

Mística y retórica en la vida y la obra de Tomás Luis de Victoria

Josep María Gregori i Cifré

CUANDO HENRI COLLET publicaba en 1913 su libro sobre *Le mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle*, la asociación entre la espiritualidad de la mística castellana del siglo XVI y el estilo musical de Victoria, junto al de los músicos castellanos del Siglo de Oro, hacia casi un siglo que había sido ya sugerida.

Sin embargo, para los musicógrafos del siglo XIX, la espiritualidad de la música de Victoria giraba en torno al epicentro del modelo del misticismo estético que en aquella época encarnaba la obra de Palestrina: "Par comparaison avec Lassus et Victoria, Palestrina est présenté tout au long du XIX^e siècle comme le compositeur le plus pur, le plus serein, et le plus méditatif du XVI^e."¹

De hecho, desde G. Bertini (1814–1815) y G. Baini (1828) hasta el mismo F. Pedrell (1899), la supuesta rivalidad y la comparación estilística entre ambos autores se convirtió casi en un tema recurrente. Fijémonos en lo que Pedrell escribió, en 1918, a propósito de ello:

"A la manera de Teresa de Jesús y de Juan de la Cruz en misticismo, Victoria y nuestros grandes maestros son

¹ ELLIS, Katharine, "Palestrina et la musique dite *Palestrinienne* en France au XIX^e siècle: questions d'exécution et de réception", a VENDRIX, Philippe (ed.), *La Renaissance et sa musique au XIX^e siècle*. Paris: Klincksieck, 2000, p. 170. La autora presenta en un apéndice el repertorio llamado "palestriniano", editado y cantado en París en el curso del siglo XIX, en el que algunas obras de Victoria convivían con el repertorio eclesiástico de Palestrina, Lassus, Ingegneri y Allegri, principalmente.

músicos-poetas en sus concientos místicos [...] Palestrina, en medio de su misticismo, salvo en los *Improperios* y en otras inspiradísimas composiciones escritas en el estilo de esta obra, no hace olvidar jamás al *madrigalista* [...] Palestrina no desea conmovier como Victoria: la actitud de aquél en la voz de la plegaria litúrgica es sumisa y piadosa, la de éste sentida y dolorosa; aquél, fuera de toda preocupación ajena a la misma plegaria, es mas compungido, y si se quiere, más tranquilo; éste, presa su alma de suaves deliquios, se exalta como nuestro gran místico: oye «aquella música que se escucha en las noches puras» y se llama la *música de los cielos* [...]"²

Cinco años antes que Pedrell, Collet se inspiró en el artículo de Haberl de 1896,³ en el momento de esbozar las probables concomitancias entre Santa Teresa de Jesús y Victoria. Para Haberl, la suposición de que ambos se hubieran conocido era una certeza, y, según esta idea, Collet imaginó "ces futurs mystiques respirant ensemble, en leur prime jeunesse, les âpres senteurs d'une terre ascétique, et se formant par les mêmes lectures spirituelles..."⁴

² PEDRELL, Felip. *Tomás Luis de Victoria*. Valencia: M. Villar, 1918, p. 119–121.

³ HABERL, Franz Xaver. "Tomás Luis de Victoria. Eine bibliographische Studie", *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 11 (1896), p. 72–84.

⁴ COLLET, Henri. *Le mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle*. Paris: Félix Alcan, 1913, chap. IX, p. 380; reed. Plan de la Tour: Éditions d'Aujourd'hui, 1979. La asociación estilística con la pintura de El Greco, aparece también en el inicio del mismo capítulo.

Stevenson, estudioso por excelencia de Victoria y del Siglo de Oro castellano, ante la ausencia de documentos, este tema ya ni lo plantea. Sin embargo, a pesar de que no se haya podido comprobar la posible relación entre ambos personajes, creemos que sería bueno no desestimarla del todo. Hasta 1565, Victoria y Santa Teresa fueron conciudadanos en su Avila natal, y a pesar de su diferencia generacional — Teresa de Avila había nacido en 1515 y Victoria en 1548—, no se puede descartar la posibilidad de que se conocieran, ya que Santa Teresa, a pesar de su movilidad, siempre estuvo vinculada a su ciudad natal, residiendo en el convento de la Encarnación, a partir de 1535, o en su nueva fundación de San José (1562).

Durante los años que el joven Victoria permaneció en Avila, la santa recibió en dicha ciudad las visitas y los consejos espirituales, de San Francisc de Borja, en 1554 y 1557, y de San Pedro de Alcántara, en 1560.⁵ El primero fue, precisamente, quién en 1571, en calidad de tercer general de la Compañía de Jesús, dio su visto bueno para que el joven Victoria fuese nombrado profesor del *Collegium Germanicum* de Roma. Stevenson, citando a Casimiri,⁶ relata el procedimiento de su admisión: el 24 de octubre de 1571, el padre Gerónimo Nadal —que en aquel momento actuaba como sustituto del general de la Compañía en Roma—, enviaba un correo a San Francisc de Borja, que se hallaba en Madrid desde el mes de junio, en el que le explicaba como el rector del Colegio, el padre Sebastiano Romei, había admitido “sin yo saberlo, al músico Victoria, que de antes estaba en el collegio”.⁷

Las circunstancias de su admisión —en ausencia del general y sin el permiso de su sustituto—, permiten suponer que existía un cierto nivel, no solo de conocimiento, sino sobre todo de confianza, hacia la figura del joven Victoria. La pregunta que podríamos plantearnos es si esta confianza se fundaba solamente en sus años de residencia en el Colegio, o si bien

podía obedecer al conocimiento previo que el general de la Compañía de Jesús, San Francisc de Borja, tendría ya de él. Cabe tener presente que las circunstancias de la entrada de Victoria en el Colegio Germánico no se han esclarecido, ni tampoco el origen del explícito mecenazgo que le dispensó el cardenal Truchess. En este sentido, nos preguntamos si la misma Santa Teresa, probable concedora de los dones, virtudes y progresos musicales del pequeño Victoria en la catedral de Avila, podía haber hablado de él a San Francisc de Borja durante la visita que éste hizo a Avila en 1557, con el objeto de que después del cambio de voz, Victoria pudiera proseguir su formación en el colegio jesuíta de Roma. Siguiendo el hilo de esta hipótesis, también podríamos preguntarnos si fue el mismo San Francisc de Borja quién aconsejó al cardenal Truchess —uno de los grandes benefactores del Colegio Germánico de Roma— que acogiera bajo su protección al joven Victoria.

La relación de San Francisc de Borja con la fundación del Colegio de San Gil de Avila, en 1554, el año de su primera visita a Santa Teresa, es evidente. El mismo Stevenson ha apuntado la posibilidad de que antes de desplazarse a Roma, Victoria iniciara sus estudios clásicos en esta escuela de los jesuitas, una escuela que, por otra parte, Santa Teresa apreciaba y recomendaba a causa de la calidad de su enseñanza.⁸ Entre sus profesores, destacaron el teólogo Francisco Suárez y los pedagogos padre Ripalda y Juan Bonifacio, preceptor de San Juan de la Cruz en Medina del Campo.⁹

Stevenson observó también la probabilidad de que los sobrinos de Santa Teresa, los hijos de su hermano Lorenzo, cursaran sus estudios en el Colegio de San Gil. En una carta que escribió a su hermano, el 17 de enero de 1570, la santa alababa este colegio y ofrecía, a su vez, una breve descripción del ambiente piadoso que impregnaba la vida abulense de aquel tiempo:

“Tienen los de la Compañía un colegio adonde los enseñan gramática, y los confiesan de ocho a ocho días y hacen tan virtuosos, que es para alabar al Señor. También leen filosofía y después teología en Santo Tomás, que no hay para qué salir de allí para virtud y estudios; y en todo el pueblo hay tanta cristiandad que es para edificarse los que

⁵ Posteriormente, entre 1571 y 1577, San Juan de la Cruz residió en el convento de la Encarnación en calidad de confesor cuando Santa Teresa era la priora; dicho convento era el cenobio femenino más importante que había en Castilla. SANTA TERESA DE JESÚS. *Obras completas*. Madrid: BAC, 1986, p. 1-29, 132.

⁶ CASIMIRI, Raffaele. “Il Vittoria: Nuovi documenti per una biografía sincera de Tommaso Ludovico de Victoria”. *Note d'archivio*, 11/2 (1934), p. 111-197.

⁷ Cf. STEVENSON, Robert, p. 414-415.

⁸ *Id.*, p. 412.

⁹ Cf. SAN JUAN DE LA CRUZ, *Cántico espiritual y poesía completa*. [Ed. De Paola Elia y María Jesús Mancho. Estudio preliminar de Domingo Ynduráin]. Barcelona: Crítica, 2002, p. xxxii-xxxiii.

vienen de otras partes; mucha oración y confesiones y personas seglares que hacen vida muy de perfección.”¹⁰

Santa Teresa traspasó en 1582 y Victoria volvió de Roma en 1587. Al año siguiente salía a la luz la edición que Fray Luis de León había preparado de *Los libros de la Madre Teresa de Jesús, fundadora de los monasterios de monjas y frailes Carmelitas descalços de la primera regla* (Salamanca: Guillelmo Foquel, 1588), y, dos años después, *La Vida de la Madre Teresa de Jesús...* del jesuita Francisco de Ribera (Salamanca: Pedro Lasso, 1590), textos que con mucha probabilidad Victoria habría conocido y, sin duda, amado.

La etapa romana de nuestro compositor, 1565–1587, ha sido reconstruida gracias a los trabajos de Casimiri. Fue él quien sugirió el posible contacto de Victoria con Palestrina, mientras éste era maestro de capilla del Seminario Romano, antes de sucederle precisamente en dicho magisterio en 1573. Victoria recibió la ordenación sacerdotal en 1575, el mismo año en que el pontífice Gregorio XIII daba su aprobación oficial a la nueva institución del Oratorio promovida por San Felipe Neri. Victoria, atraído, sin duda, por el carisma y la personalidad de San Felipe Neri, cuyo fervor promovía una renovación de la espiritualidad cristiana, se incorporó en 1578 a la comunidad sacerdotal del Oratorio, a la que estuvo vinculado hasta 1585. Allí, en San Girolamo della Carità, convivió diariamente durante cinco años, hasta 1583, con San Felipe Neri y con su compatriota Francisco Soto, antes de su regreso a la Península en 1587. Se podría decir que en la vida de Victoria hay un antes y un después en torno a las fechas de 1582, el año del traspaso de Santa Teresa, y 1583, el año en que San Felipe Neri dejó de residir en San Girolamo.

Collet intuyó que había una cierta relación entre las crisis místicas que Victoria y Lassus vivieron en torno a aquellos años.¹¹ En el caso de Victoria, parece ponerse de manifiesto en los términos que utilizó en la redacción del prefacio de la edición del *Missarum Libri Duo* (Roma: Alexandrum Gardanum, 1583), que dedicó al monarca hispánico Felipe II: “volui ut defessus, commentandi finem iam facerem, et aliquando perfunctus laboribus honesto in otio conquiescerem, animumque ad divinam, ut sacerdotem decet, contemplationem traducerem, volui inquam, postremum hunc ingenii partum adjicere [...]”¹² Vic-

toria se muestra firmemente decidido a poner fin a su labor compositiva, a la que desea “añadir aún este último parto de su ingenio”, y con una claridad sorprendente manifiesta su deseo de descansar para “consagrar su espíritu a la divina contemplación, tal como corresponde a un sacerdote.” San Juan de la Cruz, en su Comentario a *Noche oscura*, definía la contemplación como “una infusión secreta, pacífica y amorosa de Dios, que, si la dan lugar, inflama al alma en espíritu de amor”,¹³ y, ciertamente, nos atrevemos a pensar que algo muy íntimo, y por ello, desconocido para la historia, aconteció en la vida de Victoria antes de sus treinta y cinco años de edad. Quien sabe si aquellos cinco años de convivencia con San Felipe Neri en San Girolamo, le ayudaron a emprender la reorientación de su vida espiritual.

De hecho, la intensa espiritualidad de Victoria se deja ya entrever a través de la lectura de los prefacios que escribió para las impresiones de sus obras. En su primera edición, los *Motecta* de 1572, calificaba sus composiciones como “Musicae Cantiones et Cantiones piae” —cantos piadosos—, escritos “sin otro objeto que el de la gloria de Dios y la utilidad para los hombres”, y las dedicaba con un sincero agradecimiento, a su purpurado protector, quien “recibía una particular delicia de la música, y durante el curso de su vida hizo que el estudio de las cosas divinas pasara delante de los honores y de las riquezas.”¹⁴

En el prefacio de la edición de los *Cantica B. Virginis* de 1581, dedicada al cardenal Michelle Bonelli, antiguo compañero suyo en el Colegio Germánico, Victoria escribió: “si se considera la antigüedad y el esplendor de un arte, hay alguno más admirable que aquel que tiene como finalidad la alabanza de Dios?, o más antiguo que aquel que antes que hubieran los hombres ya existía en los espíritus angélicos”? Finalmente, subraya la noble función de este arte tan elevado, pues la música “transporta felizmente hacia Dios y hacia la contemplación de las cosas divinas.”¹⁵

El mismo año, 1581, publicaba también en Roma los *Hymni totius anni* que dedicó al pontífice Gregorio XIII. En su prefacio, Victoria confesaba como “llevado por un instinto natural, trabajo desde hace muchos años en la música sagrada y eclesiástica [...],

¹³ SAN JUAN DE LA CRUZ. *Poesía completa y comentarios en prosa*. [Edición, introducción y notas de Raquel Asún]. Barcelona: Planeta, 1989, p. 71

¹⁴ PEDRELL, Felipe. *Tomás Luis de Victoria*, p. 53.

¹⁵ *Id.*, p. 61–62.

¹⁰ Cf. SANTA TERESA DE JESÚS. *Obras completas*, p. 892.

¹¹ COLLET, Henri, p. 387–388.

¹² PEDRELL, Felip. *Tomás Luis de Victoria*, p. 73.

reconociendo en ello el favor de un beneficio divino, he buscado la manera de no ser demasiado desagradecido hacia Aquel de quien provienen todos los bienes [...] y de no defraudar al Señor en sus justas esperanzas, enterrando el talento que él me ha confiado [...]”¹⁶ El alcance de estas palabras nos lleva a preguntarnos si no sería posible que durante los años de residencia de Victoria con la Congregación del Oratorio, tomara forma en su pensamiento un cierto conflicto entre sus dos grandes vocaciones, la musical y la sacerdotal. Quien sabe si la intensidad de la experiencia religiosa que debió vivir durante aquella época junto a San Felipe Neri, podía haber propiciado el nacimiento en su interior de una especie de dicotomía entre la labor musical y la búsqueda de su Señor?

Fijémonos que mientras en el prefacio de 1581 ya expresaba su temor de defraudar al Altísimo, no haciendo crecer el talento musical que le había sido confiado, en la dedicatoria que escribió dos años después para el libro de misas a Felipe II, dejará impresa su determinación de retirarse de la composición para dedicarse a la contemplación, “tal como corresponde a un sacerdote”¹⁷, del Oratorio, quizás se podría añadir entre claudátores?

En este sentido, no deja de ser significativo que la edición de los *Motecta* de 1583, el mismo año de la publicación del libro de misas para Felipe II, los dedicara a la “Santísima Madre de Dios Siempre Virgen María Madre de Clemencia y a todos los Santos que reinan con Cristo en la celestial beatitud, con el fin de cantar sus alabanzas en las festividades solemnes y exaltar con mayor dulzura, mediante los Himnos y los Cánticos Espirituales, la devoción del pueblo fiel.”¹⁸ En los términos de esta breve dedica-

toria Victoria parece aludir tanto a las palabras del Apóstol,¹⁹ como al papel que desempeñaba la música, como soporte y vehículo para la oración, en el ideario espiritual de San Felipe Neri, un ideal en el que el talante creativo de Victoria no acabaría de encajar a causa de la simplicidad del discurso musical que requería el proyecto del Oratorio. ¿Podría quizás percibirse aquí una de las facetas de aquella crisis a la que antes hemos aludido? Victoria firmó aquella breve dedicatoria como *presbiter abulensis*, es decir, simplemente como sacerdote abulense.

Se podría considerar que la inquietud espiritual de Victoria, expresada públicamente en su dedicatoria a Felipe II, halló su respuesta en el ofrecimiento de la emperatriz María de Austria y en la aceptación que él hizo del mismo, y que le condujo a abandonar Roma para residir en el convento de las Clarisas Descalzas de Madrid, a partir de 1587. La propuesta de la emperatriz, ¿vino a significar para Victoria una resolución efectiva para aquel probable conflicto espiritual? Todo nos lleva a pensar que cuando Victoria desestimó las ofertas de las catedrales de Sevilla y Zaragoza, no lo hizo solamente para sentirse libre de movimientos y desligado de las servitudes que acompañaban aquellos grandes magisterios, sino, por encima de todo, para ser consecuente con unos sentimientos religiosos que llevaba consigo y de los que quizás tomó plena conciencia durante su estancia en el Oratorio, unos sentimientos que irían tomando cada vez más cuerpo en su interior.

Cuando Victoria se estableció en Madrid, pudo rehacer los lazos familiares con sus hermanos Hernan Luis, Juan Luis, y el que le precedía, Agustín Suarez de Victoria, el cual era también capellán de la emperatriz, y con el que convivieron en el mismo convento. Salas Viu relacionó este hermano de Victoria con el Agustín de Victoria que residía en Valladolid, conocido de Santa Teresa y a quién la santa había citado en dos cartas en 1577 y en el *Libro de las Fundaciones*, en 1580.²⁰

Como es bien sabido, a partir del traspaso de la emperatriz, en 1603, Victoria dejó de asumir el magisterio de la capilla musical del convento para retirarse a la tribuna del órgano, desde donde ejerció

¹⁶ *Id.*, p. 65.

¹⁷ Un episodio semejante lo hallamos también en la vida de Joan Brudieu, el cual siendo maestro de capilla de La Seu d’Urgell, el 15 de febrero de 1577 pidió permiso al cabildo para “anarse’n a servir i morir en lo servei de Déu a la casa del sant Crucifici de Balaguer”, al monasterio de clarisas de Santa Maria d’Almatà; sin embargo, en setiembre de 1578, después de permanecer unos meses en Santa Maria del Mar de Barcelona, fué readmitido en La Seu d’Urgell. Cf. ANGLÉS, Higiní i Pedrell, Felip. *Els madrigals i la missa de difunts d’en Brudieu*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 1921, p. 32, y GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. “Joan Brudieu, notes a la seva biografia i a l’edició dels Madrigals (1585)”, *Revista Catalana de Musicologia*, II (2004), p. 64.

¹⁸ *Id.*, p. 68. Este libro era de hecho una reedición ampliada del de los *Motecta* que en 1572 había dedicado a su primer protector, en calidad de “humillimus servus”.

¹⁹ Ef 5, 19; Col 3, 16.

²⁰ SALAS VIU, Vicente. *Música y creación musical*. Madrid: Taurus, 1966, cf. cap. “Misticismo y Manierismo en Tomàs Luis de Victoria”, p. 34; SANTA TERESA DE JESÚS, *Obras completas. Fundaciones*, cap. 29, 9, p. 791; *Epistolario*, carta 176, 6, p. 1078; carta 183, 22, p. 1090.

de organista hasta su traspaso en 1611. El mismo Stevenson ha sugerido como el círculo sonoro de la vida de Victoria se podía haber abierto tal como se cerró: en torno a la música orgánica. Mientras Victoria era aún un niño, Antonio de Cabezón había tocado en diversas ocasiones el órgano de la catedral de Avila,²¹ y su primer cargo en Roma fue el de cantor y organista de la parroquia de Santa María de Montserrat.²² Uno de los enigmas que acompañan la biografía de Victoria es, precisamente, si durante aquellos ocho últimos años de su vida en que se dedicó de forma exclusiva a tañer el órgano del convento de las Descalzas de Madrid, dejó escrita alguna partitura para este instrumento. La duda y la incerteza aumentan al releer el comentario que, a propósito de ello, escribió, entre paréntesis, Josep Soler en 1983: "se dice que, en Madrid, existe un libro de obras para órgano escritas por Victoria y que por conflictos entre musicólogos aún no se ha publicado ni se ha dado a conocer su existencia de manera oficial."²³

La vocación mística de Victoria se pone en clara evidencia en el terreno musical a través de su vinculación compositiva con el repertorio bíblico del Cantar de los Cantares. Cuando Palestrina publicó en 1584 su magnífica colección de 29 motetes a 5 v del *Canticum Canticorum*, hacía ya unos cuantos años que Victoria había sacado a la luz 4 motetes sobre el texto del rey Salomón: *Quam pulchri sunt* (1572, 1576), *Vidi speciosam* (1572), *Nigra sum* (1576) y *Trahe me post te* (1583).²⁴

Respecto a Morales y Guerrero, que escribieron cada uno de ellos una sola misa sobre el Cantar de los Cantares, Victoria escribió cuatro —*Quam pulchri sunt* (1583), *Surge propera* (1583), *Trahe me post te* (1592) y *Vidi speciosam* (1592)—, y como muy bien ha remarcado Stevenson, su interés por estos textos "lo convierte en un aliado del más celebrado de los poetas españoles contemporáneos suyos: Fray Luis de León (1527–1591)".²⁵ Se ignora si Victoria, antes de salir hacia Roma en 1565, había tenido acceso a

alguna de las numerosas copias manuscritas de la traducción castellana de Fray Luis de León del Cantar de los Cantares, que corrían por Castilla a partir de 1561.²⁶

Salas Viu ha sido el primer autor que ha relacionado Victoria con el Manierismo. Para él, la expresividad manierista radica en su interioridad dramática y, en este sentido, se muestra convencido de que en la música de Victoria fluye la interiorización mística que caracteriza su tiempo: "La música de Tomás Luis de Victoria es bien significativa en este sentido. Me atrevo a decir que casi tanto como el trasunto de la experiencia mística en la poesía de San Juan de la Cruz. Todos los medios de expresión, el juego de las metáforas, las sutilezas líricas, el doble visel de los símbolos en la poesía de San Juan se vinculan con el expresionismo manierista y participan en gran medida de su estética."²⁷

La inclinación del pensamiento racional hacia la abstracción, tan característica de nuestro tiempo, se convierte en una dificultad insuperable a la hora de comprender la vivencia mística como una experiencia sensible, en espíritu, ciertamente, pero real y encarnada, en la que al místico adquiere un cierto conocimiento de Dios, que no es intelectual, sino vivo. Al místico le es dado de acceder en su interior, en mayor o menor grado, a una actualización vivencial de los misterios por su participación en el tiempo del Ser, viviendo desde aquí la anticipación de un cierto religamiento con la eternidad.²⁸

La tan repetida asociación entre la música de Victoria y los místicos castellanos de su tiempo, corre el peligro de convertirse en una simple figura retórica de carácter historiográfico, si olvidamos que la

²⁶ Las copias de su traducción le llevaron a la cárcel y a sufrir un largo proceso inquisitorial. Cf. FRAY LUIS DE LEÓN. *Cantar de Cantares de Salomón*. [Edición de José Manuel Blecua]. Madrid: Gredos, 1994, p. 11–39.

²⁷ SALAS VIU, Vicente. *Música i creación musical*. Madrid: Taurus, 1966, cf. cap. "Victoria y el Manierismo", p. 79.

²⁸ El ropaje poético y el lenguaje oscuro que envuelve las obras de los místicos castellanos del siglo XVI —probablemente a causa del temor a la Inquisición—, deviene un espejo translúcido en la literatura mística del cristianismo oriental, así como en los escritos del sufismo iraní de los siglos XII y XIII. Véanse, al respecto, los extraordinarios testimonios de SIMEÓN EL NUEVO TEÓLOGO —*Hymnes*. Paris: Les Éditions du Cerf, col. Sources Chrétiennes, vols. 156 (1969), 174 (1971) y 196 (1973)— así como las traducciones que ofrece Henry CORBIN de los místicos islámicos en *El hombre de luz en el sufismo iraní*. Madrid: Siruela, 2000, y en *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*. Madrid: Siruela, 1996.

²¹ La esposa de este gran organista era hija de Avila y la familia Cabezón mantuvo su residencia en dicha ciudad hasta 1560. Cf. STEVENSON, Robert, p. 411; JACOBS, Charles. "Cabezón", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999, vol. 2.

²² Cf. STEVENSON, Robert, p. 413–414.

²³ SOLER, Josep. *Victoria*. Barcelona: Antoni Bosch, 1983, p. 47.

²⁴ Cf. CRAMER, Eugen Casjean. *Tomás Luis de Victoria. A Guide to Research*. New York: Garland, 1998.

²⁵ Cf. STEVENSON, Robert, p. 463.

sacralidad de su música radica no en el simple hecho del ropaje litúrgico con el que se presenta, sino en el testimonio sonoro que representa de la vivencia mística de su autor. La percepción de su belleza, impregnada de sacralidad, deviene una manifestación de su espiritualidad, y por ello, puede comunicarnos algo tan excelente como el perfume de una inspiración cuya procedencia es inefable. Aquella frase de Morales "tanto es más perfecto un arte: quanto imita y contrahace a lo natural",²⁹ podría completarse en Victoria con esta otra: "el arte consiste en hacer aparecer lo sobrenatural oculto en lo natural."³⁰

Los análisis que se han llevado a cabo de las obras de Victoria son, hoy por hoy, muy completos y exhaustivos, y, en lo que atañe a nuestro breve ensayo, deseamos solamente incidir, de una forma somera, en algunos de los aspectos retóricos que acompañan su discurso musical.³¹ Quizás algún día alguien emprenderá un profundo estudio simbólico de su obra, tal y como ya se ha aplicado a otros compositores, a los cuales Victoria, precisamente por la condición de su sacralidad, merecería acompañar.³²

En relación a si es o no es apropiado ensayar una aproximación en clave retórica a la música de Victoria, se podrá objetar, con razón, el retraso de los teóricos hispánicos en lo que atañe a la adopción de una preceptiva teórica en sus tratados. Sin embargo, si pensamos que Victoria completó su formación en el Colegio Germánico de Roma entre 1565 y 1569, y que, con mucha probabilidad, los tratados de los teóricos centroeuropeos llegarían con prontitud a la biblioteca de dicha institución, creemos que un cierto enfoque retórico puede ser aceptado. Por otra parte, cabe recordar como el joven Victoria explicitó su aplicación a los estudios musicales durante sus primeros años de residencia en Roma, en el prefacio del libro de misas dedicado a Felipe II de 1583: "Desde la época en que marché de España para venir a Italia, a Roma, además de los ilustres estudios a los que he

dedicado bastante tiempo, he empleado mucho tiempo y esfuerzo al arte de la Música."³³

De todos es conocido como uno de los rasgos del humanismo musical consistía en la presencia de citas arcaicas en los compositores del XVI, con el ánimo de evocar los antecedentes de una antigüedad que en el caso de la música difícilmente podía ir más allá de dos generaciones. En este sentido, resulta curioso constatar como autores como Willaert, a mediados del 1500, podían incorporar una sutil cadencia borgoñona en una de las partes de sus madrigales,³⁴ y como el mismo Victoria aún la utiliza — creemos que con esta misma sutileza —, en el *Alleluia* de la *secunda pars* del motete de la Ascensión *Ascendens Christus in altum* a 5 v (1572, 1583b, 1585b, 1589a, 1589b, 1603)³⁵, donde, en medio del contexto de las figuras de *mimesis* de Ca III y B, el T dibuja dicha cadencia en el canto de su *Alleluia* en los compases (c.) 104–105:

The image shows five staves of musical notation for the Alleluia. The lyrics are written below the notes. A box highlights a specific cadence in the T part (Tenor) on the fourth staff, which corresponds to the cadence mentioned in the text as being in the canto of the Alleluia.

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -
 ia, al - le - lu - ia, al -
 ia, al - le - lu - ia, al -
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

Los motetes trinitarios, como ya es tradicional en el repertorio polifónico de los siglos XV y XVI, aportan notables aspectos retóricos y simbólicos. Fijémosnos, por ejemplo, en el motete *Benedicta sit sancta Trinitas* (1572, 1583b, 1585b, 1589a, 1589b, 1603), en el que Victoria ofrece un bello mosaico de referencias en torno al número ternario.

²⁹ Cf. "Epístola del egregio musico Morales", en BERMUDO, Juan. *Comiença el libro...*, fol. cxx, v.

³⁰ Cf. CATTIAUX, Louis. *El mensaje reencontrado*. Málaga: Sirio, 1996, libro IX, versículo 53.

³¹ Abordamos un ensayo en este mismo sentido en "Música y símbolo en la obra litúrgica de Joan Pujol (1570–1626)", *Cuadernos de Arte*, 26 (1995), p. 65–72.

³² Pensamos en los estudios sobre simbolismo y numerología que la musicología germánica ha aplicado a la obra de J. S. Bach, en el curso del siglo XX. Véase, para el caso, una síntesis en HOUTEN, Kees Van; KASBERGEN, Marinus. *Bach et le nombre*. Liège: Mardaga, 1992.

³³ PEDRELL, Felipe. *Tomás Luis de Victoria*, p. 72.

³⁴ Obsérvese dicha cita en la parte del *Altus II* del madrigal *Amor mi fa morire*, compases 17–18. Cf., HARMAN, Alec. *Popular Italian Madrigals of the Sixteenth Century*. Oxford University Press, 1976, p. 3.

³⁵ Para la citación de las ediciones utilizamos el sistema propuesto por Eugen Casjean CRAMER en el cap 3 de su útilísima obra *Tomás Luis de Victoria. A Guide to Research*. New York: Garland, 1998.

El motete, concebido para 6 v —Cantus (Ca), Altus (A) I/II, Tenor (T) I/II, Bassus (B)—, es estructurado en 6 partes según su correspondencia con los 6 períodos que establece en el texto.³⁶ En cada una de las 6 partes —a excepción de la 6ª, el *Alleluia*—, el texto es reexpuesto 3 veces en 3 secciones sonoras bien diferenciadas, en las que la tercera de ellas asume la plenitud de las 6 v. La textura tímbrica de las respectivas 3 secciones de las 6 partes es la siguiente:

- I. *Benedicta sit sancta Trinitas*, c. 1–20: 1ª sección: Ca, A I, T I; 2ª sección: A II, T, B; 3ª sección: Ca, A I/II, T I/II, B.
- II. *Atque indivisa Unitas*, c. 21–32: 1ª sección: Ca, A I, T II; 2ª sección: A II, T I, B; 3ª sección: Ca, A I, T I/II, B.
- III. *Confitebimur ei*, c. 33–46: 1ª sección: Ca, A I/II, T I; 2ª sección: A I, T I/II, B; 3ª sección: Ca, A I/II, T I/II, B.
- IV. *Quia fecit nobiscum*, c. 47–55/56: 1ª sección: Ca, T I/II, B; 2ª sección: Ca, A I/II, T I/II, B; 3ª sección: Ca, A I/II, T I/II, B.
- V. *Misericordiam suam*, c. 56–67: 1ª sección: Ca, A I/II, T I; 2ª sección: A II, T I/II, B; 3ª sección: Ca, A I/II, T I/II, B.
- VI. *Alleluia*, c. 67–77: Ca, A I/II, T I/II, B.

El número de repeticiones del texto concuerda, de una forma lógica, con la textura tímbrica de cada sección, y su representación numérica sería:

I: $3 + 3 + 6 = 12$; II: $3 + 3 + 5 = 11$; III: $4 + 4 + 6 = 14$; IV: $4 + 6 + 6 = 16$; V: $4 + 4 + 6 = 14$; VI: *Alleluia*: $Ca + A II + T \times 3 = 9$, $A I + T II + B \times 4 = 12$, $9 + 12 = 21$.

Esta estructura repetitiva del texto y de su representación tímbrica, muestra una simetría asimétrica (12, 11, 14, 16, 14, 21), de cuyo valor numérico se obtiene la serie 3, 2, 5, 7, 5, 3: ($12 = 1 + 2$), 2 ($11 = 1 + 1$), 5 ($14 = 1 + 4$), 7 ($16 = 1 + 6$), 5 ($14 = 1 + 4$), 3 ($21 = 1 + 2$). El simbolismo numérico permite observar, entre otras cosas, como el motete se abre

³⁶Desde la cultura medieval, el número 6 era considerado el primero de los números perfectos, a causa de la identidad entre la suma y la multiplicación de sus factores ($6 = 1 \times 2 \times 3 = 1 + 2 + 3$). El valor de su perfección fue puesto en evidencia por algunos de los teóricos del XVI, como G. Zarlino (1550) y F. Salinas (1577). Cf. COHEN, H. Floris. "La musique comme science physique et mathématique au XVIIe. Siècle", *Musique et Humanisme à la Renaissance*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1993, p. 75.

y se cierra con una estructura textual en forma de espejo (I. 12 — VI. 21), con un valor ternario (la suma de cada uno de ellos da 3), o como el valor más alto de la serie numérica del reparto del texto (3, 2, 5, 7, 5, 3) que corresponde a la IV parte,³⁷ concuerda con la presencia de la sección áurea en su inicio —en la mitad del c. 48—, en la tríada sobre Fa.³⁸

Se dan también otras sutilezas simbólicas dignas de mencionarse. Como por ejemplo, la reiteración que hace de 3 notas estáticas, de igual sonido, en el diseño melódico de las 3 primeras sílabas de los incipits de las partes I, IV y V, como un símbolo sonoro del estado de la perfección y del reposo trinitario.³⁹ Veamos, para el caso, la primera, *Benedicta sit sancta Trinitas*, 1ª sección: Ca (c. 1–2); 2ª sección: A II (c. 7–8); 3ª sección: Ca, A I/II (c. 13–14). Mientras Victoria sonoriza este símbolo melódico mediante el Ca y A II en las secciones 1ª y 2ª respectivamente, en la 3ª lo presenta conjuntamente con una *analepsis* imitativa en las tres voces superiores.⁴⁰ De esta manera,

³⁷El valor numérico 7 se obtiene tanto de la suma de las 16 repeticiones del texto de esta IV parte ($1 + 6 = 7$), como de la suma del valor de la serie de las repeticiones [$3 + 2 + 5 + 7 + 5 + 3 = 25$ ($2 + 5$) = 7], como también de la suma vertical de las 3 secciones de los 5 primeros períodos con la rúbrica aleluyática del 6º: [1^a : $3 + 3 + 4 + 4 + 4 = 18$ ($1 + 8$) = 9; 2^a : $3 + 3 + 4 + 6 + 4 = 20$ ($2 + 0$) = 2; 3^a : $6 + 5 + 6 + 6 + 6 = 29$ ($2 + 9$) = 11 ($1 + 1$) = 2; $9 + 2 + 2 = 4$; $4 + 3 = 7$]. La presencia del 7 aparece también en el número de compases, o breves, del motete: 77.

³⁸La formulación matemática de la divina proporción ofrece el resultado: $AB = 77$ compases, $AC = 47'588$ y $CB = 29'412$, con la comprobación $AC/CB = 1'618$, $47'588/29'412 = 1'6179$. Cf. PACIOLI, Luca. *La divina proporción*. Madrid: Akal, 1991, y los estudios de GHYKA, Matila C. *El número de oro*. Barcelona: Poseidón, 1978, y *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona: Poseidón, 1983, cap. II. En lo que atañe a su aplicación en la música, véase, CONDAT, Jean-Bernard (Ed.). *Nombre d'Or et Musique*. Frankfurt am Main, 1988, entre otros.

³⁹En el motete *Iste Sanctus* a 4 v (1585b), Victoria se sirve de un recurso similar al construir el diseño melódico de la palabra *fundatus* —*fundatus enim erat supra firmam petram*—, con la reiteración de tres notas en el incipit de su motivo temático (c. 27–29), para evocar la presencia trinitaria en la piedra de fundamento del santo, y del cristiano.

⁴⁰Curiosamente, no hace uso de *noema*, una figura prioritaria a la hora de solemnizar la importancia del texto con una rúbrica sonora. Citemos, por ejemplo, como G. Dufay —tal y como ya lo había hecho Machaut en su *Messe de Notre Dame*—, ya se servía de valores largos para ilustrar el nombre de Jesucristo en el *Gloria* de las misas, mirando de evocar en la sonorización de su nombre la axialidad de un tiempo sagrado, vertical —por la unión en él del cielo y la tierra— y liberado de temporalidad; un procedimiento retórico que se convirtió en un arquetipo

be - ne - di - cta sit san - cta

be - ne - di - cta sit san - cta Tri -

-cta sit san - cta Tri - ni - tas, be - ne - di - cta sit san - cta

be - ne - di - cta sit san - cta

-cta sit san - cta Tri - ni - tas,

-cta sit san - cta Tri - ni - tas,

reune los símbolos melódicos precedentes del Ca (Fa [*Pater*]) y A II (Do [*Filio*]), con el del A II (La [*Spiritui Sancto*]), para presentar una imagen armónica trinitaria a través de las voces de una tríada, que presenta en estado perfecto gracias a la rúbrica del Fa en el T I.

Por otra parte, las otras dos voces que no encarnan este símbolo melódico de carácter trinitario, aparecen dibujadas con un diseño de *circulatio* (1ª: A I y T I, c. 4-7; 2ª: T y B, c. 10-13) a la hora de cantar *sancta Trinitas*, en las respectivas secciones 1ª y 2ª. En la 3ª sección, que se inicia a 4 v (c. 13-16), el diseño melismático de *sancta Trinitas* adquiere la evocación de su plenitud con la *anabasis* mimética a la 8ª de T II y B (c. 17-21), que le confiere su peso armónico.

El más celebrado y comentado, de los tres (3) motetes que Victoria escribió para la fiesta de la Trinidad, es el motete *Duo Seraphim* (1583b, 1585b, 1589a, 1589b, 1603) para Ca I/II, A I/II.⁴¹ En él se pone claramente de manifiesto como Victoria encarna tímbicamente el clamor de los "duo seraphim" en las 2 voces agudas de Ca I y A I, mientras personaliza los "tres sunt qui testimonia dant in caelo" en la

simbólico. Quien sabe si quizás se podría buscar su origen en la moderación de tiempo con la que se interpretaría el canto del *torculus*, un neuma que, por otra parte, también podría haberse asociado al signo de la cruz, y que sonoriza el nombre de *Jesu Christe* en los Gloria de las Misas VII, XI, y XV, especialmente. Cf. *Graduale Triplex*. Solesmis, 1989, p. 736, 749 y 761.

⁴¹ Cf. CRAMER, Eugen Casjen. *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria*. Burlington: Ashgate, 2001, p. 250-253.

tesitura aguda de las 3 voces superiores (Ca I/II y A I), y, con una savia sutileza, unifica en un unísono la última nota de la primera exposición de la frase "et hi tres unum sunt", con el objeto de evocar el misterio de la unicidad trinitaria.⁴²

Victoria trata con diversas figuras sonoras el símbolo de la unidad: desde la singularidad melódica del incipit del reponsorio *Unus ex discipulis* (1585a), en el que el T canta solo el término "unus"; hasta la compactación armónica que utiliza en la *secunda pars* del motete *Dum complerentur a 5 v* (1572, 1583b, 1585b, 1589a, 1589b, 1603), c. 92-94, en el que el T I ataca en solitario una *circulatio* sobre la sílaba "u", de "unum", antes de dar paso a la textura homofónica de "unum discipuli".

Los recursos expresivos de esta idea contrastan con los que Victoria utilizó para sonorizar la diversidad y la multiplicidad. En este sentido, resulta interesante observar como Victoria se sirvió de la *tirata* y de la exclamación imitativa para representar retóricamente la idea de la multitud de los "pueri hebraeorum", y la multiplicación de sus aclamaciones, "et clamabat dicentes", en el motete *Pueri hebraeorum* para 4 v (1572, 1583b, 1585a, 1589a, 1589b, 1603).

Los responsorios del *Officium Hebdomadae Sanctae* (1585), editados y estudiados por F. Pedrell (1908), S. Rubio (1977) y E. C. Cramer (1977, 1982), ofrecen, tal y como dijo en su día el padre Rubio, un

⁴² Monteverdi utilizará el mismo símbolo unisonal en los dos "unum sunt" del "Concerto: *Duo Seraphim tribus vocibus*", c. 44-47, de las *Vespro della Beata Vergine* de 1610.

verdadero "retablo de la Pasión de Cristo".⁴³ Poca cosa podemos decir que no se haya dicho y redicho sobre estas obras; permitidnos, solamente, alguna observación a propósito del responsorio *Caligaverunt oculi mei* y del motete *O vos omnes*, dos de las obras más interpretadas de Victoria.

De entrada, nos parece que es interesante la cuestión que el padre Rubio planteaba al comienzo de su comentario sobre el responsorio *Caligaverunt oculi mei*: porqué Victoria no construyó el tema de la *fuga realis* inicial del A, con el mismo diseño cromático de la imitación que hace el B en los c. 3-4. La doble respuesta que él mismo dió, en uno y otro sentido, apoyándose en Bermudo, siempre nos ha llevado a imaginar —y así lo hemos interpretado— una tradición oral en la que este pasaje inicial del A, se cantaría con el mismo *passus* del B, es decir, con el segundo Fa #, dado el hábito que tenían los cantores del s. XVI a ornamentar y cromatizar el discurso polifónico.

El responsorio deviene un rosario de figuras retóricas, desde la *fuga realis* con *hypallage* y *pathopeia* del Si natural del B (c. 1-3), la *anadiplosis* de "afletu meo", el *fauxbourdon* de T-B sobre el diseño estilizado de la *catabasis* de "quia elongatus est a me" (c. 8-12), hasta la *hyperbole* melódica del Ca en el "si est dolor" (c. 26), con el vertiginoso vacío armónico que provoca la 12ª entre Ca y A. Algo semejante ocurre en el pasaje "ad crucifigendum" (c. 28-30) del responsorio *Tanquam ad latronem*, donde las *catabasis* cruzadas entre las 4 v provocan una *hypobole* entre Ca y A, Sol₄ — Sol₂, a las que se encabalgan los respectivos Re₃ — Re₃ — Re₂ de T, A y B (c. 30-31), produciendo el efecto y la figura de una cruz sonora.⁴⁴

El motete *O vos omnes* a 4 v (1572, 1583b, 1589a, 1589b, 1603), es una de las obras más citadas e interpretadas de Victoria. Desde un punto de vista formal, está construido en dos partes, con dos períodos en cada una de ellas, de tal forma que el segundo período de la primera parte se repite, con la adición de

la cadencia conclusiva, en la segunda (I: A, B, II: C, B):

[Prima pars]

I: c. 1-16: *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte:*

II: c. 17-33: *Si est dolor similis, sicut dolor meus.*

[Secunda pars]

III: c. 34-51: *Attendite universi populi, et videte dolorem meum.*

IV: c. 52-68: *Si est dolor similis, sicut dolor meus.*

De esta manera, la secuencia de los compases de los cuatro períodos sería: 16, 17, 18, 17. Sin embargo, desde la óptica retórica, la estructura sería la siguiente:

I. *Exordium*, c. 1-10:

1. *O vos omnes qui transitis per viam*

II. *Confirmatio*, c. 11-51:

2. *attendite et videte:*

3. *si est dolor similis,*

4. *sicut dolor meus.*

5. *Attendite universi populi,*

6. *et videte dolorem meum.*

III. *Epilogue*, c. 52-68:

7. *Si est dolor similis,*

8. *sicut dolor meus.*

En este caso, la secuencia de los compases de las tres partes sería: 10, 41, 17, y la de sus 8 períodos: 10, 6, 7, 10, 6, 12, 7, 10. Aunque aquí pueda parecer que no adquiere un carácter significativo, como en el caso del motete trinitario que hemos comentado anteriormente, la ubicación de la sección áurea se localiza en los 12 c. del 6º período, el más extenso de los 8.⁴⁵

Respecto a los recursos expresivos, el discurso del motete ofrece una densa e interrelacionada trama de figuras e imágenes. Veamos, solamente, algunas de ellas.

Victoria abre el exordio con la fuerza anunciadora de la 5ª (Ca: La) sobre el cojín del primer tono (T + A + B: Re) y la *fuga realis* inicial (c. 1-3), para intensificar la exclamación interjectiva del primer vocablo del texto: "O". Dicha exclamación, nos conduce de

⁴⁵El cálculo de Ø sitúa la sección áurea en el c. 42, sobre la sílaba "de" de "videte", punto álgido del clímax melódico de la obra, el Sol del Ca, la nota más aguda del motete.

⁴³*Officium Hebdomadae Sanctae de Tomás Luis de Victoria*. [Estudio y edición crítica por Samuel Rubio]. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1977, vol XIII, p. 97.

⁴⁴El efecto de desgarramiento que produce el dramatismo sonoro de estos pasajes trae a nuestra mente el patetismo de las imágenes de la Pasión del pintor extremeño Luis de Morales (1510-1586), como el *Cristo portador de la Cruz*, que se conserva en la Galería de los Uffizi de Florencia.

la personalización pronominal de “vos” hacia la elevación, sobre el VI grado del B, de una propuesta melódica y armónica que desea concernir y reunir a toda la humanidad: “omnes”. La implicación sonora de su totalidad, viene figurada por un amplio arco melismático construido mediante un *fauxbourdon* entre las melodías periféricas de Ca y B y una *tirata* en el T (c. 3–5), para contemplar sus límites en el *noema* de su última sílaba (c. 5–6).

La segunda sección de este primer período está formada por la *hypotyposis*, que marca el inicio del caminar desacompañado de las 4 v del “qui transit per viam”. Sobre el *noema* de T y B (c. 6–7), el Ca ofrece una mimesis invertida del motivo del A, gracias a una síncope precedida del primer silencio de mínima del motete (c. 6).⁴⁶ A la *syneresis* del A, provocada por la *syncopa* (c. 7–8), le sigue la *circulatio* del T (c. 8–9), la cual, dentro del perímetro de la *hypallage* melódica de Ca y B (c. 7–9), conduce la cadencia a su término, con la tríada perfecta sobre la tónica. Victoria presenta esta resolución armónica solamente en las cadencias de los c. 10, 51 y 68, es decir, en las respectivas conclusiones del *exordium*, la *confirmatio* y el *epilogue*, y este hecho no hace sino confirmar la concordancia entre la estructura retórica y la tonal.

El segundo período se abre con la primera de las 5 *aposiopesis* (c. 11, 16, 33, 39, 51), es decir, con la primera de las interrupciones suspensivas del discurso que acentúan el carácter de su dramatismo, y que, atendiendo a la segmentación que hacen del texto, configuran en el motete una estructura interna de carácter expresivo, formada por 6 períodos:

- 1.— c. 1–10: *O vos omnes qui transit per viam*
- 2.— c. 11–16: *attendite et videte:*
- 3.— c. 17–33: *si est dolor similis, sicut dolor meus.*
- 4.— c. 34–39: *Attendite universi populi,*
- 5.— c. 40–51: *et videte dolorem meum.*
- 6.— c. 52–68: *Si est dolor similis, sicut dolor meus.*

La suspensión sonora de la primera *aposiopesis*, viene seguida de la *fuga realis* con *noema* del primer “attendite”. El *noema* reviste diversos matices en el discurso del motete: refuerza el carácter imprecatorio de la súplica de los dos “attendite” (c. 11–13; A,

⁴⁶ Es interesante observar como casi todos los silencios de mínima, *homoioteleuton*, preceden valores sincopados —c. 6, 21, 23, 24, 27, 30 (Ca y T), 36, 46, 56, 58, 59, 61, 62 y 65 (Ca y T)—, y acentúan de esta forma el discurso dramático del motete mediante los suspiros propios de una respiración gemidora.

T, B; c. 34–36: A, T), potencia la aguda *exclamatio* de las 4 v en el segundo, subraya la desidad de los “universi populi” (c. 37: A, T, B) y la redundancia del segundo “sicut dolor” de las dos partes (c. 26–27 y 61–62: Ca, T, B). Por otra parte, fijémonos como la presencia de la *fuga realis*, a excepción del 6º período, se localiza en el inicio de los restantes períodos del motete: 1, 2, 3, 5 y 7 (c. 1–3, 11–13, 17–19, 34–36 y 52–54), y con una versión reducida a 3 v (A, T y Ca), en los períodos 4 y 8.

Estos dos, son los períodos simétricos del motete, 4 y 8, central y final, cuyo texto, “sicut dolor meus”, ha sido triplicado por Victoria, construyendo dicha triple repetición sobre 3 *noema* en “sicut dolor”: el primero de A-T (c. 23–24 y 58–59) y los otros dos de Ca-T-B (c. 26–27, 30–31 y 58–59, 61–62). Respecto a “meus”, Victoria ha enlazado, respectivamente, el primer *noema* de A-T con un *fauxbourdon* (c. 25–26 y 60–61), mientras el Ca pronuncia una *interrogatio* —mediante la 2ª ascendente que resuelve el retardo de la 7ª (c. 25–26)—, que repite de nuevo el A (c. 29–30). La tercera repetición de “meus” corresponde a la cadencia, sobre la dominante en el 4º período y conclusiva en el 8º y último.

El 6º período es el período culminante del motete. Victoria lo abre mediante un *noema* en las 4 v, con una disposición armónica amplia sobre “et” (c. 40), antes de alcanzar el clímax de los c. 42–43 sobre “videte”, término en el que se halla la sección áurea de la obra. Este clímax lo mantiene, de hecho, hasta el final del motete, en el curso de la triple repetición que hace de las palabras “dolorem meum”, tal como si se tratara de un comentario que amplía la anterior y también triple repetición del “dolor meus” del 5º período.

Aquí, en este período culminante, Victoria presenta los dos primeros “dolorem meum”, mediante la elevación y la consiguiente tensión tímbrica de dos *fauxbourdons* sucesivos de B-T (c. 43–45) y T-A (c. 46–47), y, el tercero, a través de 4 *exclamatio*, la primera del B, de 5ª, y las otras tres, de T, Ca y A, de 4ª, respectivamente (c. 47–49). Esta ilación exclamativa toma una curiosa dirección melódica —Re-La-Do-Fa-Sib— que conduce hacia la *pathopeia* del A, Fa# (c. 51). Dicha figura melódica, que no forma parte del modo pero que actúa de 3ª mayor en las cadencias tonales de los últimos y respectivos compases de los períodos 1, 6 y 8 (c. 10, 51 y 68), aparece también en los respectivos *noema* de los períodos simétricos 4 y 8 (c. 31 y 66), como una 6ª

alterada, sobre una primera inversión, que dramatiza el "dolor" en el A. En este sentido, es también digna de destacar, la 4ª disminuída que separa los dos "similis" en el T, en los c. 21 y 56 de los períodos 3 y 7, respectivamente.

El diseño temático del motete deriva del perfil melódico del primer modo del *protus*, con la 3ª menor y el Si b que actúa como un VI grado. El dibujo de la *catabasi* Re-Do-Sib-La, presente ya en la música hispánica de los siglos XV y XVI,⁴⁷ actúa aquí como una matriz melódica que otorga cohesión temática a cada uno de los 8 períodos: 1) Ca, c. 3-6; 2) Ca, c. 13 + A, c. 14-16; 3) Ca, c. 18-21; 4) Ca, c. 28 + A, c.

28-30; 5) A, c. 37-39; 6) B, c. 44-45; 7) B, c. 52-58 y Ca, c. 53-58; 8) Ca, c. 63 + A, c. 63-65. Es a partir de este motivo que Victoria genera los vectores melódicos La-Sib-La (Sol-La) de los períodos 4, 6 y 8 sobre "sicut dolor meus"; la participación en su diseño del perfil melódico del motivo principal, rememora en ellos el sentido temático del motete: 4) Ca, c. 24-26, A, c. 26-30, Ca, c. 30-32; 6) A, c. 43-45; 8) Ca, c. 59-61, A, c. 62-65, y Ca, 65-68, siendo este último quien corona la rúbrica final de la obra.

Nuestro breve ensayo de aproximación al discurso retórico y simbólico de los motetes y responsorios de Victoria, nos muestra un lenguaje repleto de efectos maravillosos que, a nuestro entender, ponen de manifiesto hasta que punto Victoria asumió en su obra, exclusivamente eclesiástica, muchos de los recursos expresivos de la *seconda prattica* manierista.

⁴⁷D. Devoto la denominó cadencia andaluza. Cf. DEVOTO, Daniel. "Réconstitution d'un chansonnier espagnol inédit du Xve siècle: une expérience pédagogique", *Recerca Musicològica*, II (1982), p. 7-17.