también en extremo personal, distinguiéndose por sus singulares atrevimientos. Repetidas

(1) Imitada de otra obra polifónica compuesta sobre el mismo motivo por el compositor francés JEAN MOUTON (JEAN DE HOLLINGUE, fallecido en 1522.) Véase CH. BORDES, *Tribune Saint-Gervais*. París, diciembre de 1889.

(2) Hállase manuscrita en la Capilla Sixtina, en el código número 17 (fols. 79-97), redactado en tiempos del autor. Véase HABERL, *Bibliograph. und Themat. Musikkatalog des Päpstlichen Kapellarchives...* Leipzig, 1888.

(3) Véanse *Geschichte der Musik*, Leipzig, 1893, tomo III, páginas 589-590, y *La Musique aux Pays-Bas*, tomos VII y VIII, *Les musiciens néerlandais en Espagne*. Bruselas, 1885-1888.

veces habla CERONE de su especial manera de emplear las séptimas (1), «puestas entre dos quintas perfectas, lo qual parece contra regla, y es buen mouimiento»; así como de sus pasajes en quintas u octavas paralelas (2): «licencias que a veces se toman los famosos componedores, a las quales llaman licencias poeticas...», no a todos concedidas, «que si vn principiante y nueuo en la composicion se quisiese seruir de la dicha autoridad, antes se atribuyera a ignorancia que a licencia» (3). En general, las composiciones de MORALES se hacen notar por la corrección, el buen canto de las voces, la elegancia de los giros armónicos, y sobre todo por los efectos derivados de la acertada y oportuna interpretación del texto poético, cualidad esta última en que aventaja y sobrepaja a todos sus contemporáneos, tanto nacionales como extranjeros. Su pericia en el arte de la composición, fué tan grande, que en tiempos posteriores, cuando ya se le había olvidado, muchas de sus creaciones fueron atribuidas a otros maestros más conocidos y reputados. BAINI confiesa su sorpresa al tener que reconocer que el motete *Inter vestibulum*, que se cantaba en la Capilla Sixtina *in feria IV cinerum*, y se tenía como *obra rara y famosa de Palestrina*, era debido al numen creador de nuestro compatriota (4). Y si consideramos que MORALES pertenecía ya a la Capilla Pontificia cuando el insigne maestro romano no había aún llegado a la edad adulta, tendremos que rendirnos a la evidencia, reconociendo que se anticipó mucho a su tiempo, contribuyendo de modo eficaz a la creación del verdadero arte religioso.

Acerca de este particular, la opinión de todos los histo-

(1) Véase *El Melopeo* (Nápoles, 1613), lib. XI, cap. XXV, *Passar de la séptima a otra especie* (págs. 645-647).

(2) *Loc. cit.*, lib. XII, cap. IV, *Que es de los auisos necesarios para la perfecta composición* (pág. 664).

(3) *Loc. cit.*, íd. íd. (pág. 664).

(4) Véase *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA*, Roma 1828. Tomo II, pág. 346.

riadores imparciales de la Música es unánime, y muchos de los tratadistas más famosos de todos los países se han complacido en citar a MORALES como un verdadero modelo, digno de ser imitado *seguramente y sin peligro*, como decía el bueno de CERONE (1), sin darse cuenta de que los verdaderos genios — y el músico sevillano lo fué indiscutiblemente — son inimitables en absoluto. No obstante, KIRCHER, en la *Musurgia universalis* (Roma, 1650, lib. VIII, cap. VII), inserta uno de sus *Gloria Patri* como ejemplo de contrapunto artificioso; GIUSEPPE PAOLUCCI, en su *Arte pratica di contrappunto dimostrata con esempi di varij autori...* (Venecia, 1766-1772, tomo II, página 232), reproduce un habilísimo *Sicut erat in principio, Canon in subdiatessaron*, a seis voces, que es un prodigio de factura técnica; el P. MARTINI, autoridad indiscutible, en su famoso *Esemplare ossia saggio fondamentale di contrappunto* (Bologna, 1774-1776), y CHORON, *Principes de composition des écoles d'Italie* (París, 1808), también dan ejemplos tomados de sus obras; y no seguimos por no hacer esta enumeración interminable. Lo mismo ocurre con todas las antologías de autores clásicos (DONERID, DEHN, ROCHLITZ, PROSKE, etc.), en las cuales figuran, sin excepción, algunas muestras del extraordinario talento y no común saber del insigne artista sevillano.

Si los maestros de su tiempo, sin discrepancia alguna, le hicieron justicia, y GUERRERO podía afirmar que era conocido *ubique terrarum*, y el ilustre RABELAIS le coloca entre los más famosos músicos de su tiempo en el prólogo del *Quart livre des faictz et dictz heroiques du noble Pantagrue...* (Lyon, 1548), justo será que nosotros no le olvidemos, pues se trata de una figura capital de nuestra historia artística, cuya influencia en el desarrollo ulterior de nuestra música religiosa fué considerable, y sin la cual no se explica la aparición deslumbrante del genio de TOMÁS LUIS DE VICTORIA.

Madrid, agosto de 1914.

(1) *Loc. cit.*, lib. I, cap. XXXIII, pág. 81.

TOMÁS LUIS DE VICTORIA

LA VERDADERA FECHA DE SU MUERTE

TOMÁS LUIS DE VICTORIA

LA VERDADERA FECHA DE SU MUERTE

Entre los muchos problemas que aun quedan sin solución en la biografía — por desgracia tan incompleta — del insigne abulense TOMÁS LUIS DE VICTORIA, uno de los músicos más admirables que han existido, no sólo en España, sino en el mundo entero, quizás el más importante sea el relativo a la fecha exacta de su fallecimiento. Hasta ahora las opiniones más autorizadas sostenían — no sin serios fundamentos — que el maestro de capilla de las Descalzas Reales de Madrid debió morir, sin duda alguna, en España, probablemente en la corte y después del año de 1608, sin que a ciencia cierta pudiera ponerse en claro dónde y cuándo abandonó el mundo de los vivos, ni el lugar en que fueron sepultados sus venerables restos.

A este parecer nos habíamos atenido (1), inclinándonos ante las autoridades respetabilísimas que lo sustentaban; pero en el fondo conservábamos el recelo de que semejante fecha debía ser algo prematura. No obstante, había que rendirse a

(1) Véase nuestro trabajo TOMÁS LUIS DE VICTORIA, publicado en el libro *Para música vamos!...* Valencia, 1909. Allí condensamos cuantas noticias se sabían hasta entonces acerca de la vida del gran compositor abulense, y como su biografía no se ha modificado en ningún punto esencial, a dicho estudio remitimos al curioso lector.

la evidencia, ya que el último documento fehaciente en que aparecía la firma del maestro era cierto poder por él otorgado *para cobrar del arzobispo de Toledo 150 ducados que le corresponden como cesionario de Luis de Unguero, capellán del rey*. Esta escritura de mandato aparece suscrita por el escribano de número Antonio de la Calle y firmada en Madrid a 10 de enero de 1607 (1). Después de esta fecha — precisa reconocerlo — no se vuelve a encontrar ningún rastro directo del famoso compositor. Existía, no obstante, un testimonio bastante posterior que nos revelaba el hecho, en extremo curioso, de que VICTORIA, a más de su extraordinaria pericia en el arte de la composición, era también tañedor de órgano de habilidad y suficiencia, puesto que durante dos años, desde 1606 a 1608, había desempeñado las funciones de organista del citado monasterio de las Descalzas Reales. Nos referimos a un mandamiento real descubierto en el Archivo Histórico Nacional (2) por el erudito bibliógrafo PÉREZ PASTOR y que creemos necesario transcribir:

«El Rey.

»Por quanto por declaración y adiciones que hize el año 1601 a la escritura que otorgo la Serenísima Infanta de Castilla Doña Juana, Princesa de Portugal, mi muy amada tia, que haya gloria, por la qual fundo y docto el monasterio, iglesia y capilla de las Descalzas de la Villa de Madrid, ordene y mande, entre otras cosas, hubiese un organista de habilidad y suficiencia a quien se diesen 40.000 maravedis de salario cada año, segun que mas largamente se contiene en la dicha declaración y adiciones, y por haber sido informado despues

(1) Poder de THOMÉ DE VICTORIA, capellán que fué de la emperatriz, etc. (Antonio de la Calle, 1607, tomo I, citado por PÉREZ PASTOR en su *Bibliografía madrileña...*, parte III, apéndice II, págs. 518-521. Madrid, 1907.) Toda la documentación allí reproducida concerniente al maestro abulense es de gran interés.

(2) IGLESIAS, lib. VIII, fol. 246. Publicado por PÉREZ PASTOR, *loc. cit.*, página 520.

que el dicho salario era muy tenue para tener con el la persona que la dicha capilla había menester para servir el organo y convenia acrecentarle, y que THOME DE VICTORIA, que servia este oficio el año de 606, lo había hecho dos años con el dicho salario, tuve por bien, como patron del dicho monasterio, iglesia y capilla, por una mi cedula, firmada de mi mano y refrendada de Don Francisco Gonzalez y de Heredia, mi secretario, hecha en la villa de Madrid.» (No se copia la cédula porque, según se dice al margen, *assentose esta cedula en el libro de la Cámara donde toca.*)

El mandamiento real que antecede carece de fecha, pero seguramente fué dado en el mes de julio de 1611, pues se halla recogido entre dos del mismo día, mes y año. Su redacción es algo ambigua, y de su contenido sólo podemos deducir que el gran artista abulense hubo de contentarse durante las postrimerías de su vida con el puesto modesto y subalterno, mezquinamente asalariado, de organista del monasterio de las Descalzas, cuando precisamente, como compositor de música religiosa, no reconocía ningún rival desde la muerte de ORLANDO DI LASSO y la de PALESTRINA, acaecidas ambas en 1594. Lo extraño es que a nadie se le hubiese ocurrido buscar la Real cédula aludida en el documento antes transcrito, a fin de esclarecer los muchos puntos interesantes que dejaba en la sombra.

Y la cédula en cuestión no estaba oculta; sólo faltaba buscarla en el *Libro de la Cámara*, donde efectivamente la encontró nuestro docto y erudito amigo D. FRANCISCO J. SÁNCHEZ CANTÓN, quien, con una bondad únicamente comparable a su desinterés, tuvo a bien comunicarnos no sólo tan precioso documento, sino aun otro no menos interesante, relativo asimismo al maestro VICTORIA.

Cuique suum. Testimoniada nuestra gratitud, reproduciremos los documentos antes aludidos que tan gran importancia tienen para el conocimiento de los últimos años que vivió el preclaro paisano de Santa Teresa de Jesús, y deduciremos

de su contenido todas las nuevas noticias biográficas que nos revelan.

(Arch. Hist. Nac., Consejo, 253 e, lib. III de la Cámara, fol. 34.)

«El Rey.

»Por quanto por la declaracion y adiciones que hize el año de mil y seyscientos y uno a la Scritura que otorgo la Serenísima Infanta Doña Juana, Princesa de Portugal, mi muy amada tia, que aya gloria, por la qual fundo y docto el monasterio, Iglia. y Capilla de las Descalzas de la Villa de Madrid, ordene y mande, entre otras cosas, hubiese un organo para servicio de la dha. Iglia. y un organista de habilidad y suficiencia a quien se diesen de salario quarenta mil mrs. cada año, segun que mas largam.^{ta} se contiene en la dha. declaracion y adiciones, y ahora he sido ynformado que el dho. salario es muy tenue y que no es bastante para tener con el la persona que la dha. capilla ha menester para servir el organo, por lo qual convenia acrecentarle, y que THOME DE VITORIA, que al presente le sirve, lo ha hecho dos años con el dho. salario y ha servido otros muchos en la dha. capilla, y que por su persona y suficiencia de musica y organo hallara mucho mas en otras partes, y por seruirme se contentaria con la mrd. que Yo fuese seruido hazerle, y habiendose consultado lo sobre dho. por los testamentarios de su Alteza; Por la presente, como Patron del dho. monasterio y Capilla, e tenido y tengo por bien acrecentar al dho. THOME DE VITORIA treynta y cinco mil mrs. cada año sobre los dhos. quarenta mil, que por todos sean setenta y cinco mil, y mando al Capellan mayor que es o fuere de la dha. Capilla que en virtud desta mi cedula, sin otro recaudo alguno, prouea y ordene se paguen al dho. THOME DE VITORIA los dhos. treynta y cinco mil mrs. de acrecentam.^{to} en cada vn año desde primero de Enero deste de mil y seyscientos y seys en adelante todo el tpo. que siruiere en la dha. Capilla el organo della, en las partes, a los tpos. y plazos y segun y como se le han pagado hasta aqui los dhos. quarenta

mil mrs., y que lo mismo se haga con los que adelante sirvieren dicho organo, siendo personas qual conviene para la autoridad y servicio para la iglesia. y Capilla, que Yo lo tengo así por bien. Pha. en Madrid a Doze de Junio de mil y seyscientos y seis años. — Yo el Rey. — Por mandato del Rey nro. Sr., Don Hyeronimo Gonzalez de Heredia.» (Sin señal.)

Esta Real cédula, datada de 1606, no puede ser la aludida en el mandamiento de 1611 publicado por PÉREZ PASTOR. En todo caso viene a confirmar lo que en él se dice, y nos demuestra que Felipe III, atendiendo las súplicas del organista de las Descalzas, antiguo servidor de su familia, decidió aumentarle el estipendio que disfrutaba en casi el doble. Tal merced podría parecer considerable si no tuviésemos conocimiento de que en igual día se daban las órdenes otorgando también un «acrecentamiento de 35 mil mrs. sobre los 40 mil que hasta ahora goza al baxon de las Descalzas ALONSO DEL CERRO» que «hace dos años que lo sirve en la dicha Capilla» (1). Sin duda, grande sería el mérito del tal tañedor, pues los fagotistas — baxonistas se decía entonces — españoles de aquella época eran notables por su pericia y habilidad (2). Sin embargo, es de extrañar que se le considerase como el igual, señalándole los mismos honorarios, del maestro insigne cuya fama era universal, como ya lo reconocía el P. GIOVENALE ANICINA en su curioso *Protrepticon Epigramma* dirigido al duque de Saboya y del Piamonte Carlos Manuel I el Grande, que figura al frente de la colección *Motecta Festorum totius anni*,

(1) Arch. Hist. Nac., Consejo, 253 e, lib. III de la Cámara, fol. 34 v. Comunicado por D. FRANCISCO J. SÁNCHEZ CANTÓN.

(2) Citaremos como ejemplo al ilustre D. BARTOLOMÉ DE SELMA Y SALAVERDE, monje agustino español, habilísimo fagotista al servicio del archiduque D. Leopoldo de Austria y del príncipe de Polonia y de Suecia, obispo de Breslau, autor de una importante colección de obras de música instrumental: *Canzoni, Fantesie et Correnti da suonare...* Venecia, Bartolomeo Magni, 1638.

cum communi Sanctorum, publicado en Roma, en 1585 (1), por el glorioso músico abulense.

El segundo documento — la Real cédula de 1611 — es desde luego mucho más interesante, pues no sólo viene a demostrarnos que en aquel año vivía aún TOMÁS LUIS DE VICTORIA, sino que nos descubre curiosísimos pormenores muy útiles para determinar de modo seguro algunas fechas importantísimas en la vida del gran artista español. Su texto es el siguiente:

(Arch. Hist. Nac., Consejo, 253 e, lib. III de la Cámara, fol. 116.)

«El Rey.

»Por quanto por la declaracion y adiciones q. hize el año de mil y seysc.^{os} y vno a la escritura que otorgo la Serma. Infanta de Castilla Doña Juana, Princesa de Portugal, mi muy amada tia, q. aya gloria, por la que fundo y docto el mon.^o, Iglia. y Capilla de las Descalzas de la Villa de Madrid, ordene y mande, entre otras cosas, huuiese un Horgano (*sic*) para serui- cion de la dha. Capilla y un organista de habilidad y suficiencia, y que se le diesen quarenta mil mrs. de salario, segun que mas largam.^{te} en la dicha declaracion y adiciones se contiene; y por hauer sido ynformado despues que el dicho salario era muy tenue para tener con el la persona que la dha. Capilla hauia menester para seruir el organo y q. conuenia acrescentarle; y que THOME DE VITORIA, q. seruia este off.^o el año de seyscientos y seys, lo hauia hecho dos años con el dho. salario, tuue por bien, como Patron del dho. monasterio, iglia. y capilla por vna mi cedula, firmada de mi mano y refrendada de Hieronimo Gonzalez de Heredia, mi s.^{no} fha. en la villa de Madrid a doze del mes de Junio del dho. año de mil y seyscientos y seys, acrescentarle treynta y cinco mil mrs. sobre los quarenta mil mrs., q. por todos fuesen setenta y cinco mil

(1) *Ex Typ. Dom. Bassae* (1585). *Apud Alex. Gardanum*. Hay ejemplar en la catedral de Córdoba.

mrs. cada año, como mas largam.^{te} se contiene en la dha. mi cedula. Y ahora el dho. THOME DE VITORIA me ha hecho relacion que el hauia veynte y quatro años seruia de Capellan a la Emperatriz mi sra. y Abueia, q. santa gloria aya, en su vida, y despues que fallecio, en una de las tres capellanias que dexo en el dho. monasterio, y que demas desto siruio en la Capilla del diez y siete años, de Mro. de Capilla, sin ynteres ninguno, y que de siete años a esta parte sirue el organo della con satisfaccion. Supp.^{me} le hiciese merced en remuneracion de sus seruicios de nombrar para despues de sus dias por organista de la dha. capilla a BERNARDO PEREZ DE MEDRANO, q. ha scruido en ella en las ocasiones y necessidades q. se han ofrecido de siete años a esta parte con mucho cuydado y puntualidad y con satisfacion de la capilla, y q. es muy habil y suficiente y en quien concurren todas las calidades que se requieren para seruir el dho. horgano, y q. demas de hauer seruido los dhos. siete años sin habersele dado ninguna cosa, quiere hazer lo mismo durante la vida del dho. THOME DE VITORIA. Y hauiendoseme consultado los sobredho. con lo que cerca dello ynformaron los testamentarios de la dha. Princesa; Por la presente, como tal Patron que soy del dho. monasterio y capilla, tengo por bien (atento a las dhas. causas) q. despues de los dias de dho. THOME DE VITORIA suceda luego en el dho. off.^o de organista el dho. BERNARDO PEREZ DE MEDRANO, y sirua en el como lo haze ahora el dho. THOME DE VITORIA, y conforme a la dha. declaracion y adiciones que assi hize el dho. año de seyscientos y vno, y que aya y lleve y goze los dhos. setenta y cinco mil mrs. de salario, y se le paguen en virtud desta mi cedula en las partes, a los tiempos y plazos que se le han pagado y pagaren al dho. THOME DE VITORIA en su vida con tanto que durante ella el dho. BERNARDO PEREZ acuda a seruir el dho. off.^o de organista en la dha. capilla, como lo ofrece, sin que se le haya de dar por ello salario ni otra cosa alg.^a. Y mando al Capellan mayor y Capellanes de la dha. capilla q. luego como suceda el falleci-

miento del dho. THOME DE VITORIA, dexen y consientan al dho. BERNARDO PEREZ usar y exercer el dho. off.º de organista sin ponerle ynpedim.^{to} alguno. Yo lo tengo así por bien, sin embargo de qualquier orden que aya en contrario cerca de la prouision del dho. off.º, con lo cual para en quanto a este toca por esta esta (*sic*) quedando en su fuerza y vigor para en lo demas adelante. Fha. en San Lorenzo el Real a dos de Julio de mil y seyscientos y once años. — Yo el Rey. — Por mand.º del Rey nro. sr., Fran.^{co} González de Heredia.» (Sin señal.)

Todo aquel que conozca un poco los escasos datos que constituyen hasta el presente la inconexa biografía del admirable músico de Ávila (1), y los muchos puntos oscuros o confusos que en ella se encuentran, comprenderá sin gran esfuerzo el mucho interés que presentan las declaraciones explícitas contenidas en el precioso documento que acabamos de transcribir. En efecto, a mediados del año 1611, el propio VICTORIA manifiesta a Felipe III que durante veinticuatro años de su vida había servido de capellán a su tía la emperatriz D.^a María, hija del César Carlos V y esposa de Maximiliano II de Austria. Ahora bien: si tenemos en cuenta que dicha augusta princesa murió en 1603, podremos deducir de modo exacto y positivo que el maestro castellano entró a formar parte de la servidumbre de la emperatriz en 1579; es decir, tres años después de la viudez de tan augusta dama, y casi a raíz de haber cesado en las importantes funciones que desempeñaba desde el año 1565 en el *Collegium Germanicum Hungaricum* de Roma.

(1) La más completa la constituye el estudio biobibliográfico redactado por el maestro F. PEDRELLI y publicado al frente del volumen VIII de su magna edición de las obras completas del músico castellano THOMAE LUDOVICI VICTORIA *Abulensis. Opera omnia... Lipsiae* (1902-1913). *Typis et sumptibus Breitkopf et Haertel bibliopolarum*. También puede consultarse, aunque con prudentes reservas, el volumen dedicado a VICTORIA por MR. HENRI COLLET en la colección *Les maitres de la Musique*. París, Alcan, 1914.

Hasta el presente se ignoraban las causas que movieron a VICTORIA para renunciar el puesto que ocupaba en la famosa institución jesuítica, así como el magisterio de la iglesia de San Apolinar a El anexo, corriendo el año 1578. Hoy no puede caber duda alguna de que no fué ni para buscar descanso en uno de los numerosos colegios españoles existentes en la capital de los Estados pontificios, como supone el cardenal STEINHUBER (1), ni para entrar al servicio del príncipe de Altemps, hermano del cardenal de Augsburgo, según presume el maestro PEDRELL (2). Gracias al documento que venimos estudiando, la razón que le impulsó a dejar el Colegio Germánico nos es perfectamente conocida: entrar al servicio de la emperatriz, en calidad de capellán y cantor.

Establecido cuanto antecede sobre bases indiscutibles, puede afirmarse que VICTORIA debió regresar a España en unión de la emperatriz, cuando esta augusta señora se retiró al monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, donde su hija D.^a Margarita de Austria había profesado en 25 de marzo de 1584. Esta suposición resulta también plenamente confirmada por el mismo maestro, ya que en el documento que estudiamos declara haber sido maestro de capilla del citado convento diez y siete años, es decir, desde 1586 hasta 1603, fecha de la muerte de su ilustre protectora, en memoria de quien escribió una de sus obras maestras, el admirable *Officium defunctorum...* Matriti, 1605.

Y nótese bien que todo lo expuesto concuerda asimismo con lo que manifiesta VICTORIA en la dedicatoria a Felipe II de su *Missarum libri duo...*, publicado en Roma en 1583. Allí

(1) Véase *Geschichte des Collegium Germanicum Hungaricum in Rom...* Freiburg in Breisgau, 1895, dos volúmenes en 8.^o, tomo I, páginas 474-560.

(2) Véanse *loc. cit.* y *Estudio biobibliográfico destinado a preparar una edición completa de las obras del insigne maestro abulense* TOMÁS LUIS DE VICTORIA, publicado en el Boletín *La Música Religiosa de España*. Madrid, núm. 12 (año I, 1896) a núm. 27 (año III, 1898).

puede leerse textualmente lo que sigue : «Llegada la hora de regresar a la patria despues de larga ausencia, y debiendo por obligacion presentarme ante Tu Real Persona, no debia venir con las manos vacias, sino traer alguna ofrenda que a la vez fuese conforme con mi profesion y estado y a Tu Majestad muy agradable.» Añadía también «que deseaba poner termino, por hallarse muy cansado, à su tarea de compositor». Como hemos visto, no cumplió ninguno de sus propósitos, pues no sólo prosiguió publicando nuevas y numerosas obras, sino que no transcurrieron muchos años sin que se encargase de dirigir la capilla del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Al morir la viuda del emperador Maximiliano de Austria, en 1603, VICTORIA fué designado, quizás por su misma protectora, para ocupar una de las tres capellanías que fundaba en la iglesia de las Descalzas, donde debía ser enterrada por disposición testamentaria. Entonces hubo de resignar nuestro artista el magisterio de la dicha capilla, contentándose con desempeñar las funciones más tranquilas y reposadas de organista, que aun ocupaba en julio de 1611.

Muy viejo, cansado y achacoso debía encontrarse por aquellos tiempos, cuando pedía al rey le designase un auxiliar, destinado a sucederle, con la obligación de acudir *a servir el dicho oficio de organista, como lo ofrece, sin que se le aya de dar por ello salario ni otra cosa alguna...* mientras aun viviese el insigne maestro. El elegido se llamaba BERNARDO PÉREZ DE MEDRANO, organista de profesión y verosímilmente discípulo de VICTORIA; siendo por demás curioso que a pesar de nuestras pesquisas no hayamos podido encontrar ningún dato relativo a su vida (1). No obstante, es de presumir que no se tra-

(1) Ni FÉTIS, ni EITNER, ni ESLAVA, ni SALDONI mencionan a este artista. Únicamente el último de los autores citados (véase *Diccionario bibliográfico de efemérides de músicos españoles...*, tomo IV. Madrid, 1881. Catálogo, pág. 250) habla de un D. BERNARDO PÉREZ, presbítero, quien en marzo de 1786 fué nombrado por Su Majestad tenor de la capilla de la Encarnación de Madrid.

taría de ningún artista vulgar y adocenado, cuando el compositor abulense lo elegía para su sucesor.

Y esto no tardó mucho tiempo en ocurrir. La interesante cédula real que ha motivado las precedentes consideraciones está fechada en 2 de julio de 1611. Pues bien: aún no habían transcurrido dos meses cuando el insigne TOMÁS LUIS DE VICTORIA pasaba a mejor vida. Hemos hallado una prueba terminante e indiscutible. Presumíamos que un hombre de edad prolecta y ya apartado de la vida mundanal, no debía residir muy lejos del monasterio donde tenía que desempeñar las funciones de organista, para gozar de una modesta prebenda que le ayudase a sostenerse. Las Descalzas Reales están enclavadas en el distrito parroquial de San Ginés, y, en efecto, en los libros de óbitos de la citada parroquia se encuentra la partida de defunción del gran artista castellano. Hemos tenido ocasión de obtener una copia autorizada (1) y vamos a transcribirla en su integridad:

«Parroquia de San Ginés. Libro segundo de Difuntos, folios 93 v y 94.

»TOMÉ DE VITORIA, clérigo, organista de las Descalzas, en la calle del Arenal, vecino en las mismas casas, murió hoy sábado siete de agosto de mil seiscientos once; enterróse en las Descalzas; recibió los Santos Sacramentos; administróselos el Dr. Ronquillo; hizo testamento ante Juan de Castillo, escribano; testamentarios el licenciado Mirueña, que vive en las dichas, en la calle del Arenal, y D. Juan de Trimiño, que vive en las dichas casas.

»Mandó treinta misas de almas, que se dé a tres reales de limosna y las mandas forzosas a cada seis más.»

El testimonio no puede ser más concluyente, y a mayor abundamiento, una de las personas que en él se designan como

(1) Dámos las gracias a D. Antonio Valdés y Valdés, presbítero, coadjutor primero de la dicha parroquia, quien galantemente nos facilitó los medios de realizar nuestras pesquisas.

testamentario, el licenciado Mirueña, nos es conocido como antiguo amigo de la familia Victoria. Pocos años antes, «Juan Luis de Victoria, vecino de Sanchidrián, tierra de la ciudad de Ávila, residente en Madrid, hijo de Francisco Luis de Victoria y de D.^a Francisca Suárez—por consiguiente, hermano del maestro —», otorgaba testamento con fecha 21 de marzo de 1599, ante el escribano Pedro de Prado, nombrando «como curador de sus hijos a Antonio Suárez de Victoria, su hermano, o al Dr. Agustín Suárez de Victoria, o a Tomé de Victoria, o al licenciado Jerónimo de Mirueña...» (1). Estimamos esta coincidencia de nombres como verdaderamente curiosa y muy propia para desvanecer cualquier duda que pudiera suscitarse.

Queda, pues, resuelto el problema de la muerte del insigne artista castellano, en forma que su biografía sumaria puede reducirse a los siguientes términos:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA nació en tierras de Ávila de los Caballeros entre 1540 y 1545. Estudió Música en Segovia bajo la dirección de BARTOLOMÉ DE ESCOBEDO. En 1565 Felipe II le otorgó una pensión de 45.000 maravedises *situados en las rentas del servicio y montazgo de los ganados de este reino* (2). Por aquellos tiempos marchaba a Roma, donde a poco entró al servicio del Colegio Germánico en calidad de capellán cantor y maestro de capilla de San Apolinar. En 1578 renunciaba dichos cargos para ingresar en el séquito de la emperatriz D.^a María, viuda de Maximiliano de Austria, a quien acompañó a Madrid cuando se refugió con su hija D.^a Margarita, en 1584, en el monasterio de las Descalzas Reales. Allí desempeñó las funciones de maestro de capilla durante diez y siete años, desde 1586 hasta 1603. En dicha fecha, después de la muerte de su protectora, gozó de una de las tres capellanías por ella fundadas y asumió el oficio de organista, con-

(1) Citado por PÉREZ PASTOR, *loc. cit.*, págs. 518-521

(2) Véase PÉREZ PASTOR, *loc. cit.*

servando tales cargos hasta su fallecimiento, acaecido en Madrid el 7 de agosto de 1611.

Fué enterrado en el convento de las Descalzas Reales, donde en la actualidad no existe ningún recuerdo que perpetúe su gloriosa memoria... Después de todo, ¿para qué? El mejor monumento se lo erigió el mismo VICTORIA con sus obras inmortales, admiración del mundo entero y vencedoras de las vicisitudes del gusto. Porque creaciones como el *Officium Hebdomadae Sanctae* (Roma, 1585) o el *Officium defunctorum* (Madrid, 1605) y tantas otras páginas de extraordinaria belleza, causarán siempre el asombro de cuantos sean capaces de apreciar la Música en sus más altas, más puras y más nobles manifestaciones.

OBRAS CONSULTADAS

PARA REDACTAR LOS ESTUDIOS CONTENIDOS EN EL PRESENTE VOLUMEN

- ADANI DA BOLSENA, A. — *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della Capella Pontificia...* Roma, 1711.
- AIZA, GIOVANNI ANTONIO D'. — *Intabulatura da Lauto...* Venecia, 1508.
- AMBROS. — *Geschichte der Musik...* Leipzig, 1887-1909.
- ARANDA, GABRIEL DE. — *Vida del siervo de Dios... venerable P. Fernando de Contreras...* Sevilla, 1692.
- ARCHADELT, GIACOMO. — *Il Quarto Libro di Madrigali...* Venecia, 1539.
- ASENSIO Y TOLEDO, JOSÉ MARÍA DE. — *Francisco Pacheco: sus obras artísticas y literarias...* Sevilla, 1867.
- *Retratos de autores españoles...* Primera serie. Sevilla, 1869.
- VÉASE PACHECO, FRANCISCO, *Libro de descripción...* Sevilla, 1599.
- BAINI, GIUSEPPE. — *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina...* Roma, 1828.
- BARBIERI. — *Cancionero musical de los siglos XV y XVI...* Madrid, 1894.
- BARCIA, ÁNGEL M. DE. — *Catálogo de los retratos de personajes españoles... en la Biblioteca Nacional.* Madrid, 1901.
- *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional...* Madrid, 1906.
- BERMUDO, FR. JUAN. — *Arte Tripharia...* Osuna, 1550.
- *Declaración de instrumentos...* Osuna, 1555.
- BOLEA Y SINTAS. — *Descripción histórica de la catedral de Málaga...* Málaga, 1895.
- BORDES, CHARLES. — *La messe de Morales: Quaeramus cum pastoribus...* (*La Tribune Saint-Gervais...* París, diciembre 1889.)
- BRENET, M. — *Claude Goudimel...* Bésanzon, 1898.
- *Palestrina.* París, 1910.
- CEÁN BERMÚDEZ, FRANCISCO. — *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España...* Madrid, 1800.
- *Descripción artística de la catedral de Sevilla...* Sevilla, 1804.
- CELANI, F. — *I cantori della Capella Pontificia nei secoli XVI-XVII.* (*Rivista Musicale Italiana*, vol. XIX. Milán, 1907.)
- CERONE, PEDRO. — *El Melopeo y maestro...* Nápoles, 1613.

- CHORON, ALEXANDRE. — *Principes de composition des écoles d'Italie...* París, 1808.
- CIACONI, M. ALFONSUS. — *Vita et gesta Summorum Pontificum a Christo Domino usque ad Clementem VIII...* Roma, 1600.
- CID, MIGUEL. — *Iustas sagradas del insigne y memorable poeta...* Sevilla, 1647.
- CIRUELO, PEDRO. — *Cursus quattuor mathematicarum artium liberalium...* Alcalá, 1516.
- COLLET, HENRI. — *Victoria*. París, 1914.
- CORREA DE ARAÚJO, FRANCISCO. — *Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano, intitulado Facultad orgánica...* Alcalá, 1626.
- CRUZADA VILLAMIL, G. — Véase PACRECO, *Arte de la Pintura*.
- DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA. — *Juan de la Encina en León*. Madrid, 1909.
- EITNER, R. — *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon...* Leipzig, 1900-1904.
- ENCINA, JUAN DEL. — *Cancionero...* Salamanca, 1496. — *Ibid.*, 1509. — *Tribagia o Via Sagra de Hierusalem...* Roma, 1521.
- FABER STAPULENSIS, JACOBUS. — *Elementa musicalia...* París, 1496.
- FAGE, ADRIEN DE LA. — *Essais de Diphthéographie musicale...* París, 1864.
- FÉTIS, F. J. — *Biographie universelle des musiciens...* París, 1860.
- FUENLLANA, MIGUEL DE. — *Orphenica Lyra...* Valladolid, 1554.
- GALLARDO, BARTOLOMÉ. — *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos...* Madrid, 1863-1889.
- GESTOSO Y PÉREZ, JOSÉ. — *Sevilla monumental y artística...* Sevilla, 1892. — *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII*. Sevilla, 1900. — *Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla...* Sevilla, sin fecha.
- GONZÁLEZ DÁVILA. — *Historia de las antigüedades de Salamanca...* 1606.
- GUERRERO, FRANCISCO. — *Viaje de Hierusalem...* Valencia, 1590. — *Ibid.*, Alcalá, 1611.
- HABERI, F. X. — *Bibliograph. und Themal. Musikkatalog des Päpstlichen Kapellarchives...* Leipzig, 1888. (*Bausteine für Musikgeschichte*, número II.) — *Die Römische Schola Cantorum und die Päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*. Leipzig, 1889. (*Bausteine für Musikgeschichte*, núm. III.)
- HAWKINS, J. — *A General history of the science and practice of Music...* Londres, 1766.
- INFANTAS, FERNANDO DE LAS. — *Liber III Sacrarum varii styli Cantionum...* Venecia, 1579.

- JESÚS MARÍA, FR. PEDRO DE.—*Vida... del P. Hernando de Mata... Málaga*, 1663.
- JUAN IV.—*Primera parte do Index da Livraria de Musica do muyto alto e poderoso Rey Dom João o IV... Lisboa*, 1649. — Reimpreso por JOAQUÍN DE VASCONCELLOS. PORTO, 1874.
- JUSTI, CARLOS.—*Les Arts en Espagne*. Prólogo del Baedeker de España y Portugal... Leipzig, 1908.
- KIRCHER, A.—*Musiurgia universalis... Roma*, 1650.
- LE FEBVRE, JACQUES.— Véase FABER STAPULENSIS, JACOBUS.
Libro de doctrina xpiana, con una exposición sobre ella que la declara muy altamente... Sevilla, 1532.
- LIZIO, ALESSANDRO.—*Federigo Gonzaga, ostaggio alla Corte di Giulio II. (Archivio della R. Società Romana di Storia Patria, vol. IX. Roma 1887.)*
- MADRAZO, PEDRO DE.—*Sevilla y Cádiz. España : sus monumentos y artes... Barcelona*, 1884.
- MAILLARA, JUAN DE.—*Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la Católica Real Majestad del rey D. Felipe, nuestro Señor... Sevilla*, 1570.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA.—*Poética... Barcelona*, 1839.
- MARTINI, P. G. B.—*Esemplare ossia saggio fondamentale di contrappunto... Bolonia*, 1774-1776.
- MENÉNDEZ Y PELAYO.—*Antología de poetas líricos castellanos*, tomo VII.
- MITJANA, R.—*Para música vamos!... Valencia*, 1909.
- MORALES, CRISTÓBAL DE.—*Magnificat octo tonorum... Venecia*, 1542.
— *Motectae cum quatuor vocum... Liber I... Venecia*, 1543.
— *Ibid. Liber II... Venecia*, 1546.
— *Motectae cum quinque vocibus... Liber I... Venecia*, 1543.
— *Missarum Liber I... Roma*, 1544.
— *Missarum Liber II... Roma*, 1544.
— *Lamentationi a quattro, cinque et sei voci... Venecia*, 1564.
- MORATÍN, L. FERNÁNDEZ DE.—*Orígenes del teatro español... Madrid*, 1830.
Moletti à sei voci da diversi eccellentissimi musici composti... (Il primo libro de). Venecia, Hieronimo Scotto, 1549.
- MURATORI, L. A.—*Delle antichità Estensi... Módena*, 1717.
Museo español de antigüedades. Madrid, 1872.— Véase TUBINO, FRANCISCO MARÍA.
- NARVÁEZ, LUIS DE.—*El Delphin de Música... Valladolid*, 1535.
Nuova spoglia amorosa... Madrigali... scielti... de' piu famosi et eccellenti musici... Venecia, 1593.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA.—*Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla... Madrid*, 1796.

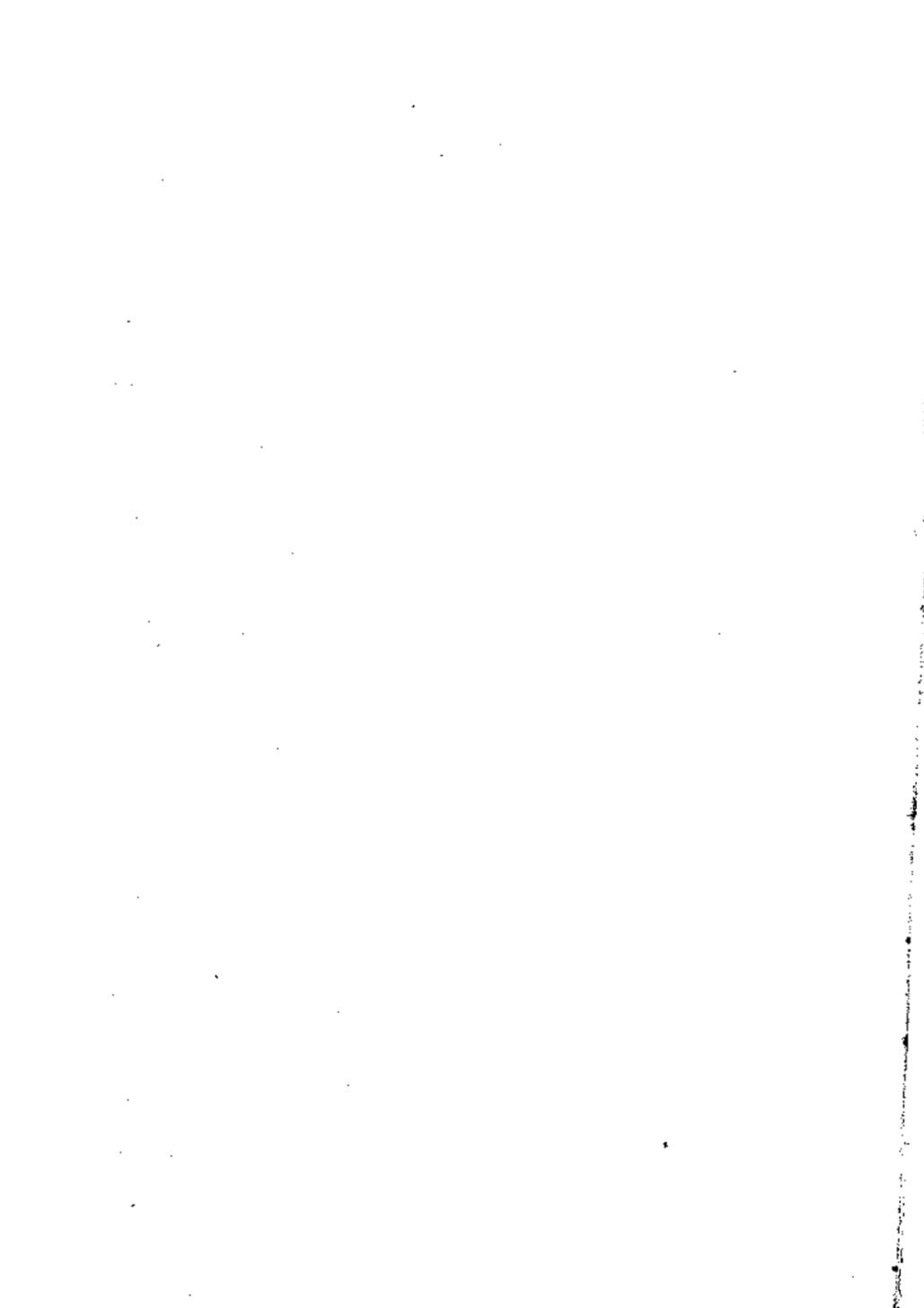
- PACHECO, FRANCISCO. — *Arte de la Pintura...* Sevilla, 1649. — Segunda edición, dirigida por D. G. CRUZADA VILLAMIL. Madrid, 1866.
- *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones.* Sevilla, 1599. — Publicado por D. JOSÉ MARÍA DE ASENSIO. Sevilla, 1886.
- PALOMINO, ANTONIO. — *El museo pictórico y escala óptica...* Madrid, 1724.
- PAOLUCCI, GIUSEPPE. — *Arte pratica di contrappunto...* Venecia, 1766-1772.
- PARADA Y BARRETO, JOSÉ. — *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música...* Madrid, 1868.
- PASTOR. — *Geschichte der Päpste...*, tomo IV, Freiburg in Breisgau, 1906.
- PAULO JOVIO. — *Historia sui temporis...* París, 1553.
- PEDRELL, FELIPE. — *Diccionario biográfico-bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos...* Barcelona, 1897.
- *Hispaniae Schola Musica Sacra...* Vol. I: *Christophorus Morales*. Vol. II: *Franciscus Guerrero*. Barcelona, 1894.
- *Estudio biobibliográfico destinado a preparar una edición completa de las obras del insigne maestro abulense Tomás Luis de Victoria...* (*La Música Religiosa de España*. Madrid 1896-1898.)
- *Mustichs vells de la terra.* (*Revista Musical Catalana*, años 1904 a 1910. Barcelona.)
- *Catalech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona...* Barcelona, 1909.
- Véase VICTORIA, TOMÁS LUIS DE.
- PÉREZ PASTOR. — *Bibliografía madrileña...* Madrid, 1907.
- PONZ, ANTONIO. — *Viaje de España...* Madrid, 1786.
- QUETIF-ECHARD. — *Scriptoris Ordinis Praedicatorum...* París, 1721.
- QUIRINO. — *Imago optimus Pontificis expressa in gesta Paulo III...* Brescía, 1545.
- RABELAIS, F. — *Quart livre des faictz et dictz héroïques du noble Pantagruel...* Lyon, 1548.
- RAMÓN, FR. ALONSO. — *Corónica de le Merced...* Sin fecha.
- ROBERTO (seudónimo de SORIANO FUERTES, MARIANO). — *Calendario musical para el año 1859...* Madrid.
- ROBLES, LIC. JUAN DE. — *Diálogo del uso de la barba entre los eclesiásticos...* Sevilla, 1642.
- ROLLAND, ROMAIN. — *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti...* París, 1895.
- SALBLINGER, S. — *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum...* Augs-burg, 1545.
- SALDÓN, BALTASAR. — *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles...* Madrid, 1868-1881.

- SALINAS, FRANCISCO. - *De Musica, libri VII.* Salamanca, 1577.
- SALMA Y SALAVERDE, BARTOLOMÉ. - *Canzoni, Fantasie et Correnti da suonare.* Venecia, 1638.
- SERRANO Y ORTEGA, MANUEL. - *Noticia histórica de la devoción y culto que la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla ha profesado a la Inmaculada Concepción.* Sevilla.
- SORIANO FUERTES, MARIANO. - *Historia de la música española.* Barcelona, 1855-1859. - Véase ROBERTO.
- STEINHUBER, J. - *Geschichte des Collegium Germanicum Hungaricum in Rom.* Freiburg in Breisgau, 1895.
- STRAEFEN, ED. VAN DER. - *La Musique aux Pays-Bas.* Bruxelles, 1867-1888.
- SUÑOL, P. GREGORIO M. - *Canto español del Pange Lingua.* (Música Sacro-Hispánica. Bilbao, septiembre de 1909 a febrero de 1910.)
- TORO, BERNARDO DE, Y VÁZQUEZ DE LECA, MATEO. - *Relación de la institución en Roma de la Orden militar de la Inmaculada Concepción.* Madrid, 1624.
- TUBINO, FRANCISCO MARÍA. - *El Juicio final, de Luis de Vargas, en el Hospital de la Misericordia de Sevilla.* (Museo Español de Antigüedades. Madrid, 1872.)
- VASCONCELLOS, JOAQUÍN DE. - *Ox musicos portugueses.* Porto, 1870. - Véase JUAN IV.
- VÁZQUEZ DE LECA, MATEO. - Véase TORO, BERNARDO DE.
- VIDAL Y DÍAZ. - *Memorial histórico de la Universidad de Salamanca.* Salamanca, 1869.
- VICTORIA, TOMÁS LUIS DE. - *Motecta Festorum totius anni, cum communi Sanctorum.* Roma, 1585.
- *Opera omnia.* Edición dirigida por F. PEDRELL. Leipzig, 1902-1913.
- VILLAFRANCA, LUIS DE. - *Breve instrucción de canto llano.* Sevilla, 1565.

ÍNDICE

	<u>Páginas.</u>
PROEMIO.....	v
Sobre Juan del Encina.....	1
El venerable Fernando de Contreras.....	53
Luis de Vargas.....	97
Bernardo de Toro.....	141
Datos acerca de tres músicos españoles desconocidos.....	171
Cristóbal de Morales.....	181
Tomás Luis de Victoria.....	227
Obras consultadas.....	243

620 ej. 1240 de tirada.



LISTA DE ALGUNOS ESCRITOS DEL AUTOR

Sobre Juan del Encina, músico y poeta.—Agotado.

El buque fantasma. Drama lírico en tres actos; poema y música de R. Wagner. Estudio crítico. — Agotado.

La música contemporánea en España y Felipe Pedrell. Estudio crítico. — Agotado.

Ensayos de crítica musical Primera serie.

Discantes y contrapuntos. Estudios musicales.

En el Magreb-el-Aksa. (Viaje a Marruecos.)

L'orientalisme musical et la musique arabe. — Agotado.

Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI. Cancionero de Uppsala. — Agotado.

En bibliografisk visit i Uppsala Universitet Biblioteks Musikavdelning. — No puesto en venta.

El maestro Rodríguez de Ledesma y sus lamentaciones de Semana Santa. Estudio crítico.

¡Para música vamos! .. Estudios sobre el arte musical contemporáneo en España.

Lettres de P. Mérimée a Estébanez Calderón. — No puesto en venta.

Catalogue critique et descriptif des imprimés de Musique des XVI et XVII siècles conservés à la Bibliothèque de l'Université Royale d'Upsala. Tome I.

Claudio Monteverde y los orígenes de la ópera italiana. Conferencia leída en el Centro de Estudios Estéticos de la Real Universidad de Uppsala el día 7 de diciembre de 1909.

Mozart y la psicología sentimental. Conferencia leída en el Ateneo de Madrid el día 24 de marzo de 1918.

La Musique en Espagne. Art religieux et Art profane. (Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire de Paris.)—En publicación.

EN PREPARACIÓN

Los maestros cantores de Nuremberg. Comedia lírica en tres actos; poema y música de R. Wagner. Estudio crítico y analítico.

La Celestina. Tragicomedia de Calixto y Melibea, adaptada en cuatro actos y puesta en música por F. Pedrell. Estudio crítico.

Francisco Soto de Langa. Estudio críticobiográfico, seguido de una bibliografía de las *Laudi spirituali*.

Catalogue critique et descriptif des imprimés de Musique des XVI et XVII siècles conservés à la Bibliothèque de l'Université Royale d'Upsala. Tomes II et III.

Don Fernando de las Infantas, teólogo y músico. Estudio biobibliográfico.