

RITMO

AVILA
MUSICAL
EXTRAORDINARIA

NUMERO EXTRAORDINARIO



AVILA

Un bello rincón de Ávila, ciudad natal del insigne músico

1138
REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

Año XI

Núm. 141

(Extraordinario)

Diciembre 1940

Director: Rdo. P. NEMESIO OTAÑO, S. J.

S U M A R I O :

- Efemérides principales de la vida de Victoria.
Discurso del Ilmo. Sr. Subsecretario de Educación Nacional, D. Jesús Rubio, en el día de la inauguración del Centenario en Avila.
Algunas noticias familiares de Tomás Luis de Victoria, por el Marqués de Lozoya.
La cuna y la escuela de Tomás Luis de Victoria, por Ferreol Hernández.
La supuesta pobreza de Victoria, por Fernando del Valle Lersundi.
Fundamentos de las tendencias espirituales y artísticas de Victoria, por el Rdo. P. N. Otaño, S. J.
La estética en la obra de Tomás Luis de Victoria (breves apuntes para un estudio), por Francisco Pujol.
Tomás Luis de Victoria, músico español, por F. Barberá.
Ideas artísticas de T. L. de Victoria, por el P. David Pujol, O. S. B.
Recuerdos sobre Victoria, por Luis Millet.
A propósito de las obras originales de Victoria, por don Higinio Anglés, Pbro.
Los últimos años de Victoria en Madrid, por el Rdo. P. N. Otaño, S. J.
Breve reseña de los actos celebrados en España con motivo del Cuarto centenario Oficial de Tomás Luis de Victoria.
Bibliografía de Victoria.

Casa R. Rodríguez

ESTA CASA NO TIENE SUCURSALES

Ventura de la Vega, 3

Teléf. 12344

MADRID

La más surtida en

PIANOS

verticales, de cola y

HARMONIUMS

Servicio de venta al contado y a plazos, alquileres, cambios y reparaciones de toda clase, tanto de pianos como de harmoniums.

VENTA - COMPRA - CAMBIO - ALQUILER Y REPARACION DE
PIANOS, AUTOPIANOS, HARMONIUMS

Gaston Fritsch

Plaza de las Salesas, 3 □ MADRID □ Teléfono 33285

Suplemento musical

añadido a este número: Cuatro célebres obras de T. L. DE VICTORIA

- I AVE MARIA
- II JESUS DULCIS MEMORIA
- III POPULE MEUS
- IV DOMINE, NON SUM DIGNUS

Nuestro número extraordinario

ESTE número extraordinario de *Ritmo*, dedicado al Centenario inaugural de TOMAS LUIS DE VICTORIA, presbítero de Avila y músico de todo el mundo, sale a la luz por iniciativa espontánea y por la protección generosa del Ilmo. Sr. Subsecretario del Ministerio de Educación Nacional, D. Jesús Rubio, inspirador de este cuarto Centenario del Abulense, que ahora se abre para culminar, gracias a las investigaciones emprendidas con este motivo, en el año preciso de su nacimiento glorioso, que pronto quedará fijado, si Dios quiere. La Dirección de esta Revista ha invitado a sus mejores colaboradores, entre los que más se han distinguido en el estudio y dirección de la figura y de las obras de Victoria a participar en este homenaje, primer recuerdo del nuevo período abierto a la investigación y al estudio definitivo del inmenso polifonista español. No ha impuesto un cierto orden obligado a las colaboraciones, para dejar ancho margen a la espontánea efusión de cada uno. Por eso, faltará en ellas un calculado escalonamiento de materias y de puntos de vista analíticos que completen el estudio, extensísimo de suyo, de la obra, más que de la vida, del inmortal Victoria; pero aquí quedará firmemente asentada una cosa: la admiración que en España se siente por aquel gran genio de nuestra raza en estos momentos en que se quiere, con mayor entusiasmo que nunca, el resurgimiento de los valores que labraron la grandeza de España.

La Dirección.

Efemérides principales de la vida de Victoria

- 1540.**—A primeros de año contrae matrimonio Francisco Luis de Victoria, nacido en Avila, con la segoviana Francisca Suárez. De este matrimonio nace, a fines de año, la primera hermana de Tomás Luis, María Suárez de Victoria. El hermano mayor, Hernán Luis, nació en 1542.
- 1545.**—Otorga testamento y muere Hernán Luis de Victoria, abuelo paterno de Tomás Luis, dejando fundado el mayorazgo a favor de Francisco Luis, su primogénito, padre del insigne músico.
- 1548.**—Tomás Luis de Victoria nace, probablemente, en este año, y ciertamente en Avila, en la calle de **Caballeros**, y es bautizado en la iglesia parroquial de San Juan Bautista, donde lo fué antes Santa Teresa de Jesús.
- 1557.**—Muere, en 29 de agosto, Francisco Luis de Victoria, padre del insigne polifonista, dejando, en un hogar cargado de deudas, nueve hijos, más uno en Indias y otro fallecido.
- 1558.**—Entra al servicio de la catedral abulense, en calidad de niño de coro "seise", y en ella permanece hasta su salida para Roma, recibiendo la primera instrucción musical de los Maestros de Capilla, Jerónimo de Espinar, Bernaldino (sic) de Ribera, Juan Navarro y Hernando de Isasi.
- 1567.**—Sale para Roma e ingresa en el Colegio Germánico en calidad de alumno "convittore".
- 1569-1570.**—Actúa como Maestro de Capilla y organista en las funciones sagradas de nuestra Señora de Monserrat, en Roma.
- 1571.**—Nota el P. Nadal la presencia de Tomás Luis en el Germánico, como profesor de música. Al siguiente año, sucede a Palestrina como Maestro de Capilla del Colegio Romano.
- 1573.**—Publica en Roma el primer libro de motetes.
- 1575.**—Recibe el Presbiterado en 28 de agosto, en la iglesia de Santo Tomás de los ingleses, en Roma. Le ordena el obispo de Assaphs.
- 1576.**—Publica en Roma el primer libro de Misas, Salmos, Magnificat, etc.
- 1578.**—Se recoge en el oratorio de San Felipe de Neri, en la iglesia de San Girolamo della Carità, viviendo cinco años con el mismo santo.
- 1581.**—Publica el tercer libro "Cantica B. Virginis per annum", y el libro "Hymni totius anni".

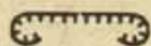
- 1583.**—Publica dos ediciones: la de Motetes, de 1572, corregida y aumentada, y el libro segundo de Misas, dedicado a Felipe II.
- 1585.**—En 5 de mayo de 1585, aparece sustituido por otro capellán en la iglesia de San Jerónimo de la Caridad.
Publica en Roma el "Oficio de Semana Santa", el libro de "Motetes para las fiestas de todo el año", en el que se reproducen las dos ediciones anteriores. Hay otra edición de Motetes de 1589.
- 1586.**—Viene a España para proporcionar descanso a su espíritu fatigado o para algún negocio que requiere su presencia.
- 1592.**—Parte de nuevo para Roma, y publica en esta ciudad un segundo libro de Misas, a 4, 5, 6 y 8 voces.
- 1595.**—Vuelve a España y fija su residencia en Madrid, con el cargo de Capellán de la Emperatriz María, hija de Carlos V y casada con Maximiliano II. Viuda, volvió a España, en 1581, y entró en el Monasterio de Descalzas Reales, de Madrid, donde murió, en marzo de 1603.
- 1600.**—Publica en Madrid un libro de Misas, Magnificat, Motetes, Salmos, etc.
- 1603.**—Reimprime obras publicadas en 1583 y 1589.
- 1605.**—Publica su "Officium defunctorum".
- 1606.**—Ejerce el cargo de organista de las Descalzas Reales.
- 1611.**—En 27 de agosto, y en sus casas de la calle del Arenal, entrega su alma a Dios. Recibe cristiana sepultura en la iglesia de las Descalzas Reales.

*Tomás de
Victoria*

Firma de Tomás Luis de Victoria

D. Felipe Pedrell. Su presencia en este homenaje a Victoria es de obligado recuerdo y reconocimiento. A Pedrell debe España la restauración, entre otras muchas, de la mayor figura de nuestra polifonía. La preparó desde 1896 con un «Estudio biográfico». En el Volumen de sus Jornadas de Arte: «Orientaciones» (capítulo XXVIII) nos dejó el testamento de sus «Intimidades sobre la edición completa de las Obras de Victoria». Gran español, trabajador incansable, descubridor de nuestro glorioso pasado musical, a Victoria dedicó en el último tercio de su vida todos sus afanes y sus entusiasmos.

En Madrid, cerca de donde reposan los venerandos restos del Abulense, vivió Pedrell un tiempo y a Madrid, en nombre de España entera, corresponde honrar y conservar su memoria; como a Avila, donde en un monumento simbólico a Tomás Luis de Victoria, cuya primera piedra debe ponerse desde ahora, ha de ir en un medallón la figura radiante de Pedrell en éxtasis de admiración al más genial de sus hijos.



Monseñor Rafael Casimiri, nacido en Gualdo Tadino (Umbría) en 1880, es desde 1911, en Roma, Maestro de Capilla de San Juan de Letrán y Profesor de la Escuela Superior Pontificia de Música Sacra. Compositor y Director notable, como musicólogo especializado en Palestrina y en la Escuela Romana clásico-polifónica, ha adquirido un prestigio mundial. Por sus luminosas y eruditísimas investigaciones acerca de la estancia de Victoria en Roma, España le debe inmensa gratitud.



FELIPE PEDRELL
(1841-1922)



MONS. R. CASIMIRI

DISCURSO

del

Ilmo. Sr. Subsecretario de Educación Nacional

D. JESUS RUBIO,

en el día de la inauguración del Centenario
en Ávila (7 de mayo de 1940)

DESPUÉS de la erudita disertación que el Padre Otaño ha pronunciado esta mañana en la Catedral y de los brillantes párrafos que acabamos de oír a D. Ferreol Hernández, el campo, bastante escaso siempre, de mis conocimientos sobre Victoria ha quedado totalmente invadido.

En consecuencia, no sólo por una lógica división de trabajo y sobre todo de funciones, sino porque apenas me queda ya nada por decir, habré de limitarme a formular algunas sencillas consideraciones sobre el significado histórico y político del arte de vuestro paisano. Y en primer término a recordar las que en varias ocasiones he subrayado—por constituir para mí tema predilecto—sobre el paralelismo inevitable que las formas musicales, como las de todas las manifestaciones de la cultura, conservan con la realidad política en que se producen y viven.

Como se ha señalado en estos últimos años repetidamente, existe una correspondencia implacable entre las formas del Estado y las formas de la cultura. Respecto de las de la Música, que son las que en estos momentos nos interesa subrayar aquí, vemos cómo son nacionales y románticas en el siglo XIX; clásicas y cosmopolitas, en el 700; monárquicas y cortesanas, las del siglo precedente, y teológicas e imperiales, en el siglo español XVI: el siglo de nuestro Imperio, o, mejor, el siglo del Imperio, sencillamente. Porque es el nuestro el único que, con categoría y sentido de tal, existe en el último milenio con el que la Música, en su cualidad de arte sustantivo, así como hoy lo concebimos, nace, vive y—de prestar crédito a ciertos augures—ha de morir.

Monárquica, pues, la ópera del siglo XVII, imperial la polifonía del XVI. Los conceptos Monarquía e Imperio, coincidentes en tantos aspectos, se han distinguido tradicionalmente en la terminología histórico-política cabalmen-



te por esto: el Imperio supone una variedad unificada, una dominación sobre lo naturalmente múltiple. Esto es, un acordar elementos naturales distintos y dispersos hacia un común destino—unidad histórica—, bajo una misma regla—unidad jurídica—y con un propio estilo—unidad moral—. En la polifonía están unidas y acordes por un ritmo y un verso comunes, pero perceptibles y vivas, bajo la mano del maestro de capilla, las múltiples voces de las que en la ópera del siglo XVII ya sólo una recita.

Por eso pude yo formular la conclusión de que mientras el derecho a ser escenario de la ópera de Monteverde correspondía a Madrid, a la polifonía victoriana había que oírla, mejor que en parte alguna, bajo las bóvedas del Escorial.

Pero lo cierto es que en esta determinación, podríamos llamar topográfica, de las formas musicales que me hacía reclamar para el Monasterio de San Lorenzo la audición de la música de Tomás Luis de Victoria en este año de la celebración del cuarto centenario de su nacimiento, atendía de un modo exclusivo al aspecto formal de la música de Tomás Luis de Victoria, que hoy es ocasión, no de rectificar—quede bien entendido—, pero sí de completar. Porque, sin considerar de segundo orden, sino muy al contrario, el aspecto formal del arte polifónico, sí, es cierto que hay que considerar, asimismo, en el lugar que le corresponde el contenido mismo de este arte. Y la música de Victoria, como toda la polifonía de nuestro Siglo de Oro, está profundamente enraizada con el hondo sentido teológico de las formas de la vida medieval. Y esto no podía ser de otro modo, porque, cabalmente, lo que caracteriza nuestro siglo XVI, lo que constituye el nervio íntimo de esa explosión universal de nuestra manera de entender la vida que es el Imperio español, es la madurez de los dos conceptos de Teología y Milicia que vienen elaborándose durante los siglos precedentes. Pues bien, la polifonía victoriana, formalmente barroca, con todo su magnífico ropaje renacentista, está sostenida en su más íntima fibra por esa vena mística inagotable que ya advirtió Proske y que mana de las corrientes religiosas de nuestros siglos intermedios.

En tal sentido el arte de Victoria, enraizado con nuestra formación teológica medieval, no hace sino seguir ese espléndido destino de floración tardía de nuestras formas culturales señalada por uno de nuestros mejores historiadores. Es característica de la cultura española la reproducción retrasa-

da de ideales arcaicos que, al ser elaborados en el ambiente de una época moderna, adquieren novedad y brillo inesperados. La concepción del Imperio universal católico ordenado con la Iglesia: la Compañía, la mística de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, la nueva escolástica de Francisco de Victoria y de Suárez, origen del moderno Derecho internacional, o, en la esfera puramente literaria, el Romancero, la Novela caballeresca o el Teatro son frutos espléndidos que, precisamente por venir tardíamente, tienen una intensidad y una madurez incalculables.

Pues bien, la Polifonía española, de la que es Victoria el representante más alto, presenta, fecundado con el pensamiento renacentista y revestido de su magnífico ropaje contrapuntístico, ese hondo sentido místico que trae arrastrado de los siglos anteriores. Y esto es, además, lo que la diferencia esencialmente de las restantes manifestaciones del arte polifónico de Francia, Gran Bretaña, Flandes y aun la misma Italia: el enlace con un sentido medieval de la vida.

Y si los ideales de la Edad Media que florecen en la Música del siglo XVI, como en las demás manifestaciones políticas, culturales y artísticas de la época, eran Teología y Milicia, esto es, Santidad y Caballería, hay que decir que estas dos dimensiones nunca se han dado mejor ni han recibido más alta expresión plástica que en esta ciudad de los santos y de los caballeros, ni en estas naves de su catedral, de una parte la más profundamente llena de devoción y recogimiento españoles—quizá porque, a pesar de sus indudables influencias, es la que menos debe al arte ojival francés—, y que, al mismo tiempo, adelanta sobre la muralla, como el más glorioso de sus cubos, su ábside recio y castrense.

Por eso, esta mañana, junto al fervor religioso que expresaban las estrofas del "Vere languores" o del "Caligaverunt", estaba presente, acompañándolo de un modo indefinible, pero cierto, desde lo alto de las almenas de la muralla y desde la torre de la Catedral, el espíritu militar de vuestra ciudad, que se levantaba en honor de la muerte del Hijo de Dios como un sordo redoblar de tambores enlutados.

Esta caracterización de la música victoriana y en general de la polifonía española, por su contenido místico medieval, me sirve incluso para tomar partido en este problema tan discutible y que con esta ocasión, como es ló-

gico, tiene que estar en primer plano, relativo al año del nacimiento del músico abulense.

En ausencia de datos exactos y directos sobre esta fecha, los biógrafos de Victoria han ido fijándola, según el resultado de sus investigaciones y presunciones, a lo largo del período que va desde 1530 hasta 1550. Y, aunque la que pudiéramos llamar opinión hasta ahora dominante se inclinaba resueltamente por 1540, y de aquí la fijación en el presente año para la conmemoración del centenario, no hay que desconocer que las últimas tendencias en este sentido se inclinan más hacia la suposición de una fecha más avanzada.

Pero a esta cuestión puramente cronológica va unida alguna otra de índole muy distinta, que es la que me hace decidirme, más sentimental que racionalmente, por la fecha de 1540, con una tenacidad que, de no existir más interés que el puramente erudito, apenas si tendría justificación.

Y es que una generación actual tiene decididamente prisa por borrar, junto con otros olvidos, este del nombre de Victoria. Aun suponiendo que cronológicamente no fuera exacto este Centenario, si con su conmemoración conseguimos que España entera oiga el nombre de Victoria, habremos hecho, desde luego, la mejor expresión de homenaje. Por esto hemos escogido la cronología tradicional, que tiene, además, en su apoyo, aunque de un modo que hay que reconocer no enteramente preciso, ese sentido místico español a que antes me he referido, que da su originalidad a la polifonía de Victoria y que acusa una formación de fuerte abolengo, que, aunque es cierto—y esto nos pone a salvo de posibles exactitudes—pudo recibirla en Roma de Maestros españoles que entonces prestaban sus servicios en la Ciudad Eterna, permite pensar por ahora que se completó con la cooperación de la tierra y del ambiente patrios.

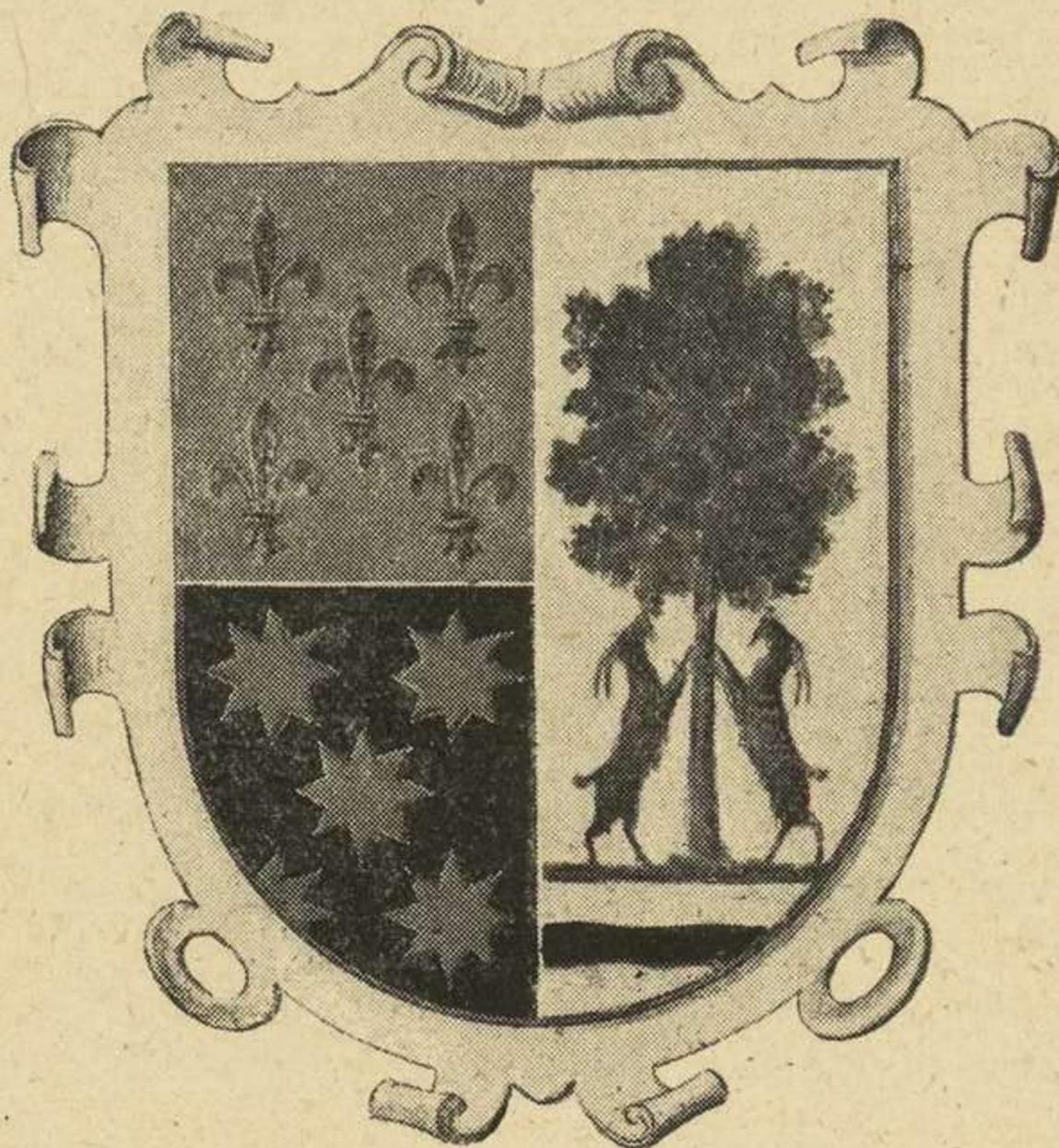
Una última indicación quiero también que quede hecha ante ustedes: la de la coincidencia de nuestro renacer político con la restauración de nuestros valores tradicionales. Durante siglos, la figura de Tomás Luis de Victoria "abulensis" ha permanecido olvidada, hasta para sus mismos paisanos. Su nombre ni siquiera figura entre los hijos esclarecidos de Avila que se han escrito en el pedestal de la estatua de Santa Teresa.

Durante los siglos de importación de lo extranjero y de desconocimiento de nuestra propia tradición, la figura de Tomás Luis de Victoria y las de

todos los polifonistas de nuestro Siglo de Oro tenían que ser lamentablemente olvidadas.

A fines del pasado siglo y a comienzos del presente, unos contados hombres de estudio y buena voluntad iniciaron la tarea de desempolvar y estudiar los maestros de nuestra Polifonía clásica. Pero es hoy, al fin, cuando únicamente el nombre de Tomás Luis de Victoria vuelve a sonar, junto con el contrapunto de su música, por las tierras de España.

Sólo cuando los españoles han vuelto a encontrarse a sí mismos, han sido capaces de encontrarse también con sus viejas y más auténticas glorias.



Escudo de armas de la familia Victoria.



UNA FOTOGRAFIA HISTÓRICA

En 1912, con ocasión del Congreso de Música Sacra, celebrado en Barcelona, el venerable maestro D. Felipe Pedrell reunió en torno suyo para darles a conocer la «Opera Omnia» de Tomás Luis de Victoria a sus más íntimos amigos.

En la fotografía el maestro Pedrell está sentado al piano.

Detrás de él (del fondo para fuera) aparecen:

El P. Otaño;

Monseñor Casimiri, de Roma;

El maestro D. Francisco Agüeras, entonces maestro de Capilla del Pilar de Zaragoza, que murió siendo Prior de la Cartuja de Burgos;

D. Jesús Vírgala, organista de la Catedral de Vitoria.

En frente (en la cola del piano):

El Sr. Sochantre de Epila (Zaragoza);

El maestro D. Vicente Ripollés de Valencia,

y D. Francisco Pérez de Viñaspre, organista de la Catedral de Burgos.

Algunas noticias familiares de Tomás Luis de Victoria

Por el MARQUÉS DE LOZOYA
DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES

EL haber señalado muchos de los biógrafos de Tomás Luis de Victoria el año 1540 como fecha probable de su nacimiento, hace que en el actual se consagre una particular atención al gran compositor español. Sea cual sea la exactitud de esa fecha, nos brinda ocasión para que procuremos conocer mejor al músico de la España Imperial.

Tomás Luis de Victoria es uno de los grandes españoles que se apoderaron del Renacimiento para llenarle del todo del espíritu hispánico. Como Juan de Herrera, artífice de aquellas supremas estilizaciones de El Escorial; como Fray Luis de León, que en el ánfora horaciana vierte el licor de las Sagradas Escrituras; como Luis de Morales, "el Divino", y el apasionado Alonso de Berruguete. El descubrimiento, por D. Fernando del Valle Lersundi, del archivo familiar de la familia Victoria, de la cual es descendiente, vino a iluminar muchos puntos oscuros de la biografía del gran músico. Yo quiero contribuir a este esclarecimiento con algunas otras noticias familiares, referentes especialmente al linaje de Xuárez o Suárez de la Concha.

En el testamento de doña María de la Cruz Victoria, hermana de nuestro compositor (Madrid, 1.º de septiembre de 1610), publicado por Pedrell, alude claramente a sus padres *Francisco Luis de Victoria* y *doña Francisca Suárez de la Concha*, y el mismo Tomás Luis se refiere a sus padres Francisco de Victoria y doña Francisca Suárez en algún documento.

El haber recaído en mi casa los mayorazgos, fundaciones y papeles de los Xuárez de la Concha por el enlace, al mediar el siglo XVII, de mi antecesor D. Juan de Contreras Girón, caballero del Hábito de Calatrava y señor de Santa Cruz, Castillejo y Torres de Reynoso, con doña Antonia Xuárez de la Concha, señora de Lozoya, y por la extinción, en el siglo XVII, de la rama primogénita de esta casa, que llevaba el marquesado de la Fresneda, ha motivado el que me sea fácil documentarme sobre la familia ma-

terna del gran músico, una de las más acaudaladas, ostentosas y emprendedoras de Castilla por el año de 1600.

Por ambos linajes, paterno y materno, Tomás Luis de Victoria pertenecía a estirpes de mercaderes ricos, domiciliados habitualmente en Avila o en Segovia, pero que tenían su centro en Medina del Campo. De los Victoria, no sabemos que tuviesen muy viejos antecedentes nobiliarios, si bien en el siglo XVI, época de su mayor esplendor, ganarían, sin duda, ejecutoria de nobleza, en aquellas décadas, unida casi siempre a la prosperidad económica. De aquí el uso de blasón de armas, y el que el apellido se pudiese probar, más adelante, en la Orden de Calatrava. Sabemos hoy que el patronímico era "Luis", que se repite casi constantemente en los miembros de la familia, y el "Victoria" o "Vitoria", o "bitoria", quizá fuese apellido de procedencia, como en el otro famosísimo homónimo, fundador del Derecho internacional. Eran, sí, los Victoria, al mediar el siglo XVI, mercaderes riquísimos, que a veces solían sacar de apuros al Tesoro real; emprendedores y amigos de novedades y muy relacionados fuera de las Españas. Como mercaderes figuran en muchos documentos.

En la curiosísima historia intitulada *Principio, grandezas y caída de la noble villa de Medina del Campo...*, compuesta por Juan López Ossorio, vecino de ella (a comienzos del siglo XVII), cuyo original se conserva en la Real Academia de la Historia (fué inserta íntegra en la *Historia de Medina del Campo*, de D. Ildefonso Rodríguez y Fernández, Madrid, 1903-4), se refiere que hacia el año de 1575, época en la cual el autor pone el comienzo de la decadencia, residían en Medina mercaderes de Segovia, Avila y otras ciudades, donde se fabricaban paños y sedas y había muchas lonjas y mercaderías de Francia, Flandes, Florencia y Portugal. Por este tiempo había montado una gran casa de banca un burgalés llamado Juan Ortega de la Torre. "Visto que los negocios del Reino iban caminando bien, y que los pagamentos se hacían con puntualidad, armaron otro banco Antonio Juárez de Victoria y Juan Luis de Victoria, su hermano, personas de gran entendimiento y criadas toda su vida en los negocios en estos Reinos y fuera de ellos; personas que nacieron para semejantes negocios, porque tenían grandísimo pecho, para que asentasen en su libro cuanto querían las personas que con su banco tenían cuentas. Vinieron a los pagos que de allí en adelante se hicieron, donde se juntó mucho concurso de personas de ne-

gocios, y esto duró hasta el decreto del año 96, que allí se acabaron cambios y hombres de negocios, mayormente los españoles.”

El más antiguo antecesor de que hay noticia por los documentos de Valle Lersundi, publicados a medias por Pedrell, es Hernán Luis de Avila, estante en Valladolid en la primera mitad del siglo XVI, casado con Leonor de Victoria (de cuya unión provino el apellido “Luis de Victoria”). Hijos de éstos fueron el licenciado Tomé Luis de Victoria, abogado de la Real Chancillería de Valladolid, poseedor de un vínculo en Avila, cuyas casas, en el Mercado Chico, vendió en 1558; el clérigo Juan Luis de Victoria (que en su testamento mandó enterrarse en la Antigua, en la capilla del licenciado, su hermano) y Francisco Luis de Victoria, padre de nuestro músico. Del matrimonio de Francisco Luis de Victoria con doña Francisca Suárez de la Concha nacieron varios hijos: el mayorazgo fué Hernán Luis, tan “humilde y ubidente” que se avino a pasar su juventud sirviendo a caballeros para que su madre gozase, íntegra, la renta del vínculo; otros fueron Antonio Xuárez de Victoria y Juan Luis de Victoria, los fundadores del Banco de Medina, y el último, pagador de los Reales Consejos; el doctor Agustín Suárez de Victoria, abad de Toro; doña María de la Cruz de Victoria, doña Francisca y nuestro Tomás Luis de Victoria, a quien se puso el nombre de su tío, el oidor de la Chancillería de Valladolid.

Los Xuárez de la Concha eran familia que procuró hacer brillantemente su papel en el mundo, y en su árbol genealógico abundan los personajes de gran relieve, precisamente en los años en que florecía Tomás Luis de Victoria. Su origen cierto está en un Pedro de la Concha y Elvira Xuárez, su mujer, que de las montañas de Burgos, en Llerena, vinieron en 1496 a establecerse en Segovia, atraídos, como tantos otros, por la ganancia del trato de lanas y paños. Luego, los genealogistas les inventaron una frondosa leyenda nobiliaria, que los hacía descender de Fortún de la Concha, infante godo de la sangre real de Chindasvinto. En su ejecutoria figura pintado, en un paisaje barroco de verde y oro, la casa solar de Llerena, con cañones entre las almenas de sus adarves. En su testamento, fechado en Segovia en 14 de diciembre de 1515, disponían ambos cónyuges que sus descendientes “traigan por sus armas principales las que nosotros tenemos i traemos de nuestros linajes, que son de mi el dicho Pedro de la Concha, cinco conchas de oro en campo azul, con aspas por orlas, que son las armas de la casa e

solar de la Concha, de donde yo descendo, sita en el lugar de Llerena, que son las de mi padre e antepasados. E de mi la dicha Elvira Suárez, e de mis pasados son nuestras armas; un león de oro en campo azul, en pie, con una espada punta arriba en la mano derecha, e cinco lises de oro en campo azul, y por orla, en la parte del león, cinco aspás rojas en campo de oro, y en los lises, por su orla: *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum*, y una B al cabo." Siguen todavía muchos pormenores heráldicos. Los Xuárez de la Concha conservaron este prurito nobiliario, y todos ellos adornaban sus documentos familiares con los más pomposos blasones que puedan imaginarse.

Los descendientes de Pedro y Elvira vivían en Segovia, donde tenían casas principales en la calle Real y enterramientos en la parroquia de San Martín y en el Convento de Santa Cruz, entregados al obraje de los paños, pues eran de esos ricos mercaderes o "señores de los paños" a los cuales llama Colmenares "verdaderos padres de familia, que, dentro de sus casas y fuera, sustentan gran número de gentes (muchos de ellos, a docientas, y muchos, a trecientas personas), fabricando por manos ajenas tanta diversidad de finísimos paños, empleo comparable con la agricultura, y mui importante en qualquier Ciudad y Reyno". A veces residían en Medina, atraídos por el trato de aquel emporio. Ricos y ostentosos, hubo entre ellos muchos personajes principales en las Armas y en la Iglesia. Fué uno de ellos el capitán Cristóbal Xuárez de la Concha, hijo de Antonio, que mandaba la galera *San Francisco*, que inició el combate de Lepanto, y que luego, haciendo la ruta de las Indias, tuvo con los ingleses afortunados encuentros. Hernando Suárez de la Concha, hermano de Cristóbal, tomó en Medina el hábito de la Compañía de Jesús y fué un varón apostólico, que pasó a Méjico, donde llevó una vida portentosa de austeridad y predicación, hasta que murió en la Nueva España de más de ochenta años, hacia el 1608. De él dijo un poeta de su tiempo:

Concha del gran peregrino
que en ti navegó ochenta años
los cien mil golfos y engaños
del soberbio mundo indino.

Pero el más considerable personaje en esta familia fué, en lo humano, Baltasar Suárez, hermano del capitán Cristóbal y del jesuíta Hernando. Llevado por sus negocios a Florencia, se ganó la privanza del gran duque

Cosme de Médicis y llegó a ser su cuñado, por el casamiento que hizo con María Martelli, hermana de la gran duquesa Camila Martelli. El gran duque le dió la Gran Cruz y el cargo de baylío de su Orden de San Esteban. Dejó Baltasar Suárez de la Concha, en la Florencia de fines del XVI, fama de ser el más liberal y generoso caballero de su tiempo, hasta el punto de que alguien dijo de él que de no irse a la mano no le bastaría la hacienda del gran duque.

Pertenecía, pues, Tomás Luis de Victoria, por ambos linajes, a familia de mercaderes emprendedores y ricos. Henri Collet supone que estudió música en Segovia, con el maestro Escobedo. Está demostrado que este gran músico, uno de los gerifaltes de la escuela romana, nació en Segovia, donde su familia era bien conocida (un Escobedo fué el restaurador del acueducto, en tiempo de Isabel la Católica, y otro pasó con Colón a Indias, en el primer viaje, y murió en el fuerte de la Navidad), y volvió de Roma a su ciudad nativa en 1554, para tomar posesión de un beneficio en la Catedral. Nada tiene de extraño que Tomás Luis pasase temporadas en el palacio que los Suárez de la Concha tenían en la calle Real, y que fué hace pocos años destruído por un incendio. Acaso en sus relaciones con la Compañía de Jesús tuviese alguna parte su pariente el P. Hernando Suárez de la Concha. El parentesco con esta familia pudo influir también en el viaje de Victoria a Italia y en la larga estancia de nuestro músico en aquel país. Los Victoria eran gente muy relacionada fuera de España, y seguramente en las repúblicas italianas. En Florencia residían próximos deudos maternos de Tomás Luis, emparentados con la casa de los grandes duques de Toscana y con los duques de Módena y de Reggio y otros potentados italianos.

Podría ser que en Italia fuese su protector en la Corte Pontificia otro magnífico caballero, muy relacionado con los Suárez de la Concha: Diego de Valderrama. Era un hidalgo oriundo de Frías, en Burgos, que, muy joven, pasó a Florencia, donde fué cónsul de los españoles hasta el año de 1598, en que se trasladó a Roma. En la Ciudad Eterna alcanzó la más alta consideración social por su magnificencia y sus liberalidades. "Siempre este caballero se trató en su persona y casa ilustremente, y fué muy agradable a los más principales de Roma, tanto que muchos de los Ilustrísimos Cardenales gustaban de su buen trato" (1). Estaba casado con doña Cons-

(1) Juan López Osorio, obra citada.

tanza Rinaldi, hermana de la marquesa de Malespina, nietas ambas del conde Hugo de la Guerardesca (de la casa del famoso conde Ugolino) y de la condesa doña Constanza de Médicis, sobrina carnal del Papa León XI. El año de 1601, el Serenísimo Senado le envió las insignias de caballero y gentil-hombre romano, y el año 1604 le nombró el Papa conservador de la Ciudad, el mismo cargo que siglos antes había desempeñado otro inquieto español: el infante D. Enrique de Castilla. Por su mandado se renovó y adornó suntuosamente la fuente de la plaza de Santa María de Trastevere, donde puso su nombre y armas. El cronista de Medina Juan López Ossorio no se cansa en ponderar la grandeza de este cargo, que tiene audiencia cada semana y siempre que es menester con el Papa, y acompaña y precede a Su Beatitud cuando va de pontifical.

“Tienen los Conservadores—escribe—para su acompañamiento y autoridad de sus oficios y personas, doce palafraneros vestidos de terciopelo carmesí, librea del Senado, los cuales van siempre delante de los coches y caballos en que se pasean, y cuando van las Carnestolendas o las fiestas públicas de los palios de que son patronos y jueces, viene a caballo el Ilustrísimo Gobernador de Roma con su guarda de alabarderos hasta la escalera del palacio del Capitolio, por los Ilustrísimos Conservadores...

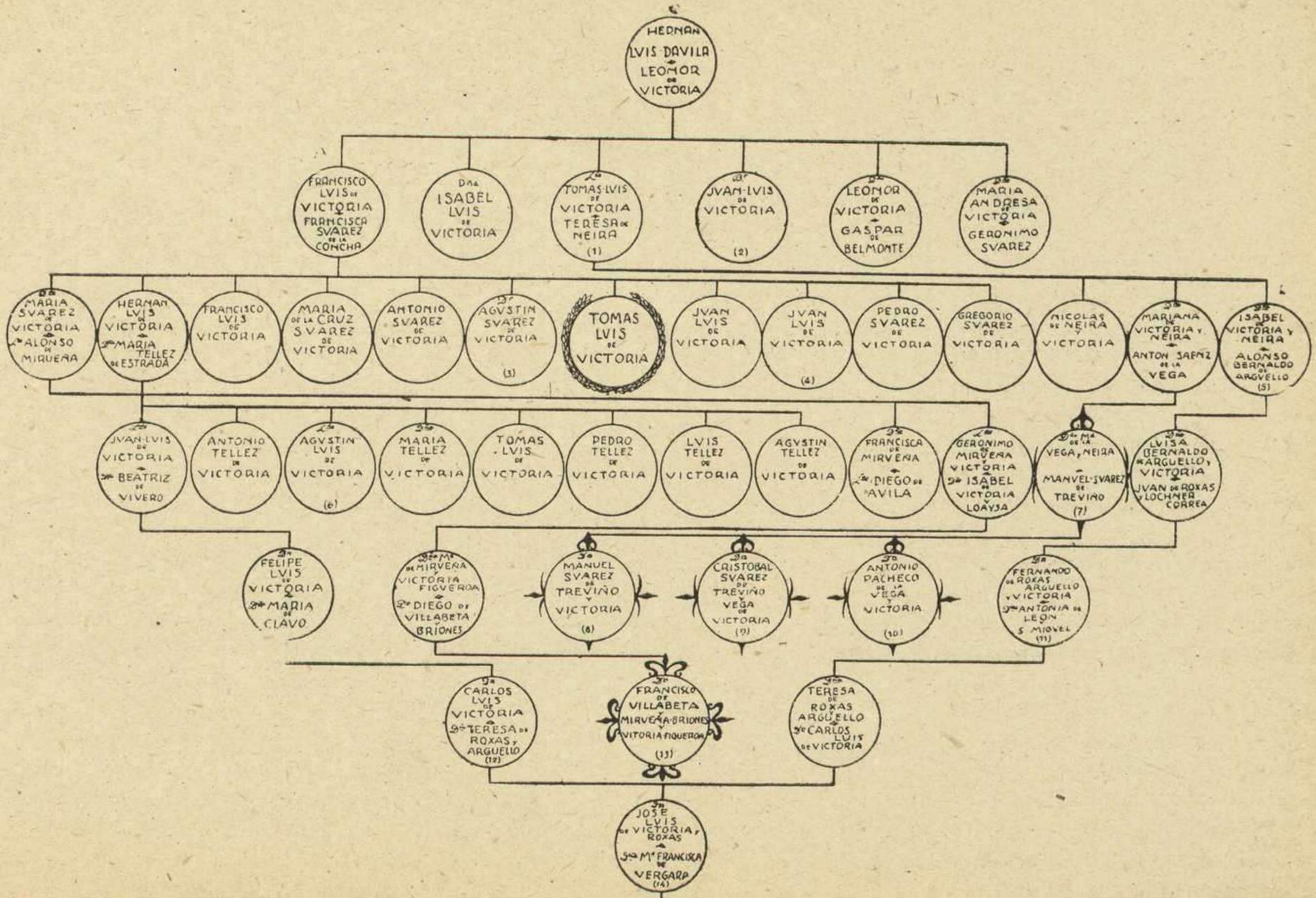
“Los Conservadores comen siempre que quieren en el palacio del Capitolio, muy suntuosamente y con mucha grandeza y servicio de plata y criados, todo a costa del Serenísimo Senado, y si quieren convidar cada uno, cada día, cuatro y más caballeros, lo pueden hacer, y en cuanto dura la comida hay en otro aposento música de voces e instrumentos, y en las ventanas del salón de este insigne palacio están tocando trompetas y clarines, y los capellanes de su capilla echan la bendición, y acabada la comida dan gracias, todo lo cual se hace con tanto aparato y majestad, que se podría ir a ver de algunas leguas.”

Diego de Valderrama era poeta, y el cronista Ossorio transcribe algunas de sus poesías.

Este magnífico personaje, que se trataba con pompa tan barroca, tenía relaciones de parentesco con Tomás Luis de Victoria, pues su hermano Antonio de Valderrama, avecindado también en Italia, casó con doña Francisca Suárez de la Concha y Martelli, hija de Baltasar, el baylío, y prima hermana de Virginia de Médicis, duquesa de Módena. He aquí, pues, el

ambiente en que se desarrolló, en Italia, la vida de nuestro músico. Todos sus parientes: los Victoria, los Suárez de la Concha, los Valderrama, eran mercaderes riquísimos y emprendedores, que abarcaban en la red de sus negocios a las ciudades de Italia con las del corazón de Castilla: Medina del Campo, Segovia y Avila; gente generosa, de gustos aristocráticos, que ocupó oficios elevados y entró, por parentesco, en la plutocracia principesca de los Médicis, los Rinaldi y los Malespina. Una investigación detenida en mi propio archivo familiar y en el de los Valle Lersundi, herederos de los Victoria, daría mucha luz sobre el gran músico que llevó a la escuela romana, según Baini, el apasionado patetismo de su sangre hispánica y de los singulares personajes que tuvieron en su destino una influencia que aun no podemos apreciar.

En 27 de agosto de 1611 "Tomé de Victoria, clérigo organista de las Descalzas", finaba piadosamente su vida en sus casas de la calle del Arenal. Posible es que el haber pasado sus últimos días en puesto tan humilde origine un refloreamiento de la leyenda de la ingratitud de España hacia sus hijos, como en el caso de Cristóbal Colón. La razón de este apartamiento del mundo no está en ingraticudes ni en desvíos, sino en el ascetismo de que estaba penetrado el espíritu de Tomás Luis, y que por igual nos explica su obra y su vida. El pudo serlo todo en la Corte de Roma y en la de España, pues en ambas tenía poderosos parientes. La fortuna no le había negado ninguno de los bienes de que el mundo hace vana estimación. Pero el músico angélico tenía de las cosas terrenales ese concepto exacto, tan adentrado en lo más hondo de nuestra raza, y deseando el "inmortal seguro", se refugió en el humilde oficio de organista de monjas, en el convento de las Descalzas Reales, donde se había guarecido, para buscar la muerte, su augusta protectora la emperatriz de Alemania, hija de Carlos V y su imitadora en el difícil arte de "retirarse a tiempo".



- 1.—El Ldo. Tomás Luis de Victoria fundó mayorazgo en Valladolid en 1593, Clérigo presbítero, fundó mayorazgo en Valladolid el 1-IV-1593.
- 3.—El Dr. Agustín Suárez de Victoria, Abad de Toro, Capellán de la Emperatriz Doña María de Austria.
- 4.—Juan Luis de Victoria, Mayordomo de S. E. el Cardenal-Arzbispo de Toledo.
- 5.—Alonso Bernaldo de Argüello, Regidor perpétuo de Valladolid.
- 6.—Ldo. Agustín Luis de Victoria, Clérigo presbítero.
- 7.—El Capitán Manuel Suárez de Treviño, Regidor perpétuo de Avila.
- 8.—Don Manuel Suárez de Treviño Vega y Victoria, Caballero de Santiago.
- 9.—Don Cristóbal Suárez de Treviño Vega y Victoria, Caballero de Santiago, Caballerizo del Infante Cardenal Don Francisco de Austria.

- 10.—Don Antonio Pacheco de la Vega y Victoria, Caballero de Santiago.
- 11.—Don Fernando de Roxas Argüello y Victoria, Caballerizo de Carlos II, Regidor perpetuo de Valladolid.
- 12.—Don Carlos Luis de Victoria, Regidor perpétuo de Valladolid.
- 13.—Don Francisco de Villabeta y Mirueña Briones y Victoria Figueroa, Caballero de Calatrava.
- 14.—Don José Luis de Victoria y Roxas, Regidor perpétuo de Valladolid.
- 15.—Don Manuel Luis de Victoria, Regidor perpétuo de Valladolid.
- 16.—Don Luis de Victoria y Mirantes, Mayor General del Ejército del General Cuesta, Murió en la voladura del puente de Almaraz, en 1809.
- 17.—Don Félix Blanco y Luis de Victoria, Caballero de la Casa de los linajes de Valladolid.
- 18.—Don Francisco de Lersundi y Ormaechea, Teniente General de los Reales Ejércitos.

ARBOL GENEALÓGICO
del Linaje de
TOMAS LUIS DE VICTORIA
completado por D. Fernando del Valle Lersundi
y D. Ferreol Hernández



En el concurso literario abierto en este año por el Ministerio de Educación para premiar con 5.000 pesetas una biografía documentada de Victoria, ha obtenido el premio por unánime voto del jurado, compuesto por los Ilmos. Sres. Subsecretario y Director General de Bellas Artes, el P. N. Otaño, S. J., y los Catedráticos D. Gerardo de Diego y D. Leopoldo Querol, el ilustre beneficiado de la Catedral de Avila

D. FERREOL HERNANDEZ, Pbro.

Nacido en Avila muy cerca de las casas en que Victoria nació; bautizado en la misma pila; niño de coro un día, como Tomás Luis, en la Catedral abulense, es hoy Maestro de Ceremonias de la Catedral, Profesor del Seminario y Académico correspondiente de la Historia.

¡Enhorabuena!

LA CUNA Y LA ESCUELA DE TOMAS L. DE VICTORIA

POR FERREOL HERNÁNDEZ
ACADÉMICO CORRESPONDIENTE DE LA HISTORIA

EN veintitrés días del mes de marzo del año del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, de 1545, ante el escribano Martín de la Graba, ordenaba su testamento el caballero avilés Hernán Luis Dávila, casado con doña Leonor de Vitoria. De su última voluntad eran estas disposiciones:

“Iten mando y digo que por quanto yo soy en mucho cargo y obligación a Francisco Luis, mi hijo legítimo y primogénito, así por razón de los muchos e leales servicios que de él he rescebido y espero de rescebir como por otras muchas causas e razones, que a ello me mueven, he tenido y tengo intención de le majorar por la presente e le mejoro al dho Francisco Luis,



Vista de Avila, patria de Tomás Luis de Victoria

mi hijo legítimo e mayor de los otros mis hijos e hijas en el tercio de todos mis bienes así muebles como raíces, acciones e derechos, avidòs e por aver...

Y así mismo aya la dha mejòra del dho tercio de mis bienes, que así hago al dho Francisco Luis mi hijo en unas casas que yo ove e compre de Alonso de Cogollos, vecino que fué desta cibdad, que son en las que al presente bivo, situadas en la calle de los cavalleros y de el horno..."

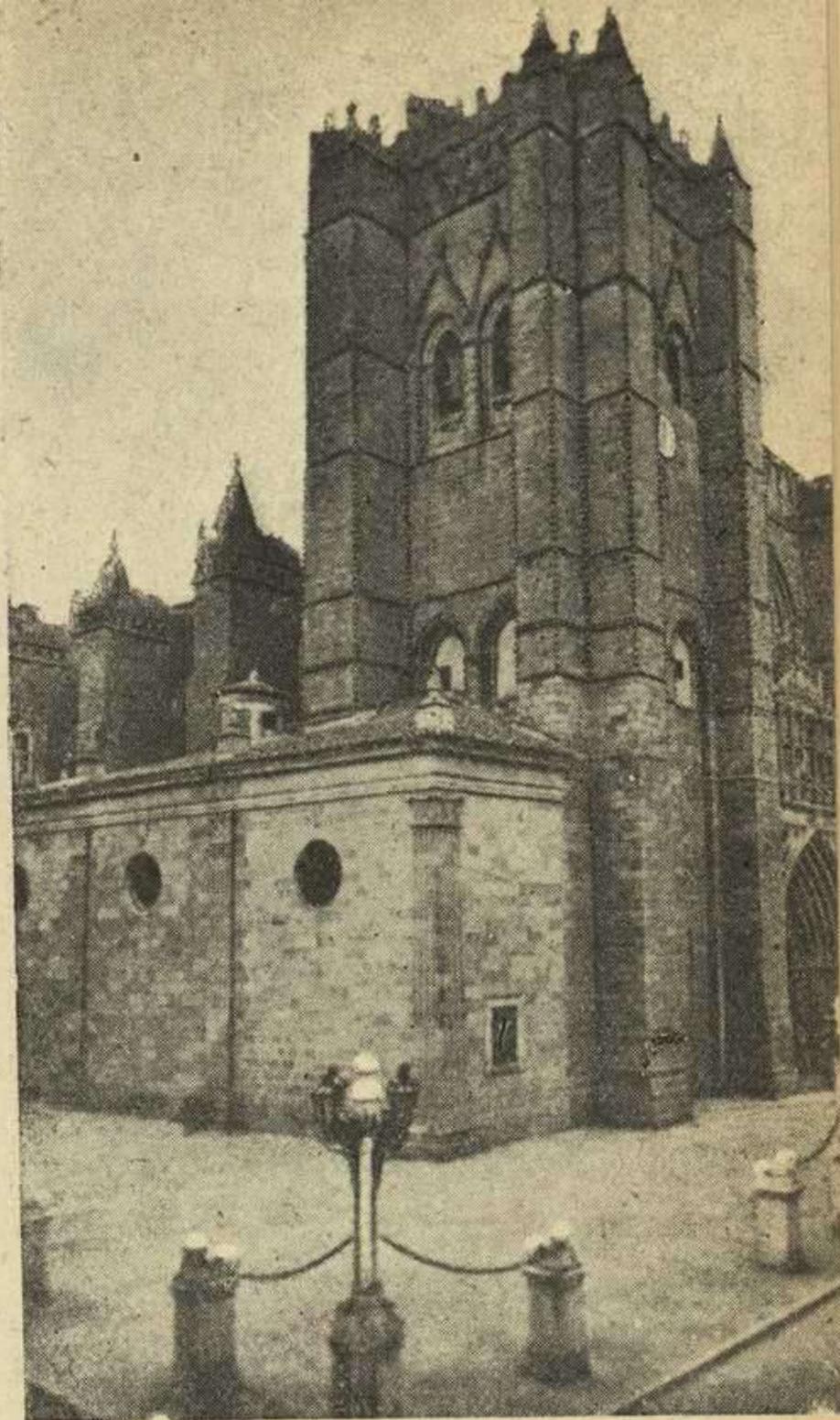
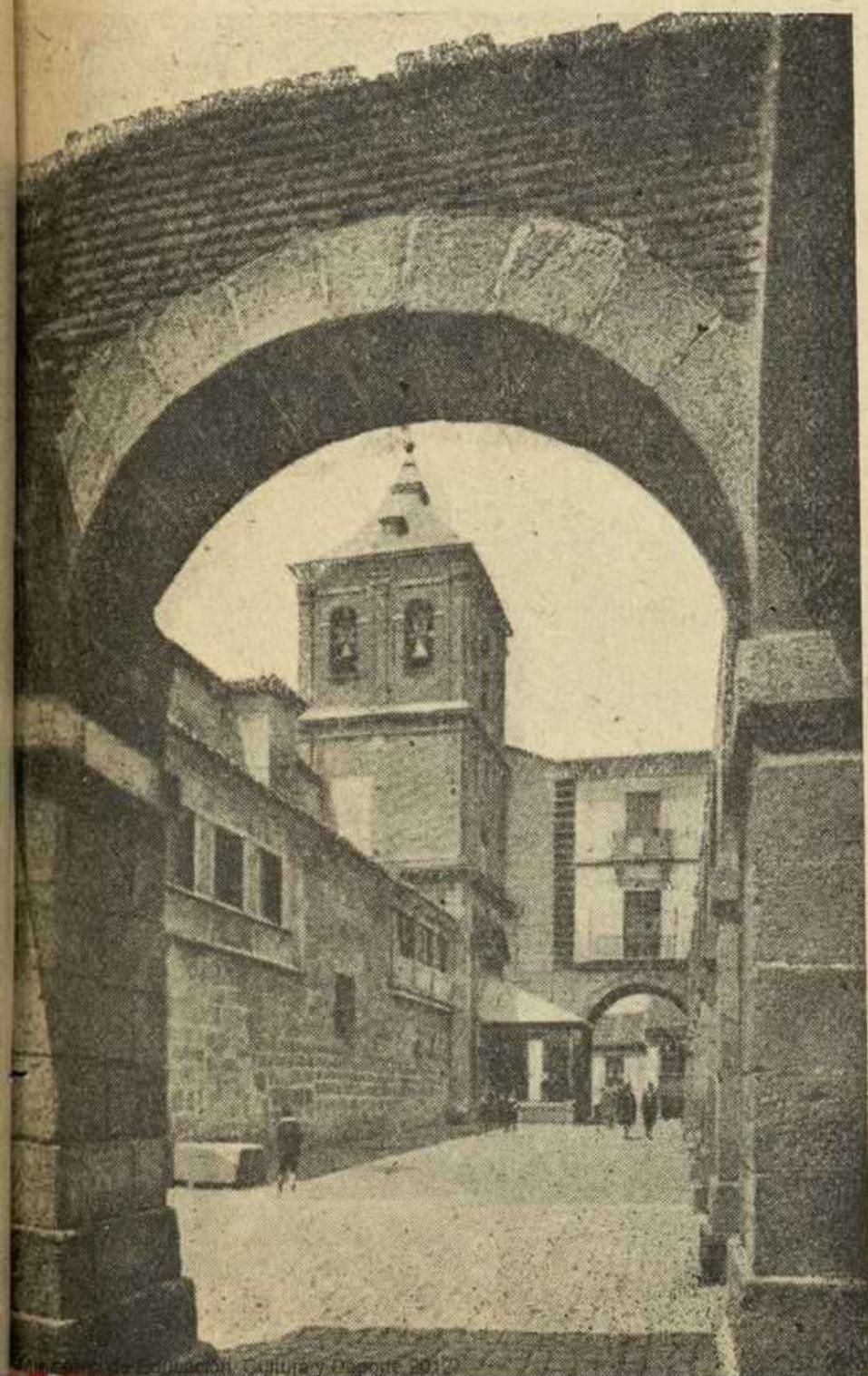
Tal hijo primogénito, llamado Francisco Luis, es el padre, que Dios concedió al glorioso músico abulense y tales casas a la calle de Caballeros, las mismas en que nació en Avila Tomás Luis de Victoria.

Un día, en efecto, con máxima probabilidad del 1548, el matrimonio de Francisco Luis y Francisca Suárez, avilés él y segoviana ella, recibía como un regalo del cielo el séptimo hijo, que había de inmortalizar con su genio artístico la familia de los Victoria. Le ponía el Creador en un hogar, que había levantado con esfuerzos de trabajo el abuelo paterno, Hernán Luis. Aparece éste en los primeros documentos—1509—como vecino, seguramente natural de Avila, ya que así lo dice claramente su apellido, y dedicado al oficio de sastre. Pero bien pronto se nos hace saber por innumerables cartas de poder y de pago, guardadas en los Registros del escribano Isidro de Salcedo (1), que su actividad la ejercía en el negocio de compra y venta de sal, novillos, trigo, cebada y, sobre todo, de lana, entonces abundante en los pueblos y dehesas de esta tierra de Castilla. No poco le ayudó en el ejercicio de estos negocios el hijo mayor, Francisco Luis, padre de nuestro músico. Tan cierto es esto, que en el mismo testamento anteriormente citado, reconoce Hernán Luis que le era muy obligado a su hijo Francisco "porque siempre estando en la ciudad negociaba e entendía e se ocupaba en mis negocios e pleitos", y por ello "dexaba de ganar a su oficio de escribanía". Este era, en efecto, el cargo principal que desempeñaba en la ciudad el padre de Tomás Luis, escribano de número, del que se conservan aún tres protocolos en el Archivo Histórico-provincial de Avila. Por ser el hijo mayor recibió también el vínculo y mayorazgo que su padre fundó sobre ciento cincuenta y una fanegas de trigo de renta en el pueblo de Sanchidrián, sobre las casas de la calle de Caballeros, que valían ciento ochenta mil maravedís, sobre cuatro ducados de censo en unas eras de hortaliza, en una huerto que fué del judío converso Guzmán, al osario de la

(1) Archivo Histórico Provincial de Avila.—Protocolos del 1 al 8.

ciudad y sobre cuatrocientos maravedís de censo perpetuo y dos capones que le pagaban de unas casas, que estaban a las espaldas de Pedro Hernández de Pozanco. "Y más quiero y mando—dice en el testamento—que vos el dho Francisco Luis, mi hijo, a quien ansí hago este dho tercio e la persona que sucediere en él tenga e aya por suya e como suya pa agora e pa siempre jamás pa todos los días de fiesta e regocijos que se hicieren en la plaza de mercado chico una ventana en las casas de la plaza que yo compré de los herederos de silvestre gallego, vecino desta cib-

Parroquia de San Juan Bautista, a la que pertenecía Victoria

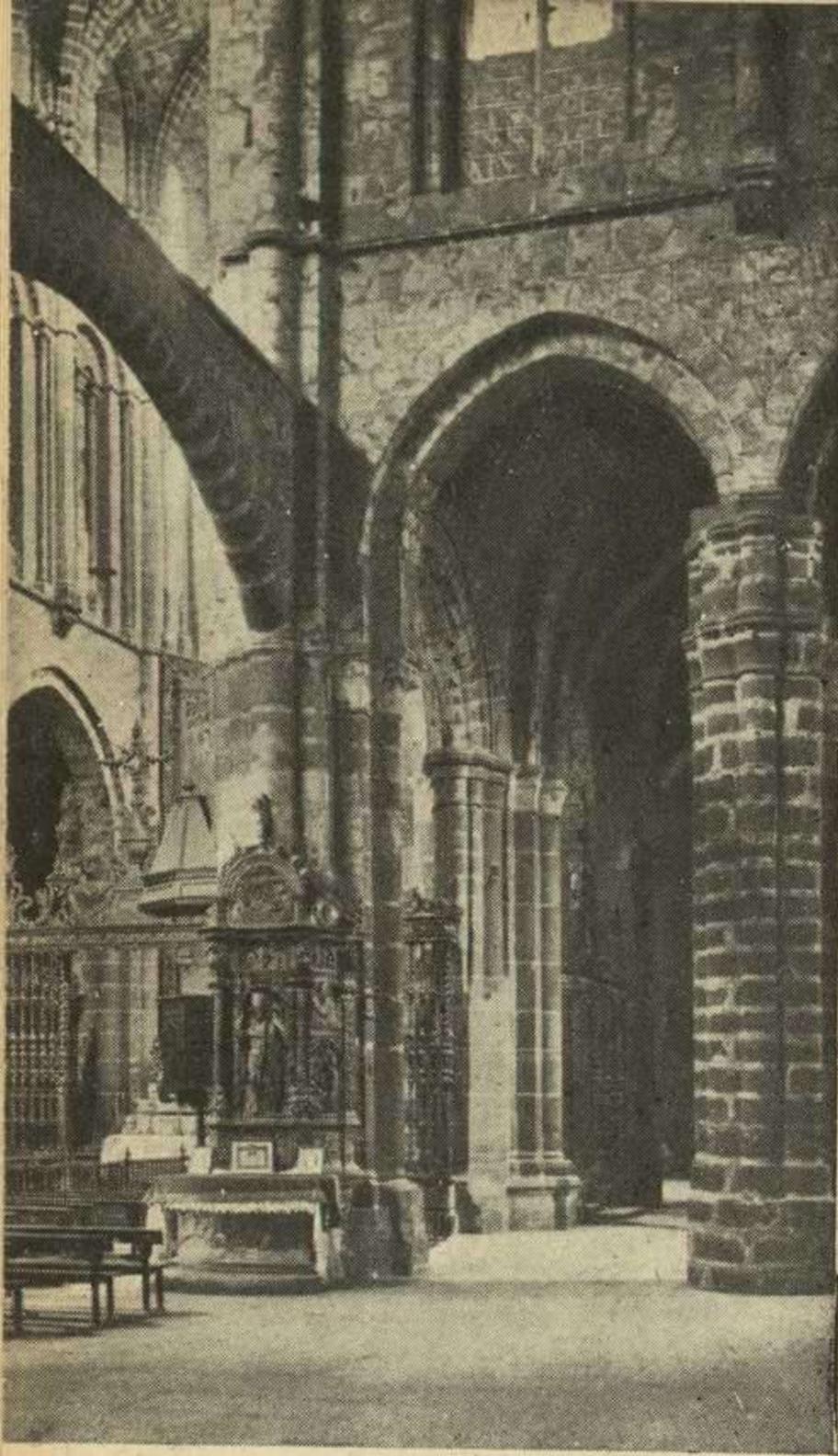


Catedral de Avila, en la que fué Victoria niño de coro.

dad, la qual señalo que sea la que es junto a las casas de Juan Dávila Ximénez, vecino desta cibdad, que se entiende de las ventanas del sobrado alto."

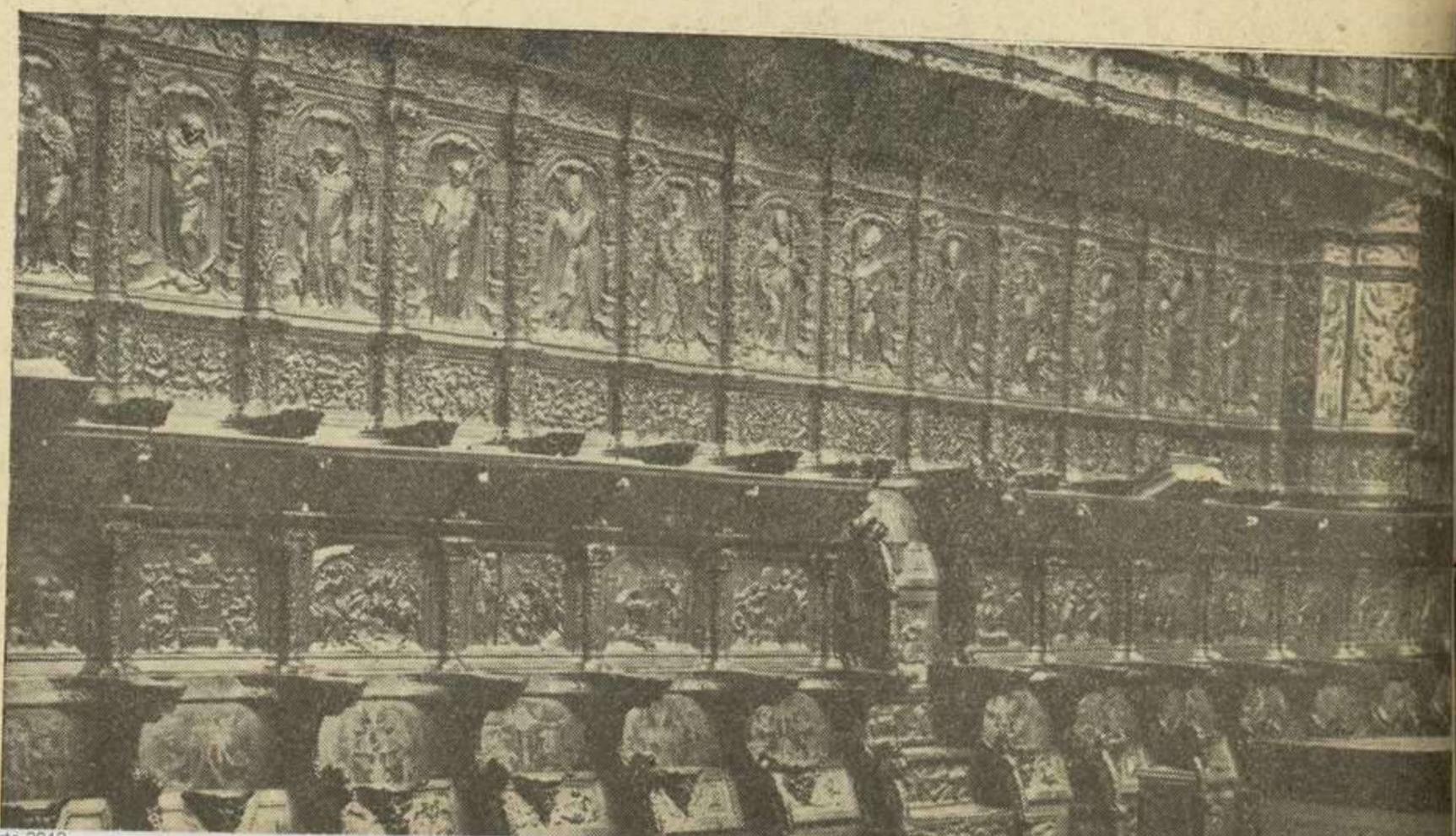
Todos estos bienes, con otros heredados, eran el patrimonio del hogar de Tomás Luis, cuando éste vió la luz primera bajo el limpio cielo de la rústica y caballeresca ciudad de Castilla.

Y poco después de su nacimiento fué llevado a la iglesia parroquial de San Juan Bautista, que por su cercanía podía dar sombra a las casas de Tomás



Crucero de la Catedral de Avila.

Luis, y allí, en una pila bautismal, que había de ser en el correr de los tiempos veneranda reliquia, cayeron santificadoras sobre el cuerpecito de Tomás Luis las aguas del Sacramento. Había penetrado por vez primera en un templo, en cuyo suelo aún duermen aguardando la voz de Dios, que les llame, polvo y huesos de seres que no olvida la Historia. Están guardadas en aquel templo cenizas de feligreses, que se llamaron Don Alonso Sánchez de Cepeda y Doña Beatriz de Ahumada, padres de una figura excelsa de santidad. En la capilla del Crucifijo, donde estaba la Bula del Sacramento, había una laude de alabastro con esta inscripción: "Aquí yaze sepultado Hernán Luis, el qual dexó la memoria de la misa, que se dize los viernes de mercado en esta plaza de mercado chico en verano a las diez oras y en invierno a las onze." Muy cerca dormía el



Catedral

Bello coro renacentista, en el que cantó Victoria como niño de coro.

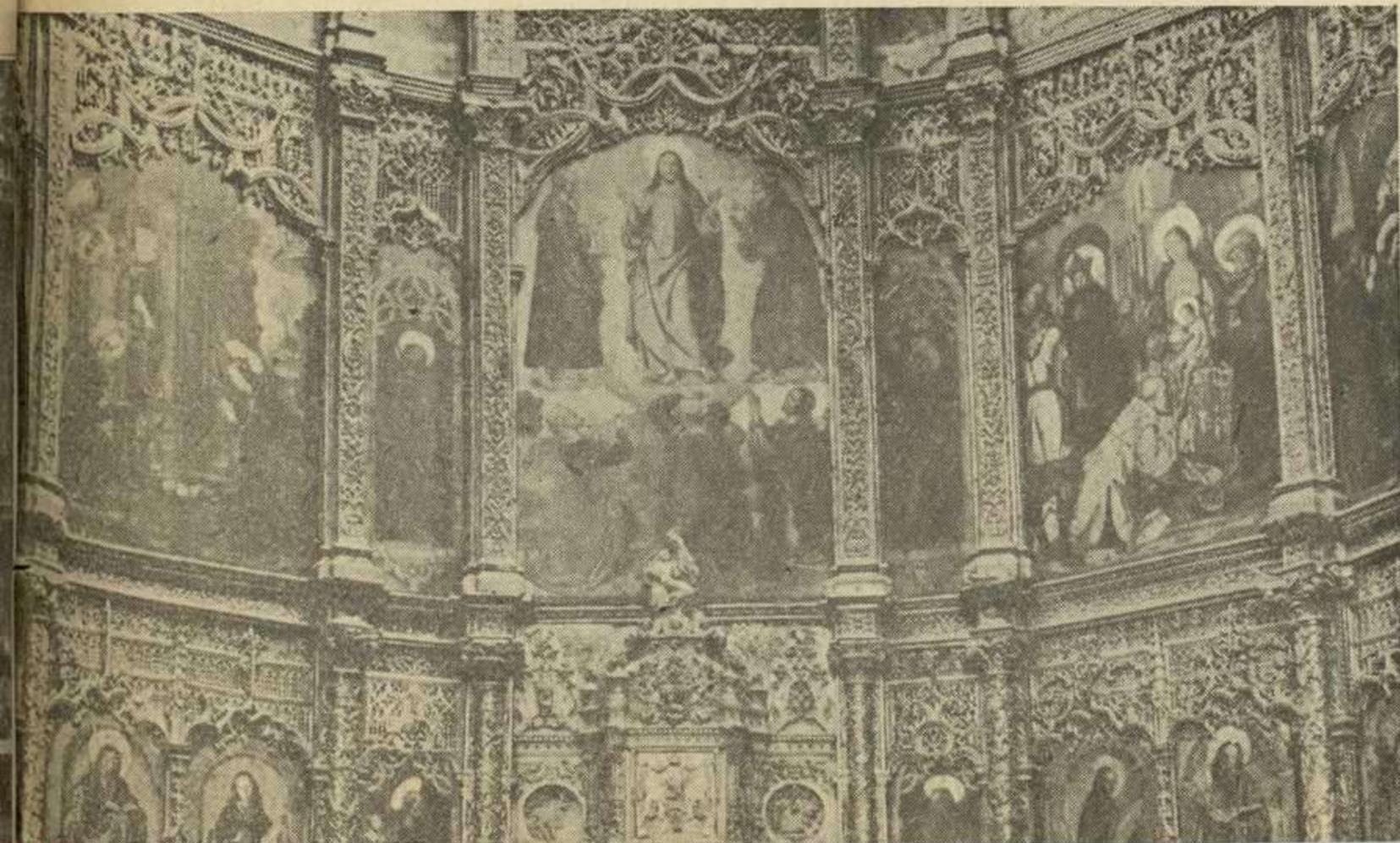
sueño de los justos la abuela, que le había dado el apellido, doña Leonor de Victoria. Y en la misma pila en que él recibía las aguas del Bautismo, pocos lustros antes había sido bautizada una niña, que por aquellos días andaba como monja carmelita por los claustros del Convento de la Encarnación y por las redes de sus locutorios, admirada de los hidalgos avileses, y bien pronto ascendería hasta las hornacinas de los altares en su imagen, con el nombre de Santa Teresa de Jesús. Aquella pila en que se bautizaba Tomás Luis, iba a ser en adelante reliquia veneranda por el recuerdo de la Santa de Avila, y joya de la Patria por la memoria de Tomás Luis.

* * *

Las casas a la calle de los Caballeros y la iglesia parroquial de San Juan Bau-



Parroquia de San Juan Bautista.—Pila en que recibieron las aguas del Bautismo Santa Teresa y Tomás Luis Victoria.



Retablo del altar mayor de la catedral abulense.

tista, que celebraron con júbilo el natalicio de Tomás Luis de Victoria en el año de 1548, en 1557 se vistieron de luto. El día de la Degollación de San Juan entregaba su alma a Dios el hidalgo abulense y escribano de número, Francisco Luis de Victoria. La desgracia, el infortunio y el porvenir cerrado a toda felicidad, se cernían como negros nubarrones sobre el hogar de la calle de los Caballeros. Allí no quedaban, a la muerte de Francisco Luis, sino muchas deudas y una cristiana madre con diez hijos—uno ausente—de los cuales el mayor, Hernán Luis, tan sólo quince años podía contar.

Y empezó a velar por aquel hogar desventurado un ángel tutelar llamado Juan Luis, clérigo. Era hermano de Francisco Luis y vivía en la mitad de las casas de la calle de los Caballeros, por concesión testamentaria de su padre Hernán Luis. Así pues, conviviría con la desgraciada familia, que había perdido con aquella muerte toda esperanza de bienestar. Francisca Suárez, con los diez hijos, todos casi en niñez, no puede dedicarse a otra cosa que a cuidarles. Pero ¿de dónde podría venirles el sustento, muerto el padre? Se aportan las soluciones para evitar el derrumbamiento de aquel hogar, que amenaza ruinas. El primer rasgo de sacrificio que tanto honra al hermano mayor de Tomás Luis—Hernán Luis de Victoria—pone en manos de su madre los bienes del mayorazgo, que en él recaían por muerte de su padre Francisco Luis. El es joven, según confiesa, y tiene habilidad en sus manos para lo poder ganar. Y el buen clérigo Juan Luis va distribuyendo sus sobrinos entre señores y oficios. Antonio y Juan Luis, que continúen el comercio, que ejercía el abuelo y vayan a los mercados y ferias de Segovia y de Medina, para que al lado de los Maluenda se impongan en los negocios de la Banca. Francisco Luis, que continúe en las Indias. Agustín ya está estudiando en la Universidad de Salamanca y al servicio del Ilustrísimo Señor Almeida. Gregorio, servirá al Ilustre Señor Secretario, Sagante, y Tomás Luis, tan piadoso, tan devoto en los actos de culto que se celebran en la Parroquia, irá a la Catedral. Ahora hay una vacante de niño de coro. Así aprenderá el arte musical, para el que parece que tiene especial inclinación. Y hacia los diez años, entra de niño de coro en la Santa y Apostólica Catedral abulense.

Y cuando ha recibido las primeras lecciones de canto del Maestro Espinar, empieza a resonar su voz timbrada por las naves del grandioso templo.

Notablemente ya instruido por el magisterio de Ribera y de Juan Navarro, acaso algún día les pareció a los Racioneros y Canónigos abulenses que las tallas, que en el doselete corrido del coro unos años antes dejara la gubia de Cornielis de Holanda, con arte aprendido en la escuela de Alonso de Berruguete, se animaban y recibían vida al conjuro del canto de Tomás Luis. Desde sus sillas corales le escucharon y le vieron el Racionero Maestro Daza, espejo de todo el lugar, inmortalizado por la Santa castellana en sus escritos, y el virtuoso y sabio Magistral, Maestro Moncala, que tanto enseñaba desde el púlpito catedralicio con lecciones de Sagrada Escritura, en que hacía maravillosas interpretaciones del texto evangélico. Más de una vez hubo de sentir dulcísimas emociones en su canto la Santa avilesa, Teresa de Jesús, en días en que frecuentaba el templo mayor para buscar consejo de sus letrados confesores. Hasta en las tablas del gran retablo, en que se inmortalizaron los pinceles de Santa Cruz, de Juan de Borgoña y de Pedro Berruguete,



Página de un cantoral que cantó Victoria en la catedral de Avila.

parecían desprenderse y andar las figuras, buscando al niño que así cantaba. El gran obispo Tostado, en su espléndido retablo alabastrino, cerró su libro y se puso a escuchar... Aquel niño cantaba así, porque ya desde su niñez sentía toda la sublimidad del arte divino, hacia el que se veía

arrastrado como por ciego instinto. Dos ideales llevaba ya fuertemente grabados en su espíritu: el sacerdocio y la música sagrada. Y el buen clérigo Juan Luis, desprendiéndose generosamente de sus ducados, le toma del brazo un día del 1567 y emprende con él un penoso viaje, para dejarle en el Colegio Germánico, que tenían a su cargo los PP. Jesuítas en la Ciudad Eterna. Pero de su Catedral de Avila no se olvidó ya nunca. Lo dice claramente el pronto envío de sus obras a la Catedral abulense, apenas salen de las prensas de Roma. Lo dicen las mismas Actas Capitulares. Las de 1577 consignan este acuerdo tomado en 7 de enero del mismo año.

PETICION Y LIBRO DE JUAN LUIS

“Juan Luis de Victoria dió una petición ofreciendo un libro de canto de órgano q. también dió con ella para q. si fuera al propósito para la dha iglia le tome dando por el la gratificación q. a sus mds (mercedes) pareciere q. le abía compuesto un maestro de capilla sobrino suyo criado en esta santa iglia / sus mds (mercedes) (acordaron) q. le vea el maestro de capilla y refiera su parecer y si la iglia tiene necesidad del.”

Fué él criado al servicio de la Catedral de Avila con el cargo de niño de coro. Ni ¿cómo la había de olvidar, si allí sintió las primeras caricias del arte musical, que le hicieron gustar de dulcísimas emociones? ¿Cómo olvidar con inmensa gratitud a la Catedral, que había sido su maestra en el divino arte? ¿Cuántas horas había pasado en su estudio! Lo dicen bien claramente las obligaciones, que en 1560 señalan al Maestro de Capilla, Ribera: “Iten declararon al dho Ribera a de dar tres liciones de canto y música en cada un día del año, conbiene a saver, en invierno desde las siete a las ocho y en verano dende las seis a las siete en su casa o en la iglia. iten q. sea la segunda lición en la iglesia desde la una asta las dos ansi en el verano como en el ynvierno.

“iten q. la tercera lición a de ser después de bísperas en todo el año donde a de aver canto y plática o teórica y lo q. se requiere en semejante exercicio para q. sean aprovechados los q. fueren a las tales liciones con q. declararon q. en los meses de noviembre, diziembre, enero y hebrero pueda comenzar la dha postrera lición y exercicio en acabando de bísperas sin esperar completas.”

Si Avila fué la cuna de Tomás Luis de Victoria, fué su escuela la Catedral abulense.

La supuesta pobreza de Victoria

Por *FERNANDO DEL VALLE*
LERSUNDI

actual Conservador del Museo de San Telmo, de San Sebastián, descendiente ilustre de la familia Victoria e investigador afortunado de muchos documentos referentes al gran polifonista.



FELIPE Pedrell, apasionado admirador de Tomás Luis de Victoria, cuyas obras completas publicó y de quien, con su vehemencia y modestia características, decía haber aprendido gran parte de lo poco que sabía, vivió los últimos años de su vida, creyendo que Victoria, amado por él con afecto verdaderamente filial, había llevado, desde su regreso a España, una vida estrecha y mísera por falta de medios de fortuna y por el abandono en que le dejaron los monarcas españoles.

Honróme Pedrell con su amistad, y no dudo hubiera yo hecho desaparecer de su mente tan infundada preocupación, si un viaje mío a América, que pensé durara tres meses, y se prolongó tres años, no hubiera interrumpido nuestra amistosa y frecuente correspondencia, encontrándome a mi regreso a España, con que él, a su vez y entretanto, había emprendido ese gran viaje del que no se vuelve.

Pedrell, gran patriota, tan sólo pudo caer en tal error por hallarse, probablemente, bajo la influencia de la leyenda de la ingratitude española. Esta leyenda, en virtud de la cual gran parte de los españoles piensa que nuestros grandes hombres han sido incomprensidos e ingratamente tratados, cuando no perseguidos, por las autoridades de su tiempo, tiene hondas raíces en nuestro suelo. Flota ya en el Romancero. Historiadores de más o menos fuste, pintores y novelistas, se han hecho sus voceros y han contribuído poderosamente a su divulgación. Colón, cargado de cadenas; el Gran Capitán, enredado con sus famosas cuentas, y Cortés, rechazado por Carlos I del estribo de su carruaje, son estampas que difícilmente pue-

den borrarse de la retina de una gran mayoría de españoles que ignora, en cambio, las grandes mercedes que todos aquellos recibieron y los errores y faltas que, como es natural, tuvieron en sus actuaciones, haciendo, consecuentemente, lógicas y necesarias las correcciones reales.

Aunque Pedrell, espíritu nobilísimo, era incapaz de falsear la verdad, arrastrado, probablemente, por el parecer de Mitjana, y llevado de su amor a Victoria, en quien hubiera deseado ver concentrados los más altos honores en el curso de una vida fácil y segura, figuróse al gran músico abusarse atendido a un "muy tenue salario", viviendo somera y pobremente como organista de las Descalzas Reales de Madrid. Y lo curioso del caso es que él, el propio Pedrell, estaba en posesión de las pruebas documentales y fehacientes de lo viciado de esta suposición.

Sólo por los datos recogidos en su Biografía de Tomé Luis de Victoria, resulta que éste disponía anualmente de unos mil doscientos ducados, entre mercedes reales (que ascendían a más de la mitad de dicha suma) y otros ingresos por el propio Pedrell especificados, y que no serían, seguramente, los únicos con que contaba. Como el ducado equivalía a once reales, resulta que los ingresos anuales "conocidos" de Victoria ascendían a la cantidad de 13.200 reales, cantidad suficiente, aun en la actualidad, para el decoroso, aunque modesto, vivir de un sacerdote. Pero si comparamos el valor adquisitivo de la moneda en aquellos tiempos con el de los actuales, veremos que la indicada suma permitía vivir con lujo y esplendidez.

En efecto: el estipendio de una misa rezada, que hoy puede calcularse por término medio, en cinco pesetas, es decir, en veinte reales, era, en tiempo de Victoria, de un real (1). Un caserío en Guipúzcoa, valía, en la segunda mitad del siglo XVI, de 300 a 500 ducados, o sea, de 3.300 a 4.400 reales, que es lo que hoy vale, aproximadamente... en duros. En 1557, en la Villa de Vergara, 7 vacas, 21 cabras, 6 cabritos, 23 ovejas, 14 corderos y 2 lechones, valían, en conjunto, 627 reales. Vemos, por lo tanto, que la relación de veinte a uno del valor adquisitivo de la moneda de entonces con el valor adquisitivo de la moneda actual no es exagerado, de donde resulta que Tomé Luis de Victoria, con sus 13.200 reales (la mitad de los cuales, como dijimos antes, se debían a la munificencia real), pudo haber vivido con la holgura y hasta la esplendidez con que hoy podría, si viviera, disponiendo de su equivalencia, o sea, de trece mil duros de renta anual.

Era infundada, por consiguiente, la suposición de Pedrell, al creer que Tomé Luis de Victoria vivió durante los últimos años de su vida precariamente. Ni tan siquiera puede admitirse que se acogió, por falta de recursos, a una vida de obscuridad y modestia en las Descalzas Reales, como simple Capellán. Ser Capellán de la Emperatriz, que ocupaba la parte del Monasterio dedicada a las personas reales, con todo su séquito, era entonces un puesto honroso y difícilmente hubiera tenido Victoria en España y en la Corte, otro mejor para su condición de sacerdote y artista.

(1) Resulta interesante observar el alza en el estipendio de las misas rezadas, correspondiendo a la baja del valor adquisitivo de la moneda.

1541, medio real (misa por el Bachiller Fernando de Roxas).

1588, medio real (misa por el Embajador Gámiz).

1570, un real (misa por Juan Alonso de Gámiz).

1613, un real (misa por Diego de Gámiz).

1643, dos reales (misa por el Inquisidor Gámiz).

1677, tres reales (misa encargada por Don Fernando de Bustinzuria).

1740, cuatro reales (misa por el alma de Doña Teresa Rodríguez de Arellano).

1760, seis reales (misa por Don Juan de Mendía).

1830, seis reales (misa por Doña Eulalia de Aranguren, viuda de Emparán).

Fundamentos de las tendencias espirituales y artísticas de Victoria

Por el P. N. OTAÑO, S. J.,
DIRECTOR DEL REAL CONSERVATORIO
DE MUSICA Y DECLAMACIÓN

AUNQUE en la biografía de Tomás Luis de Victoria faltan todavía señalamientos de importancia para definir el curso de su vida y de sus actividades en Avila, en Roma y en Madrid, nuevos documentos aportados por el Maestro Casimiri, de Roma, por D. Ferreol Hernández, de Avila, por D. Fernando del Valle Lersundi y por el marqués de Lozoya, descendientes estos dos de la familia Victoria, han logrado ya fijar con jalonamientos suficientes su trayectoria vital, limitando el campo a las conjeturas hasta ahora frecuentes, incluso sobre puntos cardinales de su existencia.

Una vez sabidos los pasos de su vida en líneas generales, pocas revelaciones pueden esperarse de la historia, en orden a la biografía íntima y al desenvolvimiento artístico de nuestro gran polifonista. Los contemporáneos se limitaron a reconocer su talento, y las anotaciones de los archivos de Róma y de Madrid sólo conservan vestigios de su actividad y escuetos apuntamientos de cuentas y quitanzas, con otras formalidades de puro trámite protocolario.

Muerto Victoria, viene un largo silencio de dos siglos, en que apenas suena su nombre sino incidentalmente (1), hasta que en la primera mitad del siglo XIX empieza a resurgir su figura en Alemania, gracias a la magna obra restauradora de la música clásica religiosa, iniciada por Proske (1794-1861) y por Witt (1834-1888), y continuada por Haberl (1840-1910). En España, D. Hilarión Eslava (1807-1887) recogió, a través de Fétis, algunos datos biográficos, e incluyó en su *Lira Sacro-Hispana*, entre otras obras maestras de nuestro pasado, algunas de Victoria. A D. Felipe Pedrell corresponde exclusivamente la gloria de haber asentado sobre sólidas bases

(1) Así, por ejemplo, en el *Melopeo* de Cerone (Nápoles, 1613), cuando dice: "Francisco Guerrero y Thomás de Victoria tienen compuesta una música llana, grave y muy devota, y lo que mucho importa es que es muy chorista..."

la biografía del Abulense y de haber publicado con su esfuerzo personal—titánico, si se consideran las circunstancias—la *Opera Omnia* de Victoria, en ocho volúmenes. Ahí queda expuesta, como en un ostensorio, la obra genial del Abulense, presente a la vista y accesible al estudio de los peritos en el arte, pero escondida para los que no pueden penetrar directamente el sentido de su música si no es con la ayuda de transcripciones modernas que faciliten su lectura y su interpretación sonora (1).

Prescindiendo de si Pedrell logró reunir ahí todas las obras y si acertó plenamente en su versión paleográfica (se impone, indudablemente, una nueva edición crítica a la vista de todas las primeras ediciones) (2), no me cabe duda alguna de que en la *Opera Omnia* de Pedrell, vive Victoria tal cual fué, tal como se manifestó, sin que puedan amenguar cosa notable el original pensamiento pequeños errores de notación gráfica o de interpretación rítmica. Tenemos su obra, pero la obra, aunque contiene en toda su plenitud la revelación de su genio, necesita imprescindiblemente proponerse en condiciones favorables al manejo, al estudio y al análisis.

A Victoria se le conoce hoy todavía, muy parcialmente a través de las transcripciones de algunas obras hechas en Alemania, en Francia o en Italia. En casi todas las modernas colecciones de música religiosa figuran algunas composiciones suyas, generalmente las mismas, y por ellas, a falta de tener al alcance general la edición completa de Pedrell, se ha llegado a vislumbrar en confuso la inspiración de Victoria y a señalar las características más salientes de su estilo; su personalidad íntegra, sin embargo, su estilo propio, sus maneras particulares, dentro del común lenguaje polifónico y en relación con los sumos maestros de su tiempo, especialmente con Palestrina, no han sido aún puestos en evidencia. El paralelismo entre ambos, que Pedrell pretendió trazar, no pasa de ser una efusión lírica improvisada. El españolismo de Victoria, apuntado ya por Baini, indiscutiblemente aceptado por Pedrell y comentado no sin atisbos de penetración analítica por H. Collet, y la orientación estética Victoriana, que la mayor parte de los comentaristas la deducen de los prólogos de sus ediciones, no pueden dar-

(1) La presentación de la obra de Victoria en partituras modernas sería la mejor propaganda y divulgación de ella. Pueden servir de modelo los cuadernos publicados en la casa Breitkopf et Hartel por H. Bäuerle. Ha dado varias misas de Victoria y una colección de quince escogidos motetes.

(2) Las antiguas ediciones ofrecen, cuando se reeditan, variantes de detalle y son frecuentes en algunas las erratas. Especial dificultad ofrece la aplicación de la letra. A mi parecer, no siempre es conforme a los usos de la época la aplicación que propone Pedrell.

nos una cabal y justa idea de lo que es en sí Victoria, ni en qué modo representa a la polofonía católica y a la raza española en el período de su mayor esplendor, ni con cuáles caracteres específicos se distingue su producción artística de la de sus contemporáneos más encumbrados. Nos contentamos con repetir de memoria algunas generalizaciones de marca enciclopédica, que por muy fundadas que estén en la realidad de las cosas, requieren precisarse y se pueden precisar en el estado actual de conocimientos de aquella época y de sus personajes. Sólo así se definen los valores y se ventilan los problemas de estética y de relación, más de una vez planteados a propósito de Victoria y Palestrina, y se distinguen las tendencias de su tiempo. Teniendo ya a la mano las obras de aquellos grandes genios de la polifonía, y siguiendo la órbita de su acción, observamos, desde luego, que el espacio en que se mueven es muy limitado. Unos y otros manejan las mismas armas y asuntos idénticos con un aparato técnico no desigual substancialmente. De lejos, no se advierten las diferencias y, sin embargo, de cerca, cada estrella se distingue de otra, sin confundirse jamás, lo mismo que los astros en el firmamento. Esto es lo que nos interesa percibir claramente para llegar a penetrar el específico carácter de nuestro gran polifonista.

Muchas veces se ha dicho que Victoria es superior a Palestrina o, por el contrario, inferior a él. Hay quienes no ven en su estilo y manera ninguna aportación real de propia cosecha, y aunque todos le conceden una inspiración sublime, la enfocan generalmente sobre un aspecto parcial, el más conocido, como cantor del dolor y de la Pasión.

Ahora bien, la obra de Victoria no es tan extensa que necesite un esfuerzo considerable de análisis introspectivo y exegético. Las directrices de su pensamiento y la proyección de sus maneras y conductas son diáfanas y desde las primeras obras hasta las últimas siguen un camino, sólo ligeramente ondulado y con una característica singular y de innegable transcendencia subjetiva y objetiva: llegar a la mayor eficacia expresiva sin grandes alardes de técnica, mediante una exquisita selección y una propiedad rigurosa de los recursos puestos en juego.

Todo esto procede, a mi ver, del clima espiritual que se formó Victoria en su interior, como gran español de su tiempo y como ejemplarísimo sacerdote. Victoria representa en música, acaso mejor que ningún otro polifo-

nista español o romano, la reacción católica post-tridentina y el ambiente maravilloso y nítido, de fuerza y precisión plástica y realista, que en la España de entonces se refleja en la política, en las artes y en las letras.

Victoria, además, presiente, siquiera confusamente, el fin de un arte que ha abusado de la técnica, sacrificando valores de orden superior e inmutable, y colocado en el límite geográfico de la polifonía y del nuevo arte, no vuelve atrás la vista. Consecuente con la escuela que de joven aprendió, conserva prudentemente lo bueno que en ella había y lo amolda al nuevo espíritu, sin temor a la crítica de los que clasifican el talento por la fuerza bruta del artificio.

Yo sospecho que a esto debió referirse nuestro gran maestro, cuando en algunos de los prólogos de sus obras aludía desdeñosamente a la crítica o incompreensión de sus émulos.

Sin tiempo ni espacio para condensar estas ideas en análisis musicales precisos, que requieren una extensa ejemplificación, voy a tratar en este artículo de una cuestión previa y necesaria, de donde se derivan, al fin y al cabo, todos los aspectos de la personalidad y del arte de Victoria. Intento reproducir el clima que él vivió y absorbió.

A este propósito, yo no sé que se haya hecho una síntesis más luminosa y profunda como la que, hace tres cuartos de siglo, formuló el sabio canónigo Carlos Proske, en la magnífica publicación de monumentos polifónicos "Música Divina".

"En este compositor (Victoria) —dice— he encontrado reunidas en unas cualidades más notables del arte español y del romano. De todos los maestros de la escuela romana, ninguno, excepto Palestrina, demostró la pureza absoluta del estilo eclesiástico, como Victoria. Hasta su misma inclinación y naturaleza le exigían atenerse al carácter litúrgico, objetivo, típico, más estrictamente aún de lo que consideró necesario el mismo Palestrina. Mas no por eso le escaseó jamás abundante vena de originalidad y de expresión objetiva, por manera que, aun en medio de aquella parsimonia en el uso de los recursos artísticos, su figura aparece siempre tal cual es, fácil de distinguirse de todos sus contemporáneos y de ser reconocida inmediatamente en cada una de sus composiciones por muy diversas que sean entre sí. Sus cantos, sin perjudicar en lo más mínimo la claridad melódica y armónica, aparecen cincelados con aquél grave y sublime misticismo que

se desborda de su alma sinceramente devota. No sólo demuestra no respirar más que afectos de santa piedad sin mezcla de impresiones profanas, sino que aparece incapaz de producir otras composiciones fuera de las sagradas. Calor y perfecto conocimiento de sí mismo, delicadeza y suavidad, naturalidad suma, tanto en el curso de las composiciones más ricas, como en las más graves y severas, y, finalmente, un soberano y audaz arrojo, unido a la más digna majestad, se aúnan de una manera vaga e imperceptible a la vez, en el arte de este sacerdote español, para formar una figura que, desde el cielo estrellado de las pasadas edades, refleja sobre nosotros sus maravillosos rayos." (1).

Mi comentario servirá como ilustración razonada a esta magnífica página de Proske, densa de contenido y prodigiosa de exactitud.

Constándonos ya de cierto que Victoria recibió su primera formación musical en la Catedral de Avila, como niño de coro, en la edad apta para tal servicio (de los ocho a los quince años), y siendo probable su llegada a Roma en 1567, poco más o menos a los veintiún años (2), todavía tuvo tiempo de perfeccionar aquí sus estudios, y ya mayorcito, de darse cuenta suficiente del gran movimiento musical de España en su tiempo.

(1) Vid Dr. Carlos Weinmann: *Historia de la música sagrada*, página 76 de la edición española. Valencia, 1916.

(2) Aunque no ha aparecido aún el año de su nacimiento, si su hermano mayor nació en 1542 y Tomás Luis era el séptimo, no puede haber ya gran error en colocar entre 1548-50 su venida al mundo.

Monseñor Casimiri, actual maestro de capilla de la Basílica de Letrán, en su documentadísimo estudio *Il Vittoria* (Roma, 1934), se atiene a la fecha de 1565 señalada en el catálogo de entradas de ese año en el Colegio Germánico (pág. 4). Pero no llega a aclarar el señalamiento preciso dado por el analista Nappi, indudablemente de 1567 y no de 1573. pues el P. Nadal habla de la enseñanza de Victoria en el Germánico en 1571, y asegura que "de antes estaba en el Colegio". La fecha de Nappi, 1573, corregida luego por 1567. ofrece la particularidad de consignar el día mismo de la entrada, 25 de junio, y el motivo: *per cantore*, como maestro de canto (Casimiri, pág. 26). La carta del P. Nadal a San Francisco de Borja, entonces en España, que es del 24 de octubre de 1571, dice así: "El Colegio Germánico está muy quieto (es decir, en buen orden); ay mucha gente y vienen de cada día... También ha recebido (el buen Sebastián) [Romei, rector del Colegio], sin yo saberlo, al músico Victoria, que de antes estava en el Collegio, y le dan quinze julios al mes; enseña a los muchachos, etc. Vea V. P. [Vuestra Paternidad] si esto se ha de conservar. En todo lo demás el P. Sebastián es muy applicado a la obra..."

Si se analiza bien el contexto, se adivina fácilmente la razón de la consulta de Nadal y la trabazón de su pensamiento, a primera vista, enrevesada. Afirma que en el Colegio hay mucha gente y más cada día. Según esto, se le ocurrió, sin duda, a Romei entretener a los muchachos escolares con lecciones de música, aunque en el Colegio no se implantó una escuela o capilla musical con carácter obligatorio hasta 1573, y confió esa enseñanza al músico Victoria con sueldo determinado (15 julios al mes). La frase "ha recibido" suena obviamente; "ha dispuesto u ordenado" que Victoria, mediante un salario, enseñe música a los muchachos que allí concurrían, fuesen o no propiamente convictores. La perplejidad de Nadal "Vea V. P. si esto se ha de conservar" parece deber interpretarse en dos aspectos: primero, si conviene tener una escuela de música para los muchachos, y segundo, si se pueden pagar al maestro 15 julios. Este es, a mi ver, el verdadero punto del litigio, porque el Colegio Germánico estaba entonces en gran penuria de recursos económicos, y los superiores, y el mismo San Francisco de Borja, hicieron muchas diligencias aquí en España para buscar limosnas con destino al Germánico, en el cual, por esa misma razón, se admitieron estudiantes no alemanes. Nadal, pues, estaba obligado a mirar por la economía, ya que, conviviendo "de antes" en el Colegio Victoria, como pensionado o como becario (probablemente como becario), el rector, por su cuenta, le señala un tra-

Las catedrales entonces, según consta por las actas capitulares que aún se conservan, se facilitaban mutuamente las obras de los mejores maestros, y éstos, a su vez, ofrecían a los cabildos los frutos de su ingenio, para darlos a conocer y ayudarse en las costas de copia o de imprenta.

Por otra parte, es muy de tenerse en cuenta la extraordinaria solicitud de los cabildos catedralicios en atraer a su servicio a los más insignes y reputados maestros, a muchos de los cuales se les ve de una Catedral en otra, con movilidad en aquellos tiempos, frecuente en los españoles, pero de suyo asombrosa. Tal, por ejemplo, es el caso, entre muchos, del famoso Maestro Juan Navarro, que pasa también por la Catedral de Avila y cuyas obras se propagaron por todas las capillas de España. Por sólo estos datos, que pudieran probarse ampliamente, se puede colegir hasta qué punto era intensa en España la cultura musical de tal manera difundida.

Sin necesidad de ir a Segovia y a Valladolid, adonde sus parentescos le pudieron desplazar en más de una ocasión, Victoria pudo percatarse en Avila de cuanto a su formación artística correspondía.

Vivía cerca, en Segovia, *Bartolomé de Escobedo*, gran maestro que dejó Roma en 1554. En Valladolid enseñaba su "Arte de Música theórica y práctica" el célebre tratadista *Francisco de Montanos*, cuyos consejos de buen componer se reflejan maravillosamente en el estilo de Tomás Luis. "Para ser buena compostura—dice Montanos—ha de tener las partes siguientes: buena consonancia, buen ayre, diversidad de passos, imitación bien proporcionada, que cada voz cante bien passos sabrosos; y *la parte más esencial, hazer lo que la letra pide, alegre o triste. grave o lijera, lexos o cerca, humilde o levantada, de suerte que haga el effecto que la letra pretende para levantar a consideración los ánimos de los oyentes.*" (1).

Este criterio estético, especialmente aplicado a la música religiosa, dominaba entonces en España generalmente, y los maestros más notables lo defendieron a todo trance: *Cristóbal de Morales* (1512-1553), cuando dice

bajo retribuido; como si quisiera decir que no estaba todavía el Colegio para músicas, es decir, para gastos de adorno, o que bien pudiera el músico trabajar *lo comido por lo servido*. Todavía más: la frase última de Nadal sobre el P. Sebastián, pudiera dar a entender que, si bien se le afloja la mano al rector en estas cosillas superfluas, en lo demás mira mucho [es aplicado] a la obra. Los que conocemos las intimidades de la vida religiosa, sabemos bien el alcance de estas consultas. El mismo remoquete dulce, "el buen Sebastián", que tanto intriga a Casimiri, denota a las claras su carácter abierto y que no repara en minucias de más o menos. Por fin, no debe pasar inadvertida la calificación ponderativa "*el músico Victoria*". Podía llevar en 1571 tres años de estancia en Roma y ya se le considera reconocidamente músico, es decir, maestro de solvencia profesional.

(1). Este tratado de Montanos, que se divulgó por toda España por numerosas ediciones, se imprimió en Valladolid en 1592, aunque el *imprimatur* data de 1587.

que la música debe dar al alma “nobleza y austeridad”; Francisco Guerrero (1528-1599), el dulcísimo Murillo de la Música, cuando en la dedicatoria de sus *Magnificat* a Felipe II, y en el prefacio de su *Liber vesperarum*, habla de los principios que inspiran su concepción estética y condena los abusos de los cantores, asegurando que no intenta halagar los oídos, “sino excitar las almas a la devota contemplación de los sagrados misterios”. De él decía Cristóbal Mosquera de Figueroa en la introducción a las *Canciones y Villanescas espirituales*, publicadas por el gran maestro sevillano en Venecia (1589), de paso en su viaje a Jerusalén, que “Guerrero fué uno de los primeros en adaptar la música al ritmo y al espíritu de la poesía, dando al canto la misma significación del texto”. Tan profundamente estaba persuadido Guerrero de esta verdad que, según él mismo insinúa en la relación de su “Viaje de Hierusalem”, teniendo obligación—como la tenían entonces todos los maestros de capilla—de escribir villancicos, especialmente para las solemnidades de Navidad, siempre que pensaba en Belén ardía en deseos de visitar aquellos santos lugares, sin duda para gustar al vivo los misterios de la redención y poderlos exprimir en música con mayor unción y piedad. Este será el espíritu de Victoria en toda su obra religiosa, espíritu que se asimiló en Avila, joven aún, al contacto de tales ideas, que flotaban en el ambiente de la España del siglo XVI.

Victoria tenía que conocer también, a la fuerza, por su convivencia en la Catedral, la fama de Francisco Salinas y las obras de Antonio Cabezón, de sus discípulos y de tantos otros celebérrimos organistas de entonces, como el sevillano Francisco de Peraza, a quien Guerrero escuchaba absorto debajo de la tribuna, y al bajar de ella, le besaba las manos, diciendo que “en cada dedo tenía un ángel”. Victoria no aparece propiamente como cantor de oficio (1), y, tal vez por no estar dotado de voz, no intervino en la Capilla Pontificia; pero desempeñó luego los cargos de maestro y de organista. Fué, sí, organista, en Roma y en Madrid, y como tal, tenían que serle familiares las obras de Fray Juan Bermudo (“Declaración de instrumentos”, 1549), de Fray Tomás Santa María (Libro llamado “Arte de tañer Fantasía”, año 1565), y de nuestros famosos maestros de vihuela, algunos, como Miguel de Fuenllana, notables organistas. En todo caso, el uso del cifrado,

(1) En los siglos XVI y XVII *Cantor* equivalía con frecuencia a *Maestro*. En este sentido se llama en Roma cantor a Victoria. Recuérdese a Bach, cantor de Santo Tomás de Leipzig. En las capillas romanas eran verdaderos cantores sus componentes.

que así servía para tecla como para vihuela, pudo revelarle aquella incomparable floración orgánica de nuestro siglo XVI y, sobre todo, la fecunda y bellísima literatura por esas obras divulgada en toda España y fuera de ella, de nuestras canciones, villanescas, sonetos y cantares de toda guisa, de profundo e inconfundible sabor español, *tornables a lo divino*, cuyos giros galanos y ungidos de penetrante eficacia expresiva, asoman no raras veces en las obras más patéticas del abulense. Todos en Roma reconocían en él al español; y, aunque el españolismo flotaba entonces en Italia por nuestras conquistas e intervenciones políticas, y en Roma lo podía conservar Victoria sin mengua, no se puede dudar que lo llevaba en su alma desde Avila. Aquí tuvo tiempo para impregnarse, en la edad más propicia a la fecundación del sentimiento y de la memoria, de las ideas reinantes en España, de las orientaciones que a la música sagrada señalaban nuestros grandes maestros y del lenguaje musical que aquí se hablaba y se sentía en todas las esferas sociales y religiosas.

Sólo así puede explicarse—y a ese propósito me ha convenido revivir rápidamente el ambiente que el joven Victoria respiraba, por un incoercible e *innato instinto musical* con que, según él, había nacido—la inconfundible y característica marca de su inspiración, bajo dos aspectos: el de un austero y activo misticismo religioso, vibrante en la patria de Santa Teresa, y el de un interno sentir *a la manera española*, flotante en todas las obras sagradas y profanas de aquél entonces. Hay en nuestra literatura clásica del siglo XVI innumerables acotaciones que, al desgaire, señalan la universalidad de la cultura musical española en los hombres de letras, en las moradas aristocráticas y en el pueblo mismo. Los monumentos musicales, sólo en pequeña parte conservados, prueban con harta elocuencia cuánta y cómo fué aquella expansión artística sin par.

Victoria, pues, recogió en su corazón todos esos ecos y los llevó a Roma para no olvidarlos jamás. Porque si la escuela romana, en el período cumbre de su esplendor, pudo influir en la técnica de nuestro maestro, depurándola o conformándola en ciertos empeños puramente arquitectónicos, no modificó en lo más mínimo el espíritu que animaban sus obras. Precisamente, en las más alabadas, en aquellas en que Victoria se manifiesta todo enteró y se distingue por sus cualidades personales de Palestrina y su escuela, es donde su arte y sus maneras y sus cantos y sus patéticas armonías reve-

lan su alma, que recibió las aguas bautismales en la católica España, y su corazón, que ardió a los rayos del sol español.

Ni sus contemporáneos, ni sus restauradores del siglo XIX, pudieron precisar el fenómeno. Baini formuló una frase bastante feliz, que se ha hecho célebre (1). El Dr. Proske aludió a las nobles cualidades del arte español. Pero los que conocemos aquella época y las obras de Morales, Guerrero, Ginés Pérez, Navarro, los Vila, los Peraza, los Flechas, Vázquez, Ortiz y Brudieu, sabemos con toda claridad cuál es el secreto y dónde se informan las maneras propias del genio de Avila y en qué fuentes bebió su inspiración imponente, austera como las planicies castellanas, divina como la de Santa Teresa y profundamente mística y lírica, como la de San Juan de la Cruz y Fray Luis de León. Para penetrar en el alma musical de Victoria, el camino no es siempre Roma: hay que atravesar con frecuencia España por la vía de Avila, bajo cuyo alto cielo captó él las ondas sonoras de nuestras catedrales y de nuestros órganos y vihuelas. Nunca se pudo decir más a cuento:

*Proverbium est: Adolescens juxta viam suam,
etiam cum senuerit, non recedet ab ea (2).*

El día en que se publiquen los monumentos de nuestra historia musical, quedarán patentes por las confrontaciones éstas ahora obscuras referencias, y se verán las hondas raíces de la inspiración Victoriana en pleno suelo español, estéticamente, ante todo; pero también formalísticamente y en todo el desarrollo del pensamiento sobre la trama polifónica (3).

Roma: Palestrina y Victoria

Al llegar Victoria a Roma, para terminar su carrera eclesiástica en los colegios Germánico y Romano, y ensanchar sus prácticas musicales, fundamentalmente adquiridas en Avila, al lado de maestros eximios (4). Palestrina podía doblarle la edad. Había sido éste Maestro de la Capilla Julia del

(1) *Generate da sangue moro*, Baini. *Memorie stor. crit. di G. P. da Palestrina*. Roma, 1828.

(2) Del libro de los Proverbios. Cap. 22, v. 6.

(3) Próximamente saldrá a luz el primer volumen de *Monumentos musicales hispánicos*, con música religiosa del reinado de los Reyes Católicos. Esta publicación, promovida por el Ministerio de Educación, corre a cargo del Instituto Velázquez.

(4) Don Ferreol Hernández demostrará este extremo cuando se publique su biografía de Victoria premiada en el concurso de este año.

Vaticano desde 1551 y dedicado al Papa Julio III, su protector, el "Primer Libro de Misas" (1554). De ahí le vino el ser nombrado Cantor de la Capilla Pontificia, en 1555, sin ningún examen y contra el parecer de los demás cantores. Giovanni Animuccia fué su sucesor en la Capilla Julia. Pero muerto Julio III en el mismo año y tras el pontificado de veintiún días de Marcelo II, subió al solio pontificio papal el severo Carafa, Paulo IV (1555-1559), quien inmediatamente puso mano a la reforma de su Capilla, eliminando por de pronto de ella a los casados, entre ellos a Palestrina. Entonces éste pasó a la Capilla Lateranense, hasta 1561, y de allí a la Basílica Liberiana (Santa María la Mayor). En 1564, dirigió la música de la casa del Cardenal de Este, y dejando la Liberiana, entró como profesor de música en el Seminario Romano, en 1566 (1), con pocas ventajas, para poder educar allí, mediante su trabajo, a sus hijos Rodolfo y Angelo, alumnos del Seminario hasta 1571.

En ese mismo año, en agosto de 1567, publicó Palestrina su "Segundo Libro de Misas", dedicado a *Felipe Austríaco, Rey Católico e Invicto*. Hacía diez años justos de la entrada victoriosa de las tropas del Duque de Alba en Roma, y el predominio de la influencia española se reflejaba bien en esa pomposa dedicatoria a la que aludiré luego.

Muerto Paulo IV, en 1559, y Pío IV, su sucesor, en 1565, ocupaba, hacía un año (1566) el Trono Pontificio, el Santo Pío V, cuando entró Victoria en la Ciudad Eterna. Muy obvio es suponer que no tardó en hacer contacto con Palestrina nuestro joven abulense. Palestrina estaba en aquel momento con los ojos puestos en España, sean o no fundados los motivos que un historiador suyo, Alberto Cametti, vislumbra a través de la dedicatoria a Felipe II (2). El trato, pues, con un músico recién venido de Es-

(1) El Colegio Germánico y el Seminario Romano, las dos grandes instituciones docentes, que respondieron a las reformas del Tridentino, fueron confiadas a la dirección de la Compañía de Jesús y estaban comenzando su vida cuando Victoria llamó a sus puertas. La Compañía estableció un Colegio en Avila en 1554. Tomás Luis sería un niño de cinco o seis años cuando San Francisco de Borja pasó por Avila para consolidar la fundación. Dado el carácter de estos pequeños colegios, como el de Avila, donde se enseñaban desde los primeros rudimentos hasta las humanidades y las *sumulas*, es más que probable que Victoria frecuentara sus aulas como preparación a la carrera sacerdotal, para completarla en Roma en los siete cursos que median desde su llegada hasta su ordenación en 1575, sin dejar de consagrarse en el interín a sus estudios y actividades musicales. No es inverosímil la existencia de una relación entre Victoria y la Compañía, cuando desde Avila va directamente al Colegio Germánico. Los PP. de la Compañía, entonces en su mayor parte españoles, se movían constantemente, durante los tres primeros generalatos (Loyola, Láinez, Borja), de Roma a España y viceversa, y Victoria pudo muy bien, por intermedio del Colegio de Avila, arreglar el negocio de su educación en Roma. Parece verdadera la fecha que el analista Nappi da para la entrada de Tomás Luis en el Germánico, en 25 de junio; porque el viaje, favorable en primavera, estaba bien calculado en relación con el nuevo curso escolar del otoño.

(2) Alberto Cametti: *Palestrina*, págs. 119-122. En ese Segundo Libro de Misas está la célebre del *Papa Marcello*.

paña le podía interesar. Por otra parte, si como era costumbre, Victoria asistía desde el Germánico a las clases del Seminario Romano, forzosamente había de tratar con Palestrina, maestro y preceptor de música en aquel primer centro de estudios eclesiásticos. ¿Como amigo o como discípulo?

Casimiri (1) supone lo segundo y le cree condiscípulo de Rodolfo y Angelo en las clases de Palestrina, su padre. Estos dos hijos tenían en 1567 diecisiete y quince años respectivamente, y Victoria, veinte, más o menos.

A mi parecer, Tomás Luis pudo partir de Avila con los estudios técnicos de composición perfectamente dominados, según la enseñanza normal en nuestras catedrales de entonces y guiado por tan excelentes maestros como por Avila pasaron en su mocedad. Lo que Palestrina le pudo revelar fué, en todo caso, la práctica y la depuración de sus anteriores conocimientos, como guía y consejero el más experto entre todos los maestros romanos de entonces. Así se explica que para 1572, es decir, en el transcurso de tres años escasos, fuese escribiendo las treinta y tres obras que completan su primera edición de Motetes. Y digo tres años escasos, porque hay que dejar un margen conveniente de tiempo a la impresión, entonces nada rápida. Pero lo que no es posible admitir es que todo ese libro lo escribiera de un tirón, a última hora, después de dedicar—supongamos dos años o tres— a las prácticas escolares. El cálculo más simple invita a creer que el abulense era dueño de su arte en ese período, desde su llegada a Roma y la primera edición de sus obras, y más si se repara que en ella aparece estabilizado su estilo propio, su pensamiento bien definido y su arte enteramente plasmado, de suerte que, en adelante, Victoria no hará más que deslindar y purificar sus maneras, para vaciar en recipientes de oro el raudal divino de sus fervientes inspiraciones, vuelta la faz, como Moisés a la tierra de promisión, a la Patria en donde aprendió a sentir y cantar las alabanzas de Dios. El *O quam gloriosum* (2), el *O magnum mysterium*, el *Vere languores nostros*, el *O vos omnes*, que avaloran esa edición de 1572, no pueden ser fruto de los primeros escauceos de un compositor, por genial que se le suponga. Ha habido, para crearlos, un lento proceso, el avilés y el romano, en un período de diez a doce años, el necesario para saber moverse

(1) *Il Vittoria*, pág. 12.

(2) En este magnífico motete puede apreciarse en la estructura polifónica cierta mayor influencia de las maneras palestrinianas.

con destreza y para decir lo que se quiere y se siente con la mayor propiedad y eficacia.

El maestro Casimiri, tan gran admirador de su Palestrina, como de nuestro Victoria, comparando esta primera edición de 1572 con otras reediciones posteriores, pondera el espíritu autocrítico de su autor en las sucesivas variantes, hechas de su mano, y deduce que, "cuando Victoria publicó sus primicias, era verdaderamente joven y no había venido de España absolutamente músico ya formado".

Cuando yo leí por primera vez estas ingeniosas observaciones de mi antiguo y queridísimo amigo Mr. Casimiri, me faltó tiempo para confrontarlas sobre el terreno. Aparte de correcciones de dicción, más o menos certeras, correcciones que ningún autor atina a precisar si están mejor de éste o del otro modo, supuse yo que en las que se refieren a la curva melódica, de tradición española casticísima—(y ésto también lo reconoce Casimiri)—, Victoria, de suyo y espontáneamente español y fiel a sus recuerdos de Avila, cedió por un momento al "qué dirán" de los romanos y quiso mostrarse por esa vez más gentil que sincero. Pudo continuar siendo "amicísimo del Pierlugi, sin que "per esso" se despojara "del mantello ibero" para vestirse "con piú buon gusto alla nuova foggia romana". (1).

Tomás Luis era joven en 1572, como de veinticuatro años; pero llevaba sus buenos años de prácticas en el oficio. Palestrina, al publicar su primer "Libro de Misas", podía tener unos veintinueve años; mas, a juzgar por lo que de sus biógrafos se desprende, no parece que su primera educación fuese tan ceñida como la de Victoria, aunque bien es verdad que sobre la precocidad de los genios, los años nunca influyeron normalmente.

Los mismos argumentos críticos de Casimiri prueban que Tomás Luis pudo venir de España bien preparado. Nappi le introduce en el Germánico como cantor, que equivale a Maestro; y el P. Nadal, en 1571, un año antes de la edición de 1572, le consagra "Músico" (*el músico Victoria*), vale decir, Maestro hecho y derecho, con la reputación que ya le daban esos magníficos motetes, entonces sobre los pupitres.

Tomás Luis pudo, en ley de buena crianza, seguir el viejo adagio: *dum Romae fueris, romano vivito more*. Efectivamente, quiso a ratos despojarse

(1) Bains: *Memorie storico-critiche... di Giov. Pierlugi da Palestrina*. Roma, 1828.

del "mantello ibero", para andar "alla nuova foggia romana", sobre todo en circunstancias de etiqueta rigurosamente contrapuntística y de gran boato coral; pero a la legua se advierte que le estorban a menudo a nuestro David las armas del inmenso Saúl romano. Entonces quería probar y probaba fácilmente su pericia en el arte, para exclamar, a fuer de buen español en terreno conquistado: *quid coeteri de me vel sentiant vel loquantur, non laborabo* (1); pero nunca Victoria es menos dueño de sí, salvo raras y afortunadas excepciones, como en esas concesiones "alla foggia romana", y al estilo, que Eximeno calificaría con retintín, de *hondo* y *gótico*. Cuando él campaba por sus respetos en el espacio libre de su inspiración, las imitaciones, las réplicas, los contrastes, las variaciones temáticas y hasta los mismos tremendos artificios canónicos le brotaban como por encanto, con esa difícil facilidad de los videntes, sujetando a voluntad la materia al espíritu, o, mejor dicho, convirtiéndola por una penetración sobrenatural en áscua ardiente. El *Oficio de Semana Santa* es testimonio de mayor excepción, y para citar un caso entre muchos, el "canon" del *Agnus Dei*, de la "Missa Quarti Toni", si portentoso de técnica y de afiligranado contrapunto, incomparablemente más sublime por su aliento expresivo y seráfico, digno de una corazonada del Serafín de Avila, la de las Moradas.

Casimiri corta esta clase de enojosas disquisiciones pueblerinas, diciendo que "Victoria, gran músico, puede compararse, si le es lícito hablar así, a un Francisco de Sales, que, con pocas e inflamadas palabras, hace llorar de compunción: Palestrina, verdadero gigante, es un Agustín de Hipona, que, con su altísimo pensamiento y con su dialéctica cerrada, subyuga y hace inclinar la cabeza en adoración". En el fondo, estoy muy de acuerdo con él, salvo en lo de San Francisco de Sales, a quien Victoria no se parece ni en el pelo. Victoria tiene su raíz en los grandes místicos y en los sublimes líricos españoles del siglo XVI; espíritu de Pentecostés, de ráfagas brillantes e imponentes por la fuerza de la virtud de lo alto.

Palestrina—lo reconocemos todos—es gigante por la enormidad de su obra (2), por la robustez Miguelangelesca de sus líneas y por la inagotable

(1) En la dedicatoria del *Libro de Motetes*, de 1572, al Cardenal Truches.

(2) La edición completa de las obras de Palestrina, publicada en Breitkopf et Härtel, de 1881 a 1907, bajo la dirección del Dr. Fr. X. Häberl, comprende 33 volúmenes. No conozco aún la nueva edición emprendida por Casimiri.

Se puede calcular que Palestrina escribió cuatrocientos *motetes* o *responsorios*, de tres a doce voces; unos cuarenta y cinco *Himnos* o *Prosas*; sesenta y ocho *Ofertorios*; treinta y seis *Lamentaciones*;

fantasía de sus creaciones. ¿Quién no ha bajado la cabeza de estupor al oír el *Credo* del "Papa Marcello", el *Stabat Mater*, el *Jubilate* y tantas otras obras prodigiosas? A ellas se refería Wagner, cuando confesó que esas obras polifónicas producen un efecto tan prodigiosamente apto para conmover el corazón hasta las últimas fibras, que era imposible en absoluto compararlo con ningún otro efecto de cualquier arte que sea.

Cierto que la fuerza, la grandeza, el poder sobre los elementos no excluyen en Palestrina los efluvios del corazón y las persuasivas curvas del pensamiento; mas su verdadero clima es, de ordinario, el de las cordilleras.

Una comparación entre él y Victoria pecará siempre de pobre y obscura por la dificultad de reducir a términos palpables puntos de relación de un orden casi metafísico. Son dos extremos que se tocan allá en el país de la infinita belleza, donde el ojo, el oído y el humano entendimiento necesitan para ver y sentir otra luz, otro lenguaje, aún para nosotros desconocido.

La fuerza, la sublimidad de Victoria es otra. Se impone por la persuasión y se caracteriza por un resplandor interior que absorbe toda luz de fuera. Su clima es el del Tabor, y allí con él "nos sentimos bien", como para construir de asiento tabernáculos propicios a la contemplación.

Una cosa encuentro yo, sin embargo, que perfila entre ambos una diferenciación apreciable. Palestrina no cesa de concebir propósitos para llegar a la perfección cristiana en sus realizaciones artísticas destinadas al templo. Llega a arrepentirse de sus extravíos pasados (1), y hasta en el orden moral fluctúa entre dos aguas (2). Le cuesta, en suma, despojarse de los malos resabios del pagano renacimiento italiano, y, aunque es sinceramente católico, le falta aquella profunda unción de la piedad, "útil para todo".

Raras veces hay en él esa penetración ungida y sabrosa del interno sentir fervoroso, parecida a la que tiene en su incomparable *Stabat Mater*, obra de piedad devotísima y compungida desde el principio al fin.

Victoria es, en cambio, siempre católico, apostólico, romano, con aquella fe viva y operante del español de aquel siglo, "que muere porque no

doce *Letanías*; dos *Stabat Mater*, unos veinticinco *Salmos* y treinta y cinco *Magnificat*, más cuatro libros de *Madrigales*.

(1) En la dedicatoria a Gregorio XIII del libro *Cantar de los Cantares* (1584), después de referirse a los abusos y corruptelas, declara: *Ex-quo numero aliquando me fuisse et erubesco et doleo, etc.*

(2) Al quedar viudo en 1580, después de treinta años de matrimonio, quiso dedicarse por completo a Dios en el sacerdocio y obtuvo del Papa licencia para entrar en las Ordenes menores; pero a los siete meses de luto volvió a casarse con una viuda entrada en años, propietaria de una acreditada peletería.

muere" de amor divino. Ahí está el secreto de su arte y su superioridad espiritual sobre Palestrina. Victoria, como la hermana de Marta, "supo elegir la mejor parte, que nadie le puede arrebatarse". Sacerdote ejemplarísimo, huye del mundanal ruido y de los honores y se refugia en el retiro de las almas escogidas, lo mismo en Roma como en Madrid, para vacar a la contemplación de las cosas divinas, purificarse más y más y hacerse más apto instrumento en las manos del Autor de toda inspiración. Concurren muchas circunstancias en él, reveladoras de este proceso, decisivo en su vida artística, y nos interesa conocerlas más aún que sus actividades y movimientos exteriores (1), porque de ellas depende, del principio al fin, todo el escondido y tremendo ímpetu de su fuerza creadora en todas y en cada una de sus múltiples aplicaciones técnicas y estéticas. Las resumiré brevemente.

La llegada a Roma del joven Tomás Luis viene a coincidir con el movimiento de reforma espiritual en todos los órdenes, y en la música religiosa también; éste es el punto de vista y de estudio que más nos interesa.

La reforma de la música religiosa en el siglo XVI

Victoria llevaba de España los aires de las reformas de Cisneros, de Felipe II, de San Ignacio de Loyola y de Santa Teresa de Jesús. En Roma, sin embargo, se encontró en el centro mismo de las operaciones reformadoras, que actuaban en la música por diferentes maneras: la apostólica de la Santa Sede, la teológica y disciplinar del reciente Concilio Tridentino, la ascética y mística de San Ignacio de Loyola, de San Felipe Neri y del oratoriano de profesión y carmelita de Santa Teresa de todo corazón, el español Francisco Soto de Langa, Cantor Pontificio, el primero de los cantantes de aquel tiempo, al servicio exclusivo de la Iglesia (2).

(1) El Maestro Casimiri, en el opúsculo *Il Vittoria*, varias veces citado, ha logrado puntualizar documentalmente los principales capítulos de la vida del abulense en Roma. El diligentísimo investigador de la familia y de la juventud de Victoria en Avila, D. Ferreol Hernández, Pbro., dará pronto a la luz trabajos interesantísimos. Queda por aclarar la última parte de la vida de Victoria en Madrid a su retorno de Roma, ahora muy deficientemente conocida.

(2) Las noticias más completas sobre Soto de Langa reuniólas Rafael Mitjana en un trabajo premiado y publicado en la revista *Música Sacro-Hispano*, de 1911 y 1912: *El P. Francisco Soto de*

Yo no sé si Victoria conoció y trató en Roma a otro noble español, Fernando de las Infantas, excelente músico y defensor aguerrido de las venerandas melodías gregorianas (1). Pudieron allí coincidir, desde luego, en varias ocasiones, dados los motivos de índole artística y patriótica que entonces Infantas manejó, de innegable interés para Victoria.

Pero vengamos ya a la explanación de estos puntos capitales para nuestro argumento.

Los Papas que promovieron el Concilio de Trento, abierto en 1545 bajo Paulo III, y terminado diez y ocho años más tarde, en 1563, en el pontificado de Pío IV, se preocuparon en más de una ocasión de la relajación y abuso, en la música religiosa introducidos; pero sus disposiciones en sentido reformatorio se dirigieron más a mejorar la disciplina y las costumbres de los cantores pontificios que la conducta de la música misma. Sólo Marcelo II, en su brevísimo reinado de días, dió la voz de alerta, eco vigoroso de la tempestad que en el Concilio se cernía contra la música polifónica (2). El, siendo Cardenal Cervini, y luego los Cardenales Borromeo (San Carlos) y Vitelli, fueron los que estudiaron a fondo la cuestión de la música religiosa (3).

Langa (1534-1619): *Estudio crítico-bibliográfico*. Era natural de Langa (Soria), a unos treinta kilómetros al Oeste de Burgo de Osma. En 1562 fué nombrado cantor de la Capilla Pontificia. Gran amigo de San Felipe de Neri, a quien se asoció en 1566 como miembro de la Congregación del Oratorio, fundó en Roma el primer Convento de Carmelitas de la reforma de Santa Teresa. De él dice el P. Aringhi: "Fué uno de los primeros cantores de su tiempo, y conservó la voz hasta el fin de su vida, con estupor de todos..." Su influencia musical en las prácticas del Oratorio Filipino fué enorme.

Véase la obra de Domenico Alalcona *Studi sulla Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*. Torino, F. Bocca, 1908.

Consúltese la *Encyclopédie de la Musique* del Conservatorio de Paris, tomo *Espagne-Portugal*, páginas 1.986 y siguientes, por R. Mitjana.

(1) Rafael Mitjana: *Don Fernando de las Infantas, teólogo y músico*. Estudio crítico-bibliográfico. Madrid. Centro de Estudios Históricos, 1918.

Infantas nació en Córdoba hacia 1534, de ilustre familia. En 1607 vivía todavía, pero se ignora la data de su muerte. Hacia 1571 se fué a Italia e intervino en la famosa cuestión de la reforma del Gradual Romano, impidiendo que se realizara tan descabellado propósito. En este asunto llevaba la representación de Felipe II. La historia de la revisión del Gradual Romano ha sido tratada ampliamente por el P. Molitor y Mons. Respighi. Para la intervención española es preciso consultar este estudio de Mitjana.

(2) Cuenta Massarelli en su diario del Concilio, publicado por Merkle, que asistiendo Marcello II en la Sixtina a las solemnidades de Semana Santa de 1555, a los tres días de su coronación, y advirtiendo las profanaciones y embarullamiento de la música y la irreverencia de los cantores en ejecutarla, llamó a su presencia a éstos y les conminó severamente y exigió que el texto sagrado había de ser tratado musicalmente de modo que se siguiera y percibiera con toda claridad. Este criterio fué luego severamente adoptado por el Concilio. Palestrina, cantor pontificio entonces, escucharía la admonición del Papa y se supone que al recuerdo de este episodio se puede atribuir la dedicatoria de su célebre misa al Papa Marcello. Esta obra apareció en su "Segundo Libro de Misas", en agosto de 1567. Victoria estaba ya en Roma.

(3) El apuntador de la Capilla Sixtina, el español Cristóbal de Hojeda, dice que en una reunión de cantores romanos, en 23 de abril de 1565, se trataron en secreto diversos puntos sobre la reforma, según indicación de los Cardenales, y que el día 28 se tuvo en la casa del Cardenal Vitelli una prueba, con ejecución de diversas misas, para ver si la música respondía a los criterios impuestos, sobre todo en lo tocante a la clara percepción de las palabras. No se sabe qué misas se ejecutaron, pero bien pudo ser una de ellas la famosa del Papa Marcello. A esto se reducen los fundamentos de la consabida leyenda formada sobre esta célebre misa.

El Tridentino la trataría de pasada, a propósito de los abusos en la misa, durante algunas sesiones preparatorias de la XXII (1562). Sabemos ciertamente que hubo un gran revuelo de opiniones, algunas tan extremas, que proponían suprimir toda música figurada del templo. Los abusos eran de por sí intolerables y venían muy de atrás, como se deduce por la Constitución *Docta Sanctorum* de Juan XXII, en pleno período de formación polifónica (siglo XIV). En el siglo XV fueron creciendo sin reparo los artificios, las interpolaciones y toda suerte de irreverencias y ridiculeces respecto a los textos y a las maneras melódicas y contrapuntísticas. El mayor grado de alambicamiento técnico, procedente de las escuelas del Norte, se acusó a la entrada del siglo XVI, y estos devaneos ingeniosos, unidos al inconveniente tratamiento del texto y a la irreverente intromisión de temas profanos, crearon poco a poco esa atmósfera de recelo y de hostilidad, que llegó a la total saturación en el Concilio de Trento.

Cuando se quiso cortar por lo sano, eliminando la polifonía de una vez, intervinieron, sobre todo, los Padres españoles del Concilio a favor de su conservación, indudablemente porque conocían las tradiciones españolas de la música sabia, mucho más respetuosa con el texto litúrgico y con las conveniencias del arte sagrado. El célebre historiador del Concilio, Sforza Pallavicini, lo consigna así: "Se trató de suprimir la música (la polifónica) del Santo Sacrificio; pero muchos, y sobre todo los españoles, salieron en favor de ella, afirmando que era costumbre antigua de la Iglesia y poderoso medio para infundir en los ánimos, por dulce manera, sentimientos de piedad, siempre que el contenido del canto y el significado de las palabras fuese devoto y ayudara y no impidiera la percepción de ellas."

El Concilio, en la reunión plenaria (17 de septiembre de 1562) de la Sesión XXII, decretó: "*Proscriban los Obispos de las iglesias toda música en la que, o en el órgano o en el canto, se mezcle algo impuro o lascivo, para que la casa de Dios parezca y sea verdaderamente casa de oración.*"

Un año más tarde, en 1563, se promovió el asunto en los preparativos de la Sesión XXIV con nuevos y más rígidos criterios, desfavorables a la tolerancia. Los españoles sostuvieron sus puntos de vista conocidos y llegaron a imprimir dos memorias, proponiendo que el decreto se limitase a excluir simplemente lo profano y lo muelle en la música, obligando a los maestros a cuidar con esmero estas cosas y, en especial, el respeto y clari-

dad en los sagrados textos. A los españoles se unió también un voto de Fernando I de Austria, recomendando la conservación de la música figurada. La Sesión XXIV determinó dejar al juicio de los Obispos la ejecución de estos propósitos. Parece, por un testimonio de Guidiccioni, que en los actos religiosos del Concilio se cantó entonces una misa de Palestrina, que produjo muy buena impresión en los Padres.

Palestrina—ya lo he dicho más arriba—hablaba repetidas veces en los prólogos de sus ediciones de atenerse a estas ideas, y se ve en sus palabras una honda preocupación en este sentido. La tenían también otros maestros romanos, como Animuccia y Ruffo, cuando se precian de componer sus obras “según la reforma del Concilio Tridentino”. Vincenzo Ruffo (murió en 1587) hace expresa referencia al Cardenal Borromeo en una obra suya de 1574, por haberle *animado y dirigido* en esta orientación.

Es decir—y a esto vienen estos rasgos históricos—, que Victoria se encontró en Roma, a su llegada, en plenísima efervescencia reformadora de la música polifónica. La Santa Sede, los Cardenales más célebres y los músicos mismos, entre ellos Palestrina a la cabeza, estaban atentos a la obra de reforma musical. Se buscaba la claridad en la trama polifónica; se cuidaba con el mayor empeño el tratamiento del texto litúrgico, mirando más a la expresión de su contenido que a las anteriores manipulaciones, exageradas y exorbitantes, de la técnica contrapuntística. En qué manera absorbió estas ideas y las hizo suyas el joven abulense, lo declara en sus prólogos, comentados en este mismo número por el P. David Pujol y, sobre todo, se advierte en sus obras hasta qué extremo llegó a preocuparse de la claridad y precisión en la forma, de la profundidad y eficacia en la expresión religiosa y de la elección de los temas gregorianos o de libre invención, para evitar todo sabor profano y llegar a la mayor unción religiosa.

Este ambiente de reforma se trasluce en todos sus pensamientos, cuando insiste obstinadamente en considerar la música religiosa como medio de devoción, santificación y elevación del alma a la contemplación divina. Y no es el suyo un mero juicio filosófico o estético, formado en los tratados de doctrina eclesiástica tradicional; es una convicción reflexiva, pero activa, que prácticamente trasciende a su vida y a su obra al contacto de las circunstancias que le rodean y del medio en que se ha colocado; por donde sus inclinaciones espirituales y artísticas, nacidas y fomentadas en Avila y en la

escuela española, se robustecen ahora en aquella atmósfera vibrante de la reforma, con un propósito eficaz de ofrecer sus mejores dones a la Iglesia, conforme a sus severas prescripciones y también, acaso, de acreditar los puntos de vista de los Padres españoles del Tridentino; lo cual, como español, no podía menos de interesarle vivamente y más, si se le supone en buena lógica humana, una honrada emulación de superar a Palestrina y a los maestros romanos en las nuevas tendencias. Se desliza en las palabras dedicatorias de Victoria más de una alusión a no sé qué lucha profesional que le muerde el corazón. El era partidario decidido de la reforma; pero había en Roma muchos maestros que la entendían a su manera, llevados de las influencias del Madrigal profano y de un nuevo género instrumental—aparte de los partidarios del viejo contrapunto, que ponían todo el mérito en el retruécano—, y para éstos la intransigencia de Victoria podía ser odiosa o discutible. Gloria grande del Abulense es haberse mantenido fiel a sus convicciones hasta el fin de su vida. Conociéndolas en su propio elemento, se puede ya entrar con buen pie en la exégesis de su pensamiento musical y de sus realizaciones; porque siempre será una formidable orientación estética aquella frase de Goethe, cuando dice: “Que para conocer a fondo a un poeta, es preciso vivir el clima que él respiró.”

En ese clima espiritual de Victoria intervinieron, además, otros factores decisivos. Ante todo, su formación y convivencia con los Padres de la Compañía, celosísimos defensores de la Santa Sede y de las reformas Tridentinas.

Sin embargo, Victoria prefirió para sus íntimas devociones de Sacerdote el trato y la dirección espiritual de aquel otro santísimo y simpatiquísimo varón de Dios, Felipe de Neri (1515-1595), fundador del Oratorio, que atraía a toda Roma con el ejemplo de sus virtudes.

Tenía, es verdad, entre los Jesuítas, a dos grandes santos músicos: San Francisco de Borja, polifonista de buena alcurnia (1), y a San Roberto Belarmino, insigne protector y promotor de la música en el Seminario Romano (2). Borja, General de la Compañía, aunque no abandonó sus aficiones en

(1) Vid. M. Baixauli: *Las obras musicales de San Francisco de Borja*. Revista “Razón y Fe”, Madrid, 1902, págs. 154 y siguientes y págs. 273 y siguientes. San Francisco de Borja, elegido General de la Compañía en 1565, murió en Roma en 1572.

(2) El P. Belarmino (1542-1627) entró en la Compañía de Jesús en 1560. Fué nombrado rector del Colegio Romano en 1592. De su formación artística desde niño y de sus aficiones musicales durante toda su vida, recogió interesantes noticias el P. De Santi, S. J., traducidas y recogidas en la Revista “Música Sacro-Hispana”, año 1919, núms. 8 y 9.

el mismo alto cargo, debía atender a graves negocios, y Belarmino, martillo de los herejes, estaba enfrascado en sus libros y en las consultas del Vaticano y de los sabios católicos de su tiempo. Tomás Luis escogió el Oratorio Filipino, quizá por su temperamento sensible y recogido, y acaso por la amistad profunda con su compatriota Francisco Soto de Langa, Cantor e intérprete musical extraordinario, compenetrado con San Felipe de Neri y entusiasta de la reforma carmelitana de Teresa de Avila, el primero que la implantó en Roma con una fundación. Por ella, o a propósito de ella, bien pudo juntársele Victoria, para hacer honor a su pueblo natal. En el Oratorio, además, la música era un elemento obligado del Ministerio espiritual.

Pues bien; desde 1578, formó parte de esa congregación nuestro Maestro, según Casimiri lo prueba documentalmente, durante siete años, de los cuales cinco, al lado de San Felipe de Neri (1).

Lo curioso es que en las colecciones musicales del Oratorio, citadas en el erudito trabajo de Domenico Alaleona, no aparece ninguna obra de Victoria, aunque, sí, algunas de Soto de Laguna. Si vale hacer conjeturas, es posible que le consideraran demasiado maestro para las sencillas y devotas *Laudes*, que en el Oratorio se proponían y cantaban. Pudiera ser que no cuadraran a la inspiración de Victoria el texto en vulgar y el estilo un tanto trivial empleados en las reuniones espirituales. La meta era allí llegar al corazón del pueblo en dos palabras sonantes y cantantes, sin la menor retórica.

Desde este momento, noto yo en las producciones últimas de Victoria, más aún que en las primeras, una influencia—indirecta si se quiere, porque asoma a través de una estilización superior—del espíritu que informaba la música del Oratorio, como *tendencia* y como *inspiración*: sencillez de recursos, base de resonancia armónica definida y con vistas a la próxima evolución musical, que tanto había de influir en el Oratorio dramático, y preponderancia del *Cantus* melódico, bien destacable sobre la trabazón contrapuntística, rigurosa en apariencia, pero dispuesta como para subrayar y apoyar mejor la línea cantante. Añádase a esto la cualidad sonora y expresiva de la curva melódica y fraseológica y compáresela con ejemplos tomados de las colecciones del Oratorio (1).

(1) *Il Vittoria*, págs. 40-43.

(2) Pueden verse algunos en *Música Sacro-Hispana*, en la *Enciclopédie del Conservatorio de Paris* (España y Portugal) y en la obra de Alaleona, antes citadas.

Pudiera servir de cotejo analítico, entre las varias composiciones de Victoria, una muy conocida y cantada por nuestros coros: el responso-rio "*Tenebrae factae sunt*", bellísimo, enormemente dramático y que expresa el contenido de la letra con un lirismo concentrado y arrebatador. Redúzcanse a acompañamiento armónico cerrado y riguroso las voces secundarias, y destáquese sobre ellas el *Cantus* principal, como una melodía continua, conservando en la armonía, para mayor eficacia, los ecos rítmicos e imitativos: pronto podrá apreciarse la razón de mis afirmaciones; aunque yo, personalmente, me inclino a creer que esta nueva tendencia de Victoria—nueva en cierto grado—, obedece a reflejos atávicos más que a una verdadera influencia oratoriana de fines del XVI. Me refiero a lo que más arriba señalé sobre la formación musical de Tomás Luis en Avila, de cepa genuinamente española. Para no hacerme interminable, citaré tan sólo un procedimiento de altísima significación en la historia de la música española y universal: el incomparable motete de nuestro Cristóbal de Morales, "*Emmendemus in melius*", cuyo trágico pregón, como la voz de un cartujo misterioso, se alza sobre la polifonía susurradora y compungida en el *Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris*. Victoria adivina ese camino y quiere seguirlo. A esa realización y a esa trascendencia, realísimamente dramáticas, van tendiendo su espíritu y su obra conforme avanza en años, reduciendo a fórmulas ceñidas y casi evangélicas los principios que, apenas entró en Roma, le inculcaron el Tridentino, contra la invasión en el templo de libertades sacrílegas, profanas y mundanas; los Padres de la Compañía de Jesús, contra la ascética relajada e indisciplinada, ruina del que está obligado a una perfección incesante; y la santidad de Neri, contra todo egoísmo sórdido y una vida cristiana sin jugo interno de piedad. Todo esto explica otro fenómeno curioso en la vida de Victoria y que ha dado que pensar a más de un comentarista.

Victoria desaparece a ratos y deja en reposo su pluma. Hasta se confiesa fatigado prematuramente. La explicación psicológica está al alcance. Pone toda su alma en lo que escribe. No escribe para llenar, por llenar, montones de papel pautado o para decir lo que, por falta de interés, más vale callar. Busca la coyuntura del rayo de luz, fulminante. Se recoge para pensar y orar y atraer la chispa. En su manera de ser, la ley del máximo esfuerzo que en cada obra pone, requiere, a causa de su misma intensidad, un

subsiguiente período de calma. Por lo mismo que da de sí todo lo que puede en cada caso, le parece que “ya no puede más” y “se despide”; pero en el silencio le vuelven las energías y recomienza. Sabe que el arco demasiado tenso, con facilidad se rompe. Pero cuando torna a manejar el arco y a enfilar la flecha, la dispara rauda hacia esos espacios infinitos del porvenir, donde quedan señalados los pasos del genio a lo largo de los siglos. El sello del genio es “la claridad perpetua”. Habla para todos los tiempos y todas las generaciones le comprenden. Victoria, además, se asimiló en jugo y sangre el espíritu del arte eclesiástico, y ese espíritu, que procede de la verdad de Dios, “permanece eternamente”.

Por eso la música de Victoria vive hoy como cuando fué concebida. Aquel epigrama del P. Ancina, escrito en 1585, donde dice:

*...pius hic ille est Victoria, servus
Christi ardens...
Ne contemne virum, quem pia Roma colit
Praecentorum Urbis decus inmortale recentum.*

podría trasladarlo un moderno vate al actual momento, que no es más que una estación de su camino inmortal, glosándolo en parecidos términos:

“¡Este es Victoria, ardiente siervo de Cristo!

Ensalzad a tan gran hombre, que España engendró y le guarda en el centro de su vida; a quien la católica Roma definió gloria inmortal de los músicos vates de aquel tiempo y el mundo entero eleva a los altares de la fama perdurable, como artista sin par, Príncipe de la música del corazón.”

Madrid, diciembre de 1940.

La estética en la obra de Tomás Luis de Victoria

BREVES APUNTES PARA UN ESTUDIO

Por FRANCISCO PUJOL

LOS lectores de "Ritmo" habrán advertido a la primera ojeada que lo ambicioso del título de este artículo: *La estética en la obra de Tomás Luis de Victoria*, queda rebajado a mucho más modestas y razonables pretensiones por el subtítulo: Breves apuntes para un estudio.

En efecto, pretensión ridícula sería la de querer trazar dentro del limitado marco de un artículo de revista, un estudio completo y detallado de la considerable producción musical de Victoria, estudio encaminado a poner de relieve, de una manera razonada y lógica, la grandiosa belleza de aquella producción, así como lo que tiene de personal e inconfundible, con todas las peculiaridades que la distinguen y la elevan por encima de sus coetáneas, con todo lo que brilla en ella de genial e insuperable.

Empresa es ésta que para ser llevada a cabo de una manera decorosa y proporcionada a la magnitud de la personalidad musical que se somete a estudio, requiere las páginas de un libro escrito con aguzado sentido crítico, a la par que con devoto amor, un libro que la ejemplificación musical nutridísima haría voluminoso, pero resplandeciente de claridad probatoria y aligerado de retórica impotente a describir el hecho musical.

España espera este libro que el negocio editorial no puede darle, porque no es un libro a propósito para el lucro editorial; por eso, este libro no hay que pedirlo al negocio editorial, sino que es la nación la que debería dárselo a sí misma, en testimonio de homenaje a uno de sus más preclaros hijos, en reivindicación de uno de sus más geniales artistas, en afirmación de uno de sus más indiscutibles valores. No es nuestro ánimo aminorar, con lo que acabamos de decir, la importancia de la labor realizada por el maestro Pedrell; pero es que en el estudio que el insigne musicólogo dedicó a Victoria en el octavo volumen de las obras completas, y que publicó también en libro aparte, el aspecto estético de la producción del músico

abulense no pudo ser tratado con la amplitud que debería serlo ahora, porque había que atender principalmente al enmarañado aspecto biográfico, al bibliográfico y al polémico, a este último especialmente, para deshacer los entuertos y las afirmaciones erróneas o gratuitas de los Baini, Haberl y otros.

En idénticas condiciones a las del estudio de Pedrell se halla el libro que nuestro amigo, el distinguido y erudito hispanófilo Henry Collet, escribió en francés sobre Victoria, y que publicó la casa Alcan, de París. Lo que en él se dice sobre la estética de la producción de Victoria, con ser mucho y bueno, no es tampoco todo lo que debiera decirse, y esto por la misma razón de tener que estudiar todos los aspectos de la personalidad de aquel maestro en un volumen de dimensiones preestablecidas.

Aclarado ya cuanto nos importaba aclarar para evitar a nuestros lectores la formación de un concepto erróneo sobre la importancia de estas líneas, y emitido nuestro voto porque realice con toda amplitud, quien sepa y pueda, lo que nosotros sólo podemos iniciar modestamente, vamos a trazar éstos, que no son más que breves apuntes, para un estudio a fondo de la estética de la producción musical de Tomás Luis de Victoria.

Decía el maestro Pedrell que las partituras de los polifonistas del siglo XVI, presentan en general, a primera vista, una tal semejanza entre ellas, que parecen trazadas todas por una misma mano. Realmente, todo concurre a que así parezca al examen superficial; un rímetro de pautas (de cuatro a siete para un solo coro, de ocho a doce y hasta diez y seis para dos o más coros), encabezadas con un muestrario de llaves tan variadas como poco incitantes a la lectura; una notación monótonamente blanca, con alguna negra o algún grupo de negras esparcidas acá y acullá, y muy de tarde en tarde, un par de corcheas; una sucesión de temas escalonados en imitaciones más o menos rigurosas y simétricas entre las diferentes voces, temas, constituidos a menudo, en todo o en parte, por fórmulas melódicas muy parecidas, cuando no calcadas; agregaciones armónicas de un diatonismo imperturbable, que conduce a una limitada variedad de cadencias; dos únicas clases de metrificación, binaria simple y ternaria simple, y, dentro de ellas, una estructuración rítmica muy poco variada.

Este es el aspecto uniforme que presentan la mayoría de las partituras quinientistas de música religiosa. Pero, bajo este aspecto de aparente uniformidad, viven y palpitan, magistralmente realizadas, insuperablemente

realizadas, las concepciones artísticas tan personalmente diferenciadas y geniales de un Palestrina, de un Orlando de Lasso, de nuestro Victoria, por no citar más que las tres cumbres del arte polifónico religioso en el momento de su máxima perfección, en aquella segunda mitad del dieciseisavo siglo, después de la cual, la música religiosa y la profana, para vivir, tuvieron que transformarse, porque todas las posibilidades del sistema habían sido agotadas por las grandes figuras que acabamos de mencionar.

La aparente simplicidad y uniformismo que observamos a primera vista en la polifonía clásica, provienen, pura y simplemente, de un error de visión, causado por un alejamiento de más de tres siglos. En realidad, el arte de los polifonistas es un arte elevado al máximo refinamiento; un arte completo, acabado, definitivo, y las obras que dentro de este arte crearon artistas geniales, están tan marcadas por el sello personal de cada uno de ellos, están tan diferenciadas entre ellas, como lo están las de Mozart y Beethoven, o las de Chopín y Schumann. Este sello personal, esta diferenciación, provienen de la misteriosa región en que, dentro de cada artista creador, se desarrolla su peculiar sentido de la belleza, lo que en el análisis llamamos ideas estéticas, pero que muchas veces, las más de las veces, no tienen nada que ver con la ideación consciente, sino que son producto del temperamento, del instinto, del subconsciente o como se le quiera llamar. Sea como sea, este peculiar sentido de la belleza existe y se traduce en peculiares manifestaciones. Veamos cómo se traduce en Tomás Luis de Victoria.

* * *

Los temas con los cuales los polifonistas del siglo XVI construían sus obras, procedían de diferentes orígenes. Muchos eran tomados de la inagotable cantera del canto llano o gregoriano; una pequeña parte eran tomados de composiciones de polifonía religiosa de autores conocidos y vivientes la mayor parte de las veces, sin que ni remotamente tales empréstitos fuesen considerados por nadie, y menos por los autores, como un plagio; antes al contrario, constituían un honor para el prestamista; otra pequeña parte de temas procedían del campo de la música profana, bien del madrigal polifónico, bien de la canción popular o populachera, bien de la canción cortesana por amorosa y libre que fuese; finalmente, los compositores de la

polifonía religiosa empleaban muy abundantemente en sus obras temas originales, hijos enteramente de su inventiva.

Decimos hijos enteramente de su inventiva con respecto a esta última categoría, porque los temas de las otras categorías (excepto la de los empréstitos de otros autores y la de los temas madrigalescos) muchas veces, la mayoría de las veces, eran en parte también invención del compositor, bien por la metrificación y acentuación arbitrarias a que los sujetaba, bien porque tomaba solamente unas cuantas notas iniciales del tema gregoriano y aplicaba su inventiva en desarrollarlo libremente hasta su terminación.

Victoria, y bajo este aspecto es indiscutible su superioridad sobre sus contemporáneos, de estas prácticas de apropiación temática, no aceptó más que la que no hería su profundo y sincero sentimiento religioso: los temas de Victoria, o son enteramente originales, o son tomados en todo o en parte del acervo gregoriano; ni tan sólo una vez, que hasta hoy se sepa, recurrió al empréstito de temas de polifonía religiosa originales de otros compositores, como si la dignidad del arte sacro, al que consagró exclusivamente su vida toda, no le permitiese laborar con otros materiales que los que la tradición había consagrado como más gratos a Dios, los cantos litúrgicos y los que su inspiración, alimentada por su fe robusta y firme, le dictaba.

Ni una sola vez cayó Victoria en la debilidad de apropiarse explícita o implícitamente la música de una canción profana, para convertirla en tema de una de sus misas, como hicieron sus antecesores y sus contemporáneos sin escrúpulo alguno. Palestrina mismo no supo substraerse a esta costumbre y escribió ocho misas sobre los temas de las canciones y madrigales siguientes: *Jo mi son giovinetta*, *L'homme armé* (dos misas), *Nasce la gioia mia*, *Vestiva i colli*, *Gia fu chi m'ebbe cara*, *Quando lieta sperai*, *Qual è il più grand'amor?* Por esos títulos se vé que se trataba de canciones amorosas y aun licenciosas algunas de ellas, como la de *L'homme armé*.

El Concilio de Trento flageló esta extraña costumbre y se dictó disposición prohibitoria; pero, ni aun así, pudo desarraigarse enteramente el abuso, ya que Palestrina, tiempo después de publicada la disposición prohibitiva, volvió a escribir una misa sobre la canción de *L'homme armé*, aunque esta vez sin declararlo.

Verdad es que, tal como quedaban generalmente esos temas de desfigurados, rítmica y métricamente, al engastarlos en las composiciones litúr-

gicas, habían de resultar prácticamente ininteligibles a la audición; además, las otras voces contrapuntadas no permitían seguir con facilidad los intervalos melódicos, que era generalmente lo único que quedaba de la canción; pero, como piedra de escándalo, bastaba y sobraba con el título, y aunque éste se omitiese, la cosa resultaba siempre de un gusto dudoso y, al menos, de un tinte irreverente algo subido. De todo esto se desprende una ejemplaridad de estética moral en la obra de Victoria que no podía ser pasada en silencio, como tampoco podía serlo la lección de ética que de ello se deduce.

La apropiación de temas ajenos, tan corriente entre los polifonistas, no restringe su inventiva de temas originales, tanto como pudiera parecer. Por de pronto, los temas que se apropiaban los sometían (salvo cuando eran originales de otros compositores) a reelaboración métrica y rítmica, tanto si procedían del canto llano como si se trataba de canciones profanas. Cuando los temas procedían del canto llano, la apropiación se reducía muchas veces a unas pocas notas, con las cuales formaban los compositores la cabeza del tema e inventaban todo lo restante.

Por otra parte, estos temas ajenos constituían tan sólo una pequeña fracción del material temático necesario para el desarrollo de las composiciones; en primer lugar, había que inventar la imprescindible respuesta a estos temas, generalmente en imitación bastante libre; muchas veces, ya antes de intervenir la respuesta, se acoplaba al tema ajeno un contra-tema enteramente original. Es preciso no olvidar, además, que, si bien en algunas obras el tema tomado a préstamo, aparecía con cierta frecuencia, a la manera de lo que llamaríamos ahora *leit motiv*, o motivo conductor, en la mayoría de las composiciones el tal tema no se mostraba más que de tarde en tarde.

Por todas estas razones, además por la muy importante de estar enteramente supeditada la estructuración musical al texto, y por la principalísima razón del sistema de escritura horizontal propio de la época, que obligaba a dar interés melódico por igual a todas las voces, los compositores polifonistas tenían que ejercitar la inventiva melódica con una profusión muy superior a la que requiere actualmente nuestro sistema de escritura esencialmente vertical.

Victoria poseía en altísimo grado el don de la inventiva melódica equi-

librada, sana, fuerte. Sus temas no son nunca banales ni torturados, sino que se desarrollan en giros elegantes, graciosos o trascendentes, según el sentido de las palabras, a las cuales se enlazan estrechamente con fuerza expresiva extraordinaria.

Hay en la melódica de Victoria, digámoslo enseguida, un cierto número de fórmulas comunes a todos los compositores de su tiempo, como las hay en la melódica de Bach, de Mozart, de Haydn y hasta de Beethoven. No había llegado, y tardaría aún mucho en llegar, el momento de la originalidad melódica a ultranza; y los compositores más ilustres, los más encumbrados y los más personales, no se abstenían ni veían inconveniente alguno en usar esas fórmulas generalizadas, a manera de las frases hechas en el lenguaje.

Pero Victoria usaba adecuadamente esas fórmulas; sólo como elementos de relleno o de complemento cuando el interés musical no reclamaba mayores vuelos; que cuando los reclamaba, nunca Victoria se queda corto, antes se remonta a las regiones de la originalidad más genial, con aleteo firme y seguro. Entonces los temas melódicos de Victoria adquieren aquel sello personalísimo que los hace inconfundibles, ya sean de carácter sereno y tierno, como en el motete *Jesu dulcis memoria*, ya ásperos y rudos como en *Dies irae, dies illa*, de la misa de Requiem; ya tristes y dramáticos, como en el responsorio *Caligaverunt oculi mei*; ya fervorosamente invocativos, a la par que humildes y suplicantes, como en el imponderable motete *Ave María, gratia plena*; ya seráficos y celestialmente jubilosos, como en *O Magnum Mysterium*. Toda la gama expresiva circula profusa y pródigamente por la melódica victoriana, unas veces en cortas y concisas frases silábicas, como esculpidas a martillazos, otras en largas peroraciones vocalizadas como las volutas cinceladas de un clásico friso; pero siempre profundamente musicales, siempre inspiradas y siempre ceñidas al texto. Hay casos en que la vena melódica fluye deliciosamente, como en los *Hosanna in excelsis* de las misas *O quam gloriosum est regnum* y *Simile est regnum caelorum*, ambos en ritmo ternario, muy semejantes de carácter y en los cuales cada una de las cuatro voces es una canción de una ternura inefable y una vehemencia contenida, que conmueve y arroba.

El estro melódico de Victoria nos daría materia sobrada para extendernos largas páginas en su estudio aleccionador, sobre todo si pudiésemos in-

sertar, al lado de cada cita, el ejemplo musical. Ese aspecto de la estética victoriana, uno de los más interesantes y concluyentes, apenas ha sido desflorado; pero la brevedad nos impone dejarlo, para emprender con la máxima concisión el examen de los demás aspectos.

Ni qué decir tiene que la técnica que Victoria pone al servicio de su ideal estético es perfecta y completa dentro de las posibilidades del sistema. Usa, siempre que lo cree útil o necesario, de atrevimientos y libertades admirables, pero sin aspiración alguna evidente y deliberada a actuar de revolucionario. A su genio creador le basta y le sobra con el caudal de procedimiento en uso, y, como Mozart, no siente la necesidad de romper moldes y trabas para decir de manera perfecta todo lo que desea decir. Puede afirmarse que, con relación a la técnica de su arte, Victoria es más bien conservador, sin ser *pacato*.

En el tejido polífono de sus obras, las voces se mueven con desembarazada soltura, se mezclan, entrecruzan y superponen con perfecta lógica y naturalidad. Es muy frecuente en obras a voces iguales, y no es raro en las de voces mixtas poder observar cómo va aglomerando tres y hasta cuatro voces, hasta hacerlas evolucionar en el estrecho espacio de una tercera por medio de cambios de posición, retardos y notas de paso, que hacen oír simultáneamente los sonidos correspondientes a tres grados conjuntos de la escala, originando así roces picantes entre las voces, que contribuyen en gran manera a dar interés a la armonía, además de lograr con ello no tener que interrumpir ilógicamente el curso melódico de cada voz. En el motete *Duo seraphim clamabant* pueden estudiarse ejemplos de lo que acabamos de decir.

Otro de sus rasgos característicos en el trato de las voces, es el de hacer descender gradualmente, en composiciones a cuatro partes y mientras permanece callado el soprano, las otras tres voces de contralto, tenor y bajo, hasta llevarlas a tesitura casi grave; entonces hace entrar súbitamente el soprano en el límite agudo de su tesitura, de manera que queda entre esta voz y las otras un gran vacío. Tanto si el soprano efectúa su entrada a plena voz, por exigirlo así la expresión del texto, como si por idéntica razón lo hace pianísimo, su intervención adquiere un relieve enorme y es de un bellísimo efecto. Logrado éste, el desequilibrio queda remediado prontamente, mediante un salto de octava de alguna de las voces intermedias. Entre los

varios casos que de este procedimiento hemos observado en diferentes obras, citaremos el responsorio *Tanquam ad latronem existis*, como ejemplo de entrada a plena voz en la frase *ad crucifigendum*, y el responsorio *Caligaverunt oculi mei*, en la frase *si est dolor similis*, iniciada pianísimo.

Obtiene también Victoria efectos impresionantes por medio de lo que podríamos llamar leves modulaciones transitorias, ocasionadas por la alteración oportuna de alguna nota. En el responsorio *Vere languores nostros* logra con estas modulaciones simplicísimas efectos de luminosidad y obscurecimiento de una gran fuerza expresiva. También puede presentarse este responsorio como ejemplo del empleo frecuente de las falsas relaciones para obtener los más felices cambios de coloración.

Grandísimo es el partido que Victoria sabe sacar de la alternación de ritmos diferentes, no ya con finalidades expresivas, sino puramente musicales. Así le vemos a menudo, en las partes de mayor extensión de la misa (Gloria y Credo), interrumpir de pronto el ritmo binario persistente para introducir tan sólo dos, tres o cuatro compases en ritmo ternario, los cuales son suficientes para desvanecer el peligro de monotonía que un solo ritmo, largo tiempo sostenido podía, a su juicio, engendrar.

Es, sin duda, por esta misma razón que en más de las tres cuartas partes de sus misas la invocación final del *Sanctus: Hosanna in excelsis*, desarrollada a menudo con bastante extensión, está escrita en ritmo ternario. También lo está en dos misas el *Et incarnatus*, y otros fragmentos algo extensos de otras misas son también tratados en compás a tres tiempos.

Victoria debió tener muy agudo el sentido de la variedad y muy despierto el temor a la monotonía, la cual procura remediar por todos los procedimientos a su alcance. Uno de los que también emplea con notable acierto es el de interrumpir de tanto en tanto el procedimiento de escritura horizontal en imitaciones más o menos libres de las voces, para reunir éstas en masas de acordes verticales que cuadran y dan mordiente al ritmo.

Sin duda, el mismo propósito de lograr la variedad y evitar la monotonía le lleva, en bastantes de sus misas, a variar la composición de la masa vocal en ciertos fragmentos del Gloria y el Credo, los cuales están escritos a un número menor de voces que el resto de la composición. Estos fragmentos, para obtener mayor fuerza de contraste, deberían muy probablemente ser cantados por solistas.

* * *

Consideradas bajo el aspecto formal, las obras de Victoria son impecables. No podemos analizarlas con el mismo criterio con que analizamos las obras de música pura, algunas de las cuales, ya enteramente evolucionadas, han cristalizado en formas que, generalmente, no varían más que en la proporción y dimensión de sus partes.

En la polifonía clásica, tan sólo el responsorio y el motete habían llegado a amoldarse a ciertas leyes de estructuración musical relacionadas con la estructura musical del texto. Pero la música de las misas, los himnos, las antífonas, las secuencias, los cánticos, los salmos, etc., debía estructurarla el compositor, sin sujeción a norma formal alguna, sin otra obligación que la de expresar musicalmente los textos que la Iglesia ponía a su disposición, sin desfigurarlos con repeticiones excesivas, ni omisiones, transposiciones o posposiciones de palabras o de frases. En realidad, ésta, que parecía libertad para el compositor, constituía una verdadera esclavitud, puesto que tenía que ingeniarse constantemente para la equilibrada estructuración temática y tonal de unos textos, a veces muy fragmentados, a veces muy extensos, como el Credo de la misa, en la composición del cual son innumerables los compositores polifonistas y no polifonistas que han naufragado por no acertar a darle estructuración equilibrada e interés al menos sostenido, sino creciente.

Victoria salva estos escollos con su admirable sentido de la forma y su esfuerzo constante para lograr la variedad y evitar la monotonía. Gracias a este sentido y a este esfuerzo, logra el necesario equilibrio de las frases unas con otras, de los períodos unos con otros, ora acortando lo que resultaría demasiado largo, mediante una recitación silábica con valores relativamente cortos, ora prolongando con vocalizaciones o con repeticiones bien justificadas del texto lo que de otro modo quedaría excesivamente reducido, buscando siempre con la máxima atención la equilibrada disposición de las cadencias y el interés constante en el juego de la tonalidad, muy restringido en aquella época.

La prolijidad, defecto al que tanto se presta el sistema de escritura horizontal y al que ni el mismo Bach pudo escapar, es evitado por Victoria con su admirable sentido de la parquedad que le aleja de desarrollos y prolongaciones excesivas. De tal manera esta cualidad es llevada con ri-

gor por Victoria, que hasta llega a perjudicar ciertos finales de sus Glorias y sus Credos, que resultan como amputados de un desarrollo que la economía de la pieza entera nos hace desear. Fuera de este pequeño reproche, puede asegurarse que, por lo que respecta a perfección en la forma, tampoco fué Victoria superado por ninguno de sus contemporáneos, antecesores o sucesores.

* * *

Hemos pasado ya rápidamente en revista los principales elementos que utiliza magistralmente Victoria, para dar forma exterior a su ideal de belleza, para plasmar el vaso primoroso y magnífico que ha de contener la esencia de su concepción estética. El grado de concentración de esta esencia, manifestado por la mayor o menor fuerza de penetración del perfume que exhala la creación artística, nos da la medida del potencial de belleza en ella contenido.

Ese potencial es elevadísimo en la creación Victoriana, tan elevado, que no creemos fuese superado por nadie en su tiempo, y aun dudamos si llegó a ser igualado. Hablando en este sentido, así se expresa una autoridad tan elevada por su saber, su experiencia, y, sobre todo, por su imparcialidad, como fué el ilustre maestro Vincent D'Indy: "El genio de Victoria no le cede en nada al de su émulo Palestrina; hasta parece a veces haberlo sobrepasado, especialmente bajo el punto de vista de la emoción expresiva."

Ya antes que D'Indy había dicho Proske, el colector de la magnífica antología *Música Divina*, en la que este benemérito propulsor de la polifonía quinientisca en los tiempos actuales incluyó numerosas obras de Victoria (1).

Esos juicios, que revisten autoridad indiscutible por la índole de las personalidades que los emiten y que, además, lo repetimos, ofrecen indudables garantías de imparcialidad, sitúan a nuestro compatriota en el lugar que mercedamente le corresponde y nos eximen a nosotros, españoles, del peligro de ser tachados de exageración. Además, en esos juicios van enumeradas, con gran precisión y excelente visión crítica, las siguientes cualidades estéticas de Victoria:

(1) Véase la referencia de Proske en el artículo del P. Oraño, "Fundamentos de las tendencias espirituales y artísticas de Victoria".

Nobleza característica del estilo español.

Pureza de estilo de la escuela romana.

Naturalidad y solidez de estilo, especialmente en lo típico.

Originalidad y subjetivos medios de expresión propios.

Individualidad; que no permite confundirle con sus contemporáneos.

Pureza, sin el menor defecto, de la melodía y la armonía.

Sentimiento sublime de piedad.

Ausencia del más ligero tinte profano.

Ternura.

Fuerte concepto.

Vigoroso estilo.

Serena y majestuosa dignidad.

Nosotros suscribimos enteramente esta enumeración de cualidades estéticas que reconoce Proske, pero creemos que Vincent D'Indy es el que con mayor acierto y concisión ha concretado la estética victoriana, cuando nos habla de la *emoción expresiva* del genio de Victoria, emoción expresiva poseída en tan alto grado que llega a sobrepasar la de Palestrina.

Emoción expresiva que nos invade, como el más penetrante de los perfumes, a la audición de una obra del músico abulense; emoción expresiva que nos conmueve hasta las lágrimas, nos exalta en celestiales jubilaciones, nos arroba en mística adoración, nos oprime con las angustias de la Pasión divina, nos embelesa con la magnitud del misterio del nacimiento de Dios en un pesebre.

Emoción expresiva que se cierne por encima de la técnica, completamente dominada, y la habilidad de escritura más refinada, hasta los modestos y simplicísimos pasajes de la turba en las Pasiones, según San Mateo y San Juan.

Emoción expresiva que dicta la estructura genialmente insólita del responsorio. *O vos omnes*, con las pausas generales que separan simétricamente sus períodos y producen una sensación de fatídica angustia y opresión casi físicas, como ante la inminencia de una horrenda catástrofe.

Emoción expresiva que le induce a emplear en el motete *Vere languores nostros*, en las dos palabras finales de la frase *quae sola fuisti digna sustinere Regem* la misma frase musical, nota por nota, que en el motete *O Magnum Mysterium*, sustenta las tres primeras palabras de la frase *O beata Virgo*,

cuius viscera meruerunt portare Dominum, reuniendo así, de una manera simbólica, la idea de ser sola la Cruz digna de sostener al Rey del cielo y de ser sola la Virgen mercededora de llevar en su seno a Nuestro Señor Jesucristo.

Emoción expresiva que le inspira la serenidad y la luminosidad arrobadoras de aquel verdadero coro angelical que es el motete de Navidad *O Regem coeli*, a cuatro voces blancas, o la ingenua suavidad simple y graciosa del motete, también de Navidad, *¿Quem vidistis, pastores?*, a seis voces, o aquella maravillosa pintura evocadora de la Epifanía en el motete *O Magnum Mysterium*.

Sin una emoción profundísima y sincera, hija de aquel sentimiento sublime de piedad de que hablara Proske, hija de aquella fe incommovible, que ya en la edición de los motetes del año 1572 le hace declarar al mismo Victoria que sus propósitos artísticos van encaminados a la mayor gloria de Dios, declaración que reitera en la edición de los cánticos del año 1581, cuando dice: "Hombres malos y depravados abusan de la música como de un excitante, para sumergirse en las delicias de la tierra en vez de elevarse felizmente por su intervención hasta Dios y la contemplación de las cosas divinas. Por mi parte, yo, que por educación o por disposición natural he puesto alguna aplicación a estos estudios, trabajo, gracias a Dios, únicamente para obtener que la modulación de las voces, y con estas palabras quiero designar el arte del canto, sea exclusivamente dedicada al fin y objeto para los cuales fué inventada en el origen, a saber: *Deo optimo clarissimo* y sus alabanzas...", sin esa emoción sería inexplicable la maravilla estética de la obra de Victoria.

Barcelona, 14 de diciembre de 1940.

Tomás Luis de Victoria, músico español

Por F. BARBERÁ

A LA MEMORIA DEL INOVIDABLE
MAESTRO FELIPE PEDRELL

HA sido dicho, sin que se haya formalmente discutido, que la obra del gran Maestro Tomás Luis de Victoria se resiente de influencias palestrinianas y, forzando algo más el concepto, se ha llegado a afirmar que Victoria es un representante del estilo palestriniano y su música puede ser confundida con la de Palestrina.

¿Es aceptable tal afirmación para quien conozca música de Victoria y de Palestrina?

Si esta afirmación se refiriese a otros polifonistas españoles que florecieron en el Siglo de Oro, podría reputarse como caso de inadvertencia o de poca sutilidad en la manera de discernir diferencias o semejanzas musicales; pero tal opinión, refiriéndose a Victoria cuando ni la concepción, ni la expresión, ni la técnica, ni el lirismo ofrecen el más leve parentesco con el estilo de Palestrina, acusa inexcusable ligereza.

No hay duda que un estudio comparativo de estilos y de modalidades técnicas—hecho con independencia de criterio y sin apasionamiento—de la música heredada de los maestros hispanos del quinientos, nos revelarían cosas insospechadas hasta hoy. Este estudio está por hacer; pero, afortunadamente, tratándose de Victoria, todos sabemos que su estilo, su espíritu de musicalidad y sus medios expresivos no pueden ser confundidos de ningún modo con los de Palestrina ni con ninguno de los polifonistas italianos o flamencos. Si una opinión puede ser sustentada, ha de ser totalmente contraria a lo que se ha dicho.

¿Será aventurada nuestra convicción de que en la música de Victoria se yergue potente el genio racial hispano y es una concreción resultante de la tradición musical anterior?

Existen varios argumentos que hablan en favor de nuestra tesis, y por

esto deseamos reivindicar la hispanidad para la totalidad de la obra del insigne músico abulense, cuyo cuarto centenario festejamos.

Un argumento de primera fuerza nos brinda el hecho de existir en el siglo XIII una tradición musical española.

Tenemos de ello la demostración documental en el precioso Códice Musical del Monasterio de Las Huelgas. Este Códice es un testimonio excepcional ante el cual no es posible conjetura ni suposición alguna.

En este Códice, tan gallardamente puesto a la luz del día por el ilustre musicólogo Rdo. Higinio Anglés, Pbro., queda demostrado el hecho de existir en aquella época una escuela polifónica netamente española; además, en el mismo Códice se constata sin réplica posible la contribución hispana en el cultivo y evolución del Motete, hecho importantísimo e ignorado en absoluto en el mundo de la musicología.

Si no bastase esta realidad musical invocaríamos aún la existencia en el siglo XIII de una cátedra de Música en la Universidad de Salamanca, lo cual evidencia la importancia que tenía la música en aquella época y la estima y protección que merecía su estudio y cultivo.

Demostrada la existencia de este magnífico ambiente musical en España, lógico es pensar que la trayectoria que se debió seguir sería, poco más o menos, la que hubieron de seguir las otras nacionalidades. Las formas progresivas que de la "Ars antiqua" llevaron a la "Ars nova", seguirían su proceso evolutivo lo mismo en manos de los músicos hispanos que en los de otras nacionalidades, manifestándose en cada escuela las consiguientes características, según fuesen las directrices adoptadas y la tradición existente anteriormente.

Este proceso evolutivo puede sintetizarse dividiéndolo en tres grandes fases: siglo XIV, descubrimiento del contrapunto; siglo XV, de las conquistas técnicas; siglo XVI, del expresivismo.

Nada existe que dé motivo a suponer que los compositores hispanos estuviesen en situación de inferioridad respecto de otras escuelas; lo razonable es juzgarles, a lo menos, con igualdad de condiciones. No otra cosa da a suponer la existencia en España, en el siglo XV, de maestros tan prestigiosos como Juan del Encina, Juan de Anchieta, Peñalosa, Lope de Baena, Juan de Espinosa, Ramos Pareja, etc.

Estos maestros trabajaron en el acopio de materiales para el gran pro-

ceso evolutivo que en aquella época se estaba incubando, y podemos estar orgullosos de que fueran ellos los precursores del expresivismo del siglo XVI.

Si después de considerar la tradición existente en el año que nació el gran Victoria, examinamos cuál debió ser su formación técnica, obtendremos otros argumentos favorables a nuestra tesis.

El ambiente musical que a mediados del siglo XVI existía en España, no podía ser más favorable al genio de Victoria.

Fueron sus maestros los de la Catedral de Avila. No parece que Escobedo interviniera en su formación.

Victoria pasó a Roma. Respecto de su estancia en la Ciudad Eterna, todos los historiadores sin excepción han hecho mención de la gran amistad que unió a Victoria y Palestrina. Pero en estos últimos años, por indagaciones y hallazgos de documentos, se ha venido a suponer que Victoria fue, en Roma, discípulo de Palestrina. El afecto que Victoria profesaba a Palestrina, a más del de un buen amigo, se completaría con la noble estimación que el discípulo debió sentir hacia su preclaro maestro.

Este hecho tiene para nuestra tesis bastante importancia y constituye un motivo más de admiración hacia el insigne maestro, cuya personalidad se hace más concretamente española y más egregia por las razones que vamos a exponer.

No puede creerse que los maestros que aquí tuvo transmitieran a su discípulo otra técnica que la que ellos poseían. Esta técnica de ningún modo podía ser palestriniana, porque antes de Palestrina, y en su tiempo, sin relación con él, existía aquí una verdadera escuela española.

La formación técnica de Victoria, dirigida por tales maestros, tuvo evidentemente su raigambre en la escuela española. Nuestros maestros no manifiestan en sus obras otro espíritu que el tradicional de la escuela hispana, de esta escuela que supo y pudo manifestarse espléndidamente expresiva cuando los compositores italianos y neerlandeses ignoraban todavía las bases del expresivismo y atendían aún a manifestarse objetivamente técnicos, realizando primores y galanuras contrapuntísticas puramente cerebrales, de las cuales estaba ausente el contenido espiritual que debía comunicarles vibración y sentido de humanidad.

La técnica y el espíritu de Victoria fueron la técnica y el espíritu rico en audacias y adivinaciones de sus predecesores, que supieron subordinar la concepción musical a la necesidad de expresar musicalmente el sentido de la letra,

estableciendo el gran postulado que sólo admite la técnica como un medio y no como un fin. Podríamos preguntar: ¿Tienen el contrapunto neerlandés y la lírica italiana algo que ver con la concepción musical de Victoria?

Si por otra parte consideramos el espíritu en la obra de Victoria, se nos ocurre preguntar: Las lecciones que pudo recibir de Palestrina, ¿qué carácter tendrían? Esto se ignora, pero en su obra musical podemos aprender que tales lecciones, fuesen como fuesen, no consiguieron otra cosa que afirmar más y más la destacada personalidad de Victoria, tan diferente de la de Palestrina. Victoria afirmó su temperamento españolísimo, su lírica apasionada, intensamente expresiva y vehemente, y para que nada faltase a su obra musical, la concibió impregnándola del misticismo que sentía en su alma, dominante en aquella época, en que vivieron Santa Teresa y San Juan de la Cruz, sus contemporáneos más encumbrados y máximos definidores de la mística.

Esas lecciones que recibió Victoria de Palestrina debieron ser más de perfeccionamiento que de otra índole. La personalidad de Victoria era suficientemente vigorosa para sentirse inmunizada contra toda influencia que pudiera desnaturalizarla, desarraigándola de la tradición admirable de sus predecesores nacionales.

Victoria no abandonó ni tan sólo modificó su filiación específicamente española; personalizaba la concreción absoluta de algo que derivaba y era natural consecuencia de la tradición musical tan fuerte en España, donde no puede decirse que existieran imitadores o plagiadores de Palestrina ni de otra escuela, pero sí puede afirmarse que existieron maestros que bien pueden reputarse precursores del gran movimiento musical del siglo XVI.

Al escribir lo que acabamos de escribir y manifestarnos tal como pensamos, no quisiéramos ser tildados de pedantes ni exagerados; esto podría suceder, porque es mucho más fácil inventar una leyenda o hacer creer una fantasía que destruir un mito y aniquilar una falsa creencia.

Empezó a decirse—ignoramos dónde y cuándo—que el estilo de Victoria era palestriniano. Fué creída la leyenda y nadie se dió cuenta del escamoteo: el genio español fué suplantado por el genio italiano. Acto de patriotismo, pues, y de dignificación nacional es procurar anular tal leyenda y reivindicar la españolización estricta y absoluta de la obra musical de Tomás Luis Victoria.

El inolvidable maestro Felipe Pedrell fué quien dió a conocer el tesoro

musical que España había poseído; fué el maestro Pedrell, primer musicólogo español, quien con amoroso y tenacísimo afán recogió, revisó y publicó la obra musical de Victoria; fué Pedrell quien puso en evidencia el gran valor y la extraordinaria importancia que tenía esta obra, descubriéndonos su exégesis en la espléndida escuela tradicional hispana.

El historiador belga Vander Straeten, al cual hemos de agradecer haberse ocupado con verdadera imparcialidad de nuestra antigua tradición, ha reconocido que cuando los neerlandeses llegaron a España en el siglo XVI, se encontraron con un arte musical que derivaba de una escuela tradicional propia y existente de antiguo, y que su influencia sobre los españoles fué nula, ya que ambas escuelas, la flamenca y la española, subsistieron completamente independientes una de otra, sin confundirse lo más mínimo.

Y es que la escuela hispana ya en los albores del siglo XVI poseía, como valor propio y específico, el expresivismo. Técnicamente nada tenía que envidiar a las otras escuelas, y además podía enorgullecerse de poseer algún otro valor que la convertía en precursora y vanguardia del gran movimiento, que nació sin que nadie formalmente lo propusiera; queremos referirnos a dos hechos trascendentales en la historia de la música: a la creación de los sistemas tonales que fueron las formas sucedáneas destinadas a substituir las antiguas modalidades gregorianas del "Ars antiqua" y a la utilización de la forma armónica, cuya génesis fué planteada más tarde por Zarlino.

He aquí, pues, tres valores substantivos: Expresivismo, Tonalidad y Armonía, que utilizaron los músicos españoles, dotando a su obra de rasgos inconfundibles y ricas posibilidades, gracias a las audaces tentativas realizadas por preclaros maestros, anticipándose a las demás escuelas en tal forma que bien puede decirse con natural orgullo, que los maestros españoles fueron expresivistas, sujetaron su técnica a los principios armónicos y subordinaron su inspiración musical a las leyes y exigencias de la tonalidad antes que las otras escuelas hubiesen manejado el expresivismo, la armonía y la tonalidad en tal sentido.

He aquí definidas las características de la directriz adoptada por la tradición musical hispana, tal como se hallaba a mediados del siglo que vió nacer al gran Victoria, y he aquí definido también el magnífico contenido de su obra y la caracterización de su estilo, en donde parece que cada frase es el símbolo musical de una mística visión.

Jacinto Carrascón

AFINADOR DE "RITMO" — BARNIZA Y REPARA TODA
CLASE DE PIANOS, PIANOLÁS Y HARMONIUMS

Juan de Mena, 5

Teléfono 22642

MADRID

ACADEMIA DE CORTE Y CONFECCION
DIPLOMAS PARÍS Y LONDRES

MÉTODO TEORICO Y PRACTICO, DECLARADO DE UTILIDAD PUBLICA, DE

CLOTILDE LOZANO

PENSIONADA POR EL GOBIERNO ESPAÑOL EN EL EXTRANJERO

MONTERA, 22, 2.º IZQ.

MADRID

TELÉFONO 56028

Haga sus compras

de toda clase de

Plaza Tirso de Molina, 5
Teléf. 70155. — MADRID

MATERIAL ELÉCTRICO

EN

ELECTRICIDAD ARBA

Ramona Nieto

*Terminada su brillantísima actuación en algunas importantes capitales,
la eminente tiple Ramona Nieto ha reanudado sus clases de canto en
su domicilio,*

CARMEN, 6

MADRID

IDEAS ESTÉTICAS

DE T. L. DE VICTORIA

Por el P. DAVID PUJOL, O. S. B.
MONJE DE MONTSERRAT

VICTORIA, en sus ideas estéticas sobre la música, ha revelado poseer una personalidad a la altura que se suele exigir en la práctica de la composición musical.

Como compositor no es inventor, ni reformador. Ha tomado los materiales de su arte tal cual los empleaban los buenos maestros de aquella espléndida época de oro de la polifonía vocal. Su modo de escribir, para los no muy especializados en los estilos de la escuela palestriniana, se confunde fácilmente con los maestros romanos. Las modulaciones, escribía Pedrell (1), el fraseo musical, el empleo de las disonancias, las fórmulas finales, el diálogo de las voces, la exactitud en seguir las mismas formas de composición, añadimos nosotros, la misma dulzura, la misma amplitud y expresión dramática se encuentran en las obras del maestro abulense que en las del creador de la escuela romana. Pero si Victoria no es ni inventor ni reformador, es, en cambio, el genial artista que se aprovecha de las ricas experiencias de sus predecesores. Es una flor que crece y se desarrolla en un ambiente excepcionalmente propicio para la expansión normal y completa del genio, cual era la Roma del siglo XVI. Sin aminorar los méritos de Palestrina, podemos decir que este gran maestro romano es, en la historia del arte, como el peldaño, si se quiere, necesario, para que el genio de T. L. de Victoria pueda levantarse y erguirse hasta alcanzar las cimas del arte polifónico vocal. El mérito y el quid de la personalidad de nuestro maestro estriban en haber conseguido el máximo grado de expresión a que podía llegar el lenguaje musical de su floreciente época. A lo menos, después de él, la polifonía vocal del Renacimiento no ha hablado más divinamente.

Idéntica posición guarda Victoria en la filosofía del arte musical. No es original, ni renovador. Para su formación ideológica musical ha tomado

las ideas cristianas corrientes sobre los fines del arte y su pedagogía espiritual. Lo que piensa Victoria acerca de la finalidad de la música es lo mismo que pensaban y escribían Morales y Guerrero, sin citar otros compositores; es idéntico a lo que creyeron cuantos se han sentido y han querido conservarse músicos auténticamente eclesiásticos; es lo que pensamos hoy, en el siglo XX, y lo que forzosamente continuará siendo la base filosófica de todo artista genuinamente cristiano. Sin embargo de ello, Victoria, en punto a su orientación estética es personalísimo y, entre los mejores compositores de su siglo, llega a ser único en el modo de manejar las ideas estéticas comunes del arte sacro musical, y esta fuerza de orientación que le separa del común obrar, es lo que revela el genio superior del artista castellano. Victoria es personalísimo en su arte, porque puede ser sincero, y puede ser sincero, porque no tiene necesidad de fingir quien da lo que desea dar y niega lo que le place.

El genio de Victoria ha comprendido, dentro de los límites, exigencias e imposiciones a que está sujeta la música sacra, cómo debía dominar y conducir su musicalidad; siempre, en señor soberano de los elementos de expresión. Aquí está el mérito y la prueba más fehaciente del genio superior del númen abulense. Lo que para autores, no de escaso valer, ha sido motivo de retraimiento o cohibición, Victoria lo admite conscientemente, seguro del triunfo y con exclusión de toda otra clase de expansión de su instinto musical. El ha sido capaz de crear su arte magnífico e insuperable con unas obras nacidas en condición servil y, por destinación, relegadas a segundo rango. ¿Es que ha rehuído la libertad artística, porque su estado eclesiástico y condición mística le opusieron un valladar, o porque su temperamento de artista audaz atisbó de un golpe toda la posibilidad de expansión dentro del género eclesiástico, sin comprometer su vocación sagrada, yendo por otros derroteros? Sea como sea, el producto de ambos factores nos ha dado el modelo y el prototipo de los músicos eclesiásticos, y ha encendido la más refulgente lumbrera de la música sacra española.

Las ideas estéticas de Victoria las conocemos por lo que nos dicen las dedicatorias que encabezan las ediciones de sus obras, y por estas mismas composiciones, que no son otra cosa que una aplicación de los principios ideológicos que han orientado al compositor.

Para mejor apreciar el peso que estas ideas estéticas han ejercido en la obra musical de Victoria, hay que tener en cuenta los elementos que se conjugaron en la formación de su personalidad artística. En Victoria hay, pues, que considerar al músico y al sacerdote, hay que conocer las influencias de la mística y del arte sobre un temperamento tan exquisitamente sensible como el suyo.

Victoria es músico "a natura"; por un instinto natural, dice él, soy arrastrado a los trabajos musicales, *ad quae naturali quodam feror instinctu* (2); y este instinto le obliga al trabajo concienzudo, desde su primera juventud probablemente; *multos jam annos... versor et laboro*, escribía en 1581 (3). Los frutos cosechados no son mediocres, le dicen los críticos, *ex aliorum iudicio mihi videor intelligere non infeliciter* (4). Pero también es un compositor formado con el estudio. Así, el trabajo diurno, la educación escolástica, las experiencias, le han profundizado en su arte; domina sus resortes. Mas, desde este momento en que se reconoce capaz, pasa, a su vez, a la condición de instrumento, de siervo del númen que trae dentro. Ha comprendido Victoria que Dios le ha concedido unos talentos, y ésto le impone la obligación de explotarlos, *id vero munus ac beneficium cum divinum agnoscerem, dedi operam, ne penitus in eum, a quo bona cuncta proficiscuntur, ingratus essem, si inertis ac turpi otio languescerem, et creditum mihi talentum humi defodiens, juxta spectatoque fructu Dominum defraudarem* (5). Compone por necesidad y, a pesar de librarse al trabajo cuanto puede, todo le parece poco, por lo mucho que debe, *in quo etsi plus omnino conor quam possum, minus tamen praesto, quam debeo* (6). Cuando un artista llega a tal grado de sujeción a su númen, necesariamente sus obras llevarán el sello de lo grande.

Pero en Victoria, a más del músico, hay otros factores que dominan su espíritu. El sacerdocio, que le viene por vocación divina, y la mística, a la cual se ha aficionado profundamente por educación y profesión, *ut sacerdotem decet* (7), y muy probablemente por compañerismo (8). Estos dos factores, en ningún modo reñidos con el músico *a natura* y con el arte, al juntarse en armónica fusión en el alma del sacerdote-artista, dan el producto admirable del verdadero y auténtico Tomás Luis de Victoria. El sacerdocio obliga al artista a sentir, pensar, vivir y servir para la Iglesia, a la vez que lo separa del mundo profano. Por esta razón la obra musical

de Victoria es exclusivamente eclesiástica. La mística le abre las visiones beatíficas de la gloria (véanse especialmente los motetes *O quam gloriosum es regnum, Gaudent in caelis*, etc.); le conduce a los secretos de las ternuras divinas en los misterios de la humanidad de Cristo (véanse el motete *O magnum mysterium* y todo el *Officium Hebdomadae Sanctae*); le exalta ante el augusto sacrificio, centro de la vida cristiana y Victoria escribe sus libros de Misas; y, en fin, la mística le dicta aquellas páginas, inimitables por lo sublimes del *Officium Defunctorum* (año 1606), ecos sensibles de aquella larga y beatífica paz de los justos que mueren en el Señor.

Conocidas, pues, ahora, cuáles son las fuerzas que conducen a nuestro gran compositor, se podrá apreciar más exactamente el alcance de sus principios estéticos.

Para Victoria, el fin primordial de la música es cantar las divinas alabanzas. Este fin proviene del origen y naturaleza del arte musical; lo reconocieron así aquellas inteligencias superiores, mucho antes que el hombre existiera; también el hombre lo debe admitir, cuando menos por gratitud; asimismo lo reclaman las excelencias del arte musical; y, en fin, ninguna otra finalidad más equitativa ni más honesta podría señalársele.

En efecto, el origen de la música es divino, no cabe duda, pues ¿no procede de Dios todo ritmo y armonía, esencia de la música?; por consiguiente, ¿qué mejor destinación cabría señalar a la música, fuera del divino servicio, cantando las alabanzas divinas? *Cui enim rei potius servire musica decet, quam sacris laudibus immortalis Dei, a quo numerus et mensura manavit?* (9).

Además, todas las obras de Dios llevan en sí y manifiestan una especie de armonía y canto, *cujus opera universa ita sunt mirabiliter disposita, ut quandam harmoniam concentumque praeseferant et ostendant* (10). La música ocupa para los hombres el lugar de aquella música universal de la Creación, y como aquella es para cantar las glorias del Creador, ésta no puede menos de imitarla en su destinación, y así la música debe, por su naturaleza, servir para cantar las divinas alabanzas, *ad ipsum Deum Optimum Maximum, ejusque laudes conferatur* (11).

Según Victoria, la institución de la música no es de invención humana; existió mucho antes que nuestra especie, y la practicaron aquellas inteligencias superiores, *antequam homines essent, in beatis illis mentibus esse incoe-*

perit (12). Un arte, pues, cultivado por los espíritus angélicos, ¿puede tener otra finalidad que cantar la gloria de Dios?

Por su parte, el hombre debe admitir esta finalidad superior de la música, cuando menos por gratitud, pues si el Señor, de quien proceden todos los dones, *a quo bona cuncta procedunt* (13), nos ha gratificado con este don, no igualado por otros en utilidad, en antigüedad y en belleza, *nam sive utilitatem quis quaerat, nihil ea utilius... sin antiquitatem ac splendorem* (14); ¿qué destinación más legítima y noble cabe señalar a la música que enaltecer y proclamar las perfecciones divinas? Este es el ideal de Victoria; a este fin trabaja cuanto puede y no alimenta otra aspiración que servirse de la modulación de las voces, como se hizo ya en un principio, para cantar las alabanzas a Dios, Optimo, Máximo. *Ego quidem summo Dei beneficio in ea re tantum laboro, ut cujus rei causa vocum modulatio principio inventa est..., ad ipsum Deum, Optimum, Maximum ejusque laudibus conferatur* (15). Desgraciadamente, como acontece casi siempre en el uso de los dones divinos, que, procediendo de buen origen, los hombres los tuercen en depravados usos, *verum id quod fere accidit rebus omnibus, ut a bono principio exortae, in deteriorem plerumque usum torqueantur; idem accidit recte nervorum vocumque cantibus utendi ratione* (16), también la música ha sufrido una desviación de su fin. De ella han abusado hombres perversos y de costumbres depravadas, a quienes ha servido de incentivo para revolcarse en el fango de los placeres sensuales y no como medio para levantarse gozosos a la contemplación de Dios y de las cosas divinas. *Quippe ea improbi quidam ac pravis moribus imbuti homines abutuntur potius tamquam incitamento, quo se in terram terrenasque voluptates penitus immergant, quam instrumento, quo ad Deum divinarumque rerum contemplationem feliciter evehantur* (17).

En fin, las mismas excelencias de la música exigen del arte una destinación divina.

En efecto, las excelencias de la música son: en primer término, su gran utilidad, pues recrea los ánimos con tal suavidad que llega su benéfico influjo hasta los miembros del cuerpo, *in animos influens, non animis solum prodesse videtur, sed etiam corporibus* (18); además, es un óptimo medio para elevarse a la contemplación de las cosas divinas de modo irresistible y dulcemente. Otra excelencia de la música es su antigüedad y la destinación

que le dieron los ángeles. Este arte, pues, "excelente sobre las demás cosas", ¿puede tener destinación diferente fuera de la glorificación de Dios? Lo equitativo es, sin duda, que la música se destine solamente para el servicio del Señor, y, de este modo, a las cualidades y excelencias de un arte utilísimo y antiquísimo, añadirá el de ser honestísimo, pues servirá solamente para un objeto santísimo. *Aequum profecto fuerat, ut quod utilissimum erat humano generi, atque antiquissimum, idem etiam esset, si ad Deum unum referatur, honestissimum* (19).

Además del fin primordial expuesto, Victoria reconoce que la música puede llenar otros fines nobilísimos y más que suficientes para excitar al trabajo al compositor, consciente del don que el Señor le ha encomendado al otorgarle el talento musical. Estos fines son: uno, social-religioso; pedagógico, el segundo, y el tercero, benéfico.

El fin social-religioso lo llena la música al ponerse al servicio de la liturgia. En esta cooperación, la música, no solamente cumple su principal destinación, cual es cantar las divinas alabanzas, sino que contribuye eficazmente al esplendor del culto y a dar mayor relieve a los textos que enaltecen las perfecciones divinas, los misterios de nuestra Redención, las prerrogativas de la Madre de Dios y las virtudes de los Santos. Pero, no es esto todo; la música, en cooperación con la liturgia, alcanza otro efecto no menos noble y muy apreciable. Es aquella gracia peculiar que la convierte en instrumento divino, para levantar las almas hacia Dios, promoviendo suavísimamente el afecto más tierno de la religión, cual es la devoción. La edición de motetes, himnos y cánticos espirituales del 1583, dedicada a la Santísima Madre de Dios y a todos los Santos que con Cristo reinan en el cielo, está destinada a llenar este doble fin social-religioso. *Ad eorum laudes festis solemnibus diebus modulatas concinnendas, fidelisque populi devotionem hymnis et canticis spiritualibus dulcius excitandam* (20). Todo el mundo admira la piedad, el lirismo religioso, la elevación de las ideas musicales, lo humano de la expresión y lo divino del pensamiento en los motetes del gran maestro español; pero, ¿qué hay de extraño en esto si el místico compositor se propuso con ellos ser guía de las almas cristianas, para conducir las a los goces íntimos de la divina contemplación?

También la música, o el compositor con sus obras, ha de buscar un fin didáctico, esto es, ha de contribuir al progreso del arte y ha de aprove-

char a sus contemporáneos y a los venideros, sirviéndoles de guía, estudio y de maestro en la práctica de su arte. No de otro modo se ha perfeccionado y ha evolucionado el arte, encontrando siempre nuevas modalidades de expresión, gracias al esfuerzo de estas inteligencias extraordinarias, que han pasado por la humanidad indicando a sus semejantes las incógnitas rutas de la expresión artística que ellos han descubierto. Un músico mediocre podrá satisfacerse con que sus obras agraden al oído y plazcan al sentido; pero el compositor consciente de su talento, que ha llegado a comprender la misión providencial que Dios le ha encomendado, y que por esta causa le ha condecorado con más preclaro talento que a los demás, no querrá contentarse con fines insignificantes y epidérmicos; aspirará a más: Victoria, artista piadoso y genial, aspira a ser provechoso a sus contemporáneos y a las generaciones venideras, *ut longius progressus, quantum in me esset, praesentibus, posteris, prodessem* (21). Hasta qué punto la música de Victoria ha alcanzado este noble fin, lo dicen la veneración que le sentimos nosotros, a los cuatrocientos años de distancia, como lo demostraron sus contemporáneos, agotando una en pos de otra las diversas y numerosas ediciones de las obras del Maestro. Hoy podemos afirmar que la música de Victoria seguirá llenando su fin pedagógico, pues es la insuperable lección modélica que ha dado el arte polifónico puesto al servicio de la religión.

Finalmente, la música cumple un fin benéfico al penetrar dentro de nosotros, introduciéndose por el sentido hasta tocar al alma, *aurium nuntio in animos influens* (22). Es entonces cual óleo suavizador de las asperezas de la vida, es el consuelo a los sinsabores de la lucha cotidiana, es el contrapeso a los golpes de la fortuna, es el bálsamo a las punzadas del dolor. Los padecimientos del alma debilitan la salud del cuerpo, lo ponen malo; la tranquilidad, el bienestar, el goce del alma redundan en mejoría del cuerpo. Por esta razón, la música, al confortar y deleitar el espíritu, beneficia con su mágico influjo al mismo cuerpo, *non animis solum prodesse videtur, sed etiam corporibus* (23).

He ahí expuestos los principios estéticos del arte de Victoria. Como decía al principio, no son originales. Victoria los ha tomado del común sentir de su tiempo. Pero los ha incorporado inseparablemente a su personalidad inconfundible, porque es obra del instinto natural; robusta, por-

que se ha fortalecido con largo y asiduo estudio; sincera, porque su carácter sacerdotal le impide contradecirse y engañar, y, en fin, es ésta personalidad de Victoria superior, porque la mística le ha acostumbrado a elevarse a la contemplación de las cosas divinas. De ella han tomado las ideas, la expresión original que se revela en las obras del insigne compositor.

(1) Pedrell, T. L. de Victoria, Abulensis, Opera Omnia, t. 8, p. LVI.

(2) Pedrell, op. cit., p. XXX. Dedicatoria a Gregorio XIII, edición año 1581.

(3) Loc. cit.

(4) Loc. cit.

(5) Loc. cit.

(6) Op. cit., p. XXVIII. Ded. al Cardenal Bonelli, edi. a. 1481 A.

(7) Op. cit., p. XXXIII. Ded. a Felipe II, edic. a. 1583 B.

(8) Se han hecho algunas conjeturas sobre la posibilidad de relaciones entre la mística de Avila Santa Teresa de Jesús y Victoria Sea lo que fuere, el maestro pudo cultivar otras relaciones espirituales, pues tanto en España como en Roma reinaba un ambiente fuertemente impregnado de misticismo. Recuérdanse los muchos santos españoles de aquel siglo, como también los que florecían por aquel entonces en la Roma de San Pío V, no menos, y más particularmente la espiritualidad de los discípulos de San Ignacio que regían el colegio germánico, en donde Victoria ejercía el cargo de Director de Música.

(9) Pedrell, op. cit., p. XXXIII. Ded. a Felipe II, loc. cit.

(10) Loc. cit.

(11) Op. cit. Ded. a Bonelli, loc. cit.

(12) Loc. cit.

(13) Op. cit. Ded. a Felipe II, loc. cit.

(14) Op. cit. Ded. a Bonelli, loc. cit.

(15) Loc. cit.

(16) Loc. cit.

(17) Loc. cit.

(18) Loc. cit.

(19) Loc. cit.

(20) Op. cit., p. XXXIII. Ded. de la edic., a. 1583 A.

(21) Op. cit. Ded. a Felipe II, loc. cit.

(22) Op. cit. Ded. a Bonelli, loc. cit.

(23) Loc. cit.

RECUERDOS SOBRE VICTORIA

*Por LUIS MILLET, DIRECTOR
DEL ORFEÓN CATALÁN*

INVITADO por el Director de esta Revista a escribir algo sobre Victoria, tomo la pluma con temor y casi con vergüenza, como aquel que se ve empujado a hablar con un gran personaje siendo un humilde hombre de pueblo, aunque sea admirador de los grandes en nobleza y espíritu. Pero quien rige esta publicación me inspira demasiado respeto y consideración para que yo no procure, bien o mal, cumplir con sus deseos.

Mis aficiones y admiración por Victoria vienen ya de los tiempos de mi primera juventud. En aquella edad juvenil de las ilusiones, en la que el espíritu inquieto no para en desear glorias y perfecciones, cuando ya había empezado mi carrera artística, decidí, con un íntimo amigo, pedir lecciones de armonía y composición al venerable y mayor maestro Felipe Pedrell. Aquéllas lecciones, más que amaestramiento del arte de los sonidos, eran una continua propaganda de los viejos autores españoles de la polifonía, que el maestro iba descubriendo y analizando, por las vidas y obras. La pasión que él sentía por estos estudios era tanta, que la mayor parte del tiempo de la lección la pasaba en hacer el elogio de sus descubrimientos, y de aquel arte antiguo que él veneraba y que él decía era, junto con el canto popular, la fuente única restauradora de nuestra música nacional. Las novenas y retardos se dejaban de lado, después de unas rápidas correcciones, y venía súbitamente la noticia del último descubrimiento que había hecho, removiendo archivos y solicitando noticias a todos los maestros de capilla de toda España, pidiendo copias de manuscritos y de todos los datos que pudieran orientarle sobre las personalidades pretéritas de nuestro arte. Entonces fué cuando sus discípulos conocimos por primera vez los nombres de Flecha, Vila, Cabezón, Brudieu, Terradellas, Amat, etc. A veces, el maestro se sentaba al piano y nos daba a conocer pasajes de aquellos autores.

Yo recuerdo la honda impresión que me producían aquellas modalidades procedentes del canto gregoriano, las cuales eran para mí cosa nueva; y decía yo al maestro: —¡Ah, ésto, ésto me gustaría saber hacer! —El se sonreía y seguía haciendo la apología de otro antiguo compositor que acababa de descubrir.

Pero su entusiasmo subía de punto al hablar de Victoria. Cuando por la casa Breitkopf recibió el encargo de hacer la edición de las obras completas de este autor, removi6 cielo y tierra, buscando todos los vestigios de las ediciones antiguas y las copias esparcidas en los archivos de iglesias y conventos.

En su concepto, Victoria era el mayor genio de toda la polifonía clásica. Todos los demás quedaban por debajo de aquellas alturas geniales; el mismo Palestrina no le llegaba a medio cuerpo. Al temperamento apasionado de Pedrell, el subido misticismo de Palestrina, no le penetraba ni le sacudía como los acentos patéticos y la expresión de la potente y sacra humanidad del genial Victoria.

Así es como en nosotros, discípulos obedientes a los entusiasmos de Pedrell, arraig6 profundamente la fe en el genio de Victoria. Pero la verdadera comprensión y el amor a las obras del maestro abulense vinieron cuando con mi orfe6n estudié y trabajé sus responsorios y motetes, sus misas de Gloria y de Réquiem, cuando en un concierto de música religiosa dí a conocer el "O vos Omnes", cuando ensayé con el coro la misa "O quam gloriossum est regnum", cantada en Montserrat con motivo de la bendición de la enseña de nuestro Orfe6n. Es justo hacer constar que esta misa fué cantada antes por la capilla que dirigía el maestro Mas y Serracant, otro de los fieles discípulos de Pedrell. Pedrell, en una conferencia dada en el Ateneo barcelonés, había dado a conocer varios motetes y las dos Pasiones (según San Mateo y según San Juan), causando estas obras grande impresión a nuestros intelectuales y especialmente a nosotros los ne6fitos entusiastas del gran Victoria.

Al encargarme los Padres del Oratorio de San Felipe Neri los cantos de Semana Santa en su iglesia, el repertorio de los mismos fué todo formado con polifonía clásica. Cuando el Santo Padre Pío X no había aún publicado su célebre encíclica sobre la música sagrada, ya nosotros, los entusiastas de la reforma, teníamos valor para encararnos con los rutinarios del

viejo régimen, que murmuraban *sotto voce*, de la música sosa polifónica, diciendo que no tenía sentimiento ni filosofía.

Fué entonces, al ejecutar en San Felipe Neri la Pasión del Domingo de Ramos y del Viernes Santo y los responsorios del Jueves Santo por la tarde, en un ambiente de profunda religiosidad, alternando con los salmos y las antífonas de maitines propios del día, después de haber trabajado las voces de hombres y de niños con todo cariño, cuando acabé de comprender y amar a Victoria y de compenetrarme con aquellas páginas sublimes, reveladoras del sacro humanismo de Jesús, del dulce sabor del dolor evangélico. Se puede decir que el sello característico del genio de Victoria aparece en los clamores de sus responsorios: allí es donde se encuentra en su mayor y más sublime expresión.

El recuerdo que tengo más profundamente grabado en mi memoria, el que más ha penetrado en mi hondo sentimiento, es el de las audiciones de Semana Santa con la ejecución de los responsorios. También quiero hacer constar al final de estas mis pobres líneas, la impresión hondísima que guardo de la ejecución del responso del sublime Requiem a seis voces, que cantó el Orfeó en el Salón de Ciento de la Casa Consistorial de Barcelona, ante el cadáver del gran poeta Jacinto Verdaguer. No resonaban en la iglesia aquellas páginas sublimes; pero aquella sala gótica, estuche de las gestas históricas de Barcelona, aquella presencia del cadáver del altísimo poeta, aquel momento solemne, hicieron que el responso del Requiem de Victoria vibrara como la más justa expresión de aquel acto inolvidable.

Barcelona, día de Santa Cecilia, de 1940.

A PROPÓSITO DE LAS EDICIONES ORIGINALES DE VICTORIA

Por D. HIGINIO ANGLÉS, Pbro.

BASTA dar una mirada a la bibliografía musical española del siglo XVI y principios del siglo XVII, para darse cuenta de cómo nuestra imprenta musical no fué, ni de mucho, generosa para con los compositores nacionales y mucho menos para con los extranjeros. España se nos presenta rica en tratados teóricos impresos sobre el canto llano y la música figurada ya desde fines del siglo XV (1). Gracias a los impresores alemanes que vinieron a España, diferentes ciudades españolas editaron magníficos misales, rituales, procesionarios, etc., con su música respectiva, ya desde fines del siglo XV y principios del XVI (2); pero por lo que a la música figurada se refiere, España es una de las naciones más pobres de Europa en ediciones musicales en los siglos XVI y XVII. Basta fijarse un poco en las diferentes obras publicadas hasta el presente sobre las ediciones musicales del siglo XVI, aparecidas en los diferentes países de Europa, para convencerse de ello (3).

Sabido es cómo el misal más antiguo conservado con su notación cuadrada es el editado en Roma por el alemán Ulrich Han en 1476; las ediciones más antiguas con canto figurado no contenían notación musical, puesto que la imprenta tiraba solamente las líneas del pauta musical y la notación se escribía a mano (4). Una buena muestra de este procedimiento la encontramos aún en la obra de Guillermus de Podio, *Enchiridion de Musica* (Valencia, 1495), cuyos ejemplos con música figurada se presentan escritos a mano, dándose el caso que en el ejemplar que guardamos en la Biblioteca Central de la excelentísima Diputación Provincial de Barcelona, algunos ejemplos musicales ni llegaron a escribirse. Durante un cuarto de siglo se imprimieron solamente misales con su notación cuadrada, hasta que Ottaviano dei Petrucci, en 1501, dió a la luz la primera obra con notación musical figurada, la cual exigía aún tres tirajes: 1, texto; 2, pauta musical, y 3, notas (5). El ejemplo más antiguo de edición musical con tablas de madera, en las cuales las notas aparecen cortadas en relieve, es del 1487, siendo pronto suplantado este sistema por el uso del metal (6). Prescindiendo de las diferentes etapas de evolución por las cua-

les siguió la tipografía musical, recordemos solamente que el francés Pierre Haultin, en 1525, fué el primero en usar la edición musical con notas sueltas, que llevaban cada una su pauta respectivo, suplantando con ello y adelantando en mucho el invento de Petrucci.

Para hacerse cargo de la evolución de nuestra imprenta musical española, basta dar una mirada a los tratados de teoría musical guardados en la Biblioteca Nacional de Madrid, I. 2.185, "Varii de Musica", y que nosotros hemos estudiado varias veces, valiéndonos de las fotocopias de la Sección Musical de la Biblioteca Central de Barcelona. Primeramente encontramos allí la *Sumula de canto de órgano: contrapunto y composición vocal y instrumental: pratica y speculativa*, del bachiller Domingo Marcos Durán (Salamanca, s. a. 1492). Sigue el *Ars cantus plani Portus musicae vocata sive organici...*, composita per Didacum a Portu cantorem et capellanum... (Salamanca, 1504), y a continuación, el *Ars cantus plani... Lux bella nuncupata*, compuesta por el bachiller Dominicum Durandium (Domingo Durán), que se guarda también en el Brif. Museum de Londres, y cuyo colofón escribe: "Esta obra fué emprendida (sic) en Sevilla por cuatro alemanes compañeros en el año de nuestro Señor 1492", seguido asimismo del *Comento sobre Lux bella* del citado Domingo Durán (Salamanca, 1498). Esta colección termina con el *Arte de canto llano et contrapunto et canto de organo...*, por Gonçalo Martinez de Bizcargui (Burgos, por Fradrique, aleman de Basilea, 1511, reeditado en Burgos por Juan de Junta, año 1528, según vimos por el ejemplar conservado en la Colombina de Sevilla. Para el estudio de la imprenta musical en España interesa sobre todo el *Enchiridion de Musica* del susodicho Guillermo de Podio (de Puig o Despuig), valenciano, y sus obras *Guillermi de Podio, presbiteri, in Enchiridion de principiis musice...*, que dedicó "Ad Johannem de Vera decretorum doctorem eximium et ecclesie Valentine precentorem dignissimum", y su *Tratado de notación musical*, en castellano, en el cual encontramos un compendio de la notación musical usada a fines del siglo XV en España para el canto figurado. Por su notación musical interesa también el *Libro de musica practica*, de Francisco Tovar (Barcelona, 1510), que estudiamos un día en el Museo Episcopal de Vich, y principalmente la notación mensural que aparece en tantos rituales y otros libros litúrgicos de los siglos XV y XVI de nuestras diócesis.

BASSVS II. CHORVS II.

THOMÆ LV-
DOVICI DE VICTORIA
ABVLENSIS

SACRÆ CESARÆ MAIESTATIS CAPELLANI
Missæ Magnificat, Motecta Psalmi, & alia quã plurima.
Quæ partim Octonis, alia Nonis, alia Duodenis
vocibus concinuntur.

PERMISSV SUPERIORVM.



MATRITI,
Ex Typographia Regia.

Anno M. DC.

Es una cosa muy extraña lo que nos pasa con la imprenta musical en España durante los siglos XVI-XVII. Aquella España tan rica en imprentas y en libros impresos de toda clase, se presenta muy pobre en libros de música editados en la misma nación. A esto se debe que hayamos perdido tantos tesoros de la música polifónica e instrumental española. Por regla general, a los compositores españoles que pasaron al extranjero les fué cosa fácil el encontrar mecenas e imprentas generosas para la edición de sus obras; en cambio, los compositores españoles que no salieron al extranjero, si exceptuamos los vihuelistas y organistas, pocos son los que pudieron imprimir su polifonía en España durante los siglos XVI, XVII y XVIII. No sabemos si la causa de tanta pobreza de edición musical fué la apatía de la nobleza y de los ricoshombres, que no se preocuparon de la música ni de los músicos—como señala Cercne en su *Melopeo y Maestro*—, o bien si ello fué debido a la falta de una imprenta musical desarrollada y generosa para con los músicos.

Para probar que nuestra imprenta musical fué muy pobre, comparada con la de Italia, Alemania, Francia y Flandes, basta decir que, así como en estas naciones no solamente se imprimían obras nacionales, mas también las obras de compositores extranjeros, en España no conocemos una edición siquiera con obras de un compositor extranjero; incluso las de autor nacional son muy raras por lo que a continuación indicamos. Hasta el presente, conocemos solamente tres obras editadas en Barcelona durante el siglo XVI: *Odarum (quas vulgo Madrigales appellantur) diversis linguis decantatarum... Liber primus Petro Albercio Vila, canonico Barcinonensi auctore. Barcelona in aedibus Iacobi Cortey, anno M.D.LXI*, seguido del *Liber secundus*. El segundo es: *De los Madrigales del muy Reverendo Ioan Brudieu, maestro de capilla de la santa Iglesia de la Seo de Urgell a quatro bozes... Empresso en Barcelona en casa de Hubert Gottart... ano 1585 (7)*; y el tercero: *Liber Primus Nicasii Corita, chori Sancte Metropolitanæ Ecclesie Tarraconensis Magistri Motectorum quæ partim quaternis, partim quinis vocibus concinuntur. Barcinone... apud Hubertum Gottardum 1584*, seguido del *Liber secundus*. En Sevilla, tan renombrada por sus grandes maestros Fernández, Morales, Guerrero, etc., solamente encontramos las obras de Juan Vázquez, tan celebradas por nuestros vihuelistas: *Agenda mortuorum... Excudebat Hispali Martinus a Montès d'oca. Anno*

Domini MDLVI; Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco (Sevilla, MDLX); *Villancicos i canciones a tres y a quatro* (según reza el colofón, "Fueron impresos estos villancicos y canciones en casa de Juan de Leon, Impresor de la Universidad de Ossuna. M.D.LI"), y la otra colección de Juan Vázquez titulada *Villancicos y canciones... Impresso en Sevilla en casa de Juan Gutierrez, impressor en cal (sic) de Genova... 1559*.

De Cristóbal de Morales no conocemos ninguna obra editada en España. De Francisco Guerrero se ha conservado su colección *Sacrae cantiones, vulgo motecta nuncupata 4 et 5 vocibus* (Sevilla, Martín Montesdoca, 1555) (8). Guerrero es una excepción entre los compositores españoles. No obstante haber residido siempre en España, pudo imprimir sus obras en el extranjero, cosa que no pasó con los otros compositores españoles; así vemos cómo todas las otras obras de Guerrero, incluso sus Canciones y Villanescas, que están con texto castellano, fueron editadas en Venecia en 1599 (1). Las obras de D. Fernando de las Infantas fueron asimismo impresas en Venecia (9). Es también muy significativo que en España no encontremos ninguna colección de obras de diferentes autores impresas en nuestra patria, como frecuentemente ocurre en ediciones de Alemania, Italia, Francia o Flandes, y que sean tan pocos los compositores españoles cuyas obras—pocas por cierto—figuren en colecciones extranjeras.

La edición musical española del siglo XVI fué, en cambio, más generosa para con la música de vihuela y para la de órgano. Dos cosas acaso contribuyeron a ello. Por una parte, la música de vihuela y tecla se destinaba a la corte real o bien a las casas de grandes señores y ricos hombres de España; por otra parte, la música de vihuela y para tecla se imprimía con la *cifra española*, la cual consistía simplemente en imprimir cifras árabes en los pautados musicales y algunas notas sobre ellos, a fin de indicar el valor respectivo de las notas. Salta a la vista que para tales ediciones en cifra—acaso recuerdo de una práctica instrumental legada de los árabes españoles—las imprentas no necesitaban tantos tipos musicales como en las ediciones con música polifónica.

La imprenta española, tan estudiada en general por los bibliófilos nacionales y extranjeros, no ha sido aún tratada en su aspecto musical;

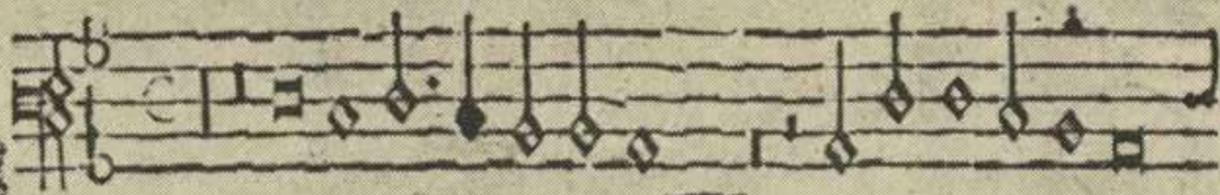
(1) Guerrero aprovechó en su viaje a Jerusalén su paso por Venecia, a la ida y a la vuelta, para dar a la imprenta sus obras. (Nota de la D.)

sería muy instructivo para todos si un día alguien emprendiera su búsqueda y estudio. Entonces podríamos saber el por qué de la falta de una edición musical generosa en España, y podríamos conocer a ciencia fija cuántas obras de música práctica se editaron entre nosotros en el siglo XVI y qué sistemas se siguieron para imprimirlas.

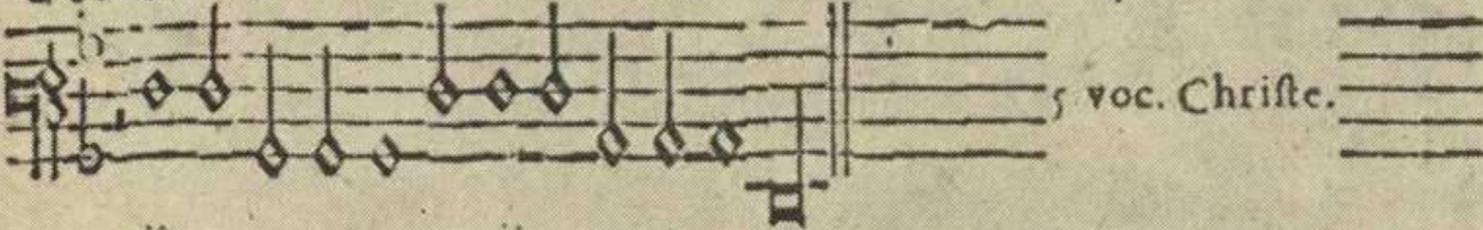
Viniendo ahora a las ediciones de Victoria, interesa notar que él publicó también sus obras en Italia, siendo la primera que imprimió en España la de 1600, como veremos. Victoria, con ser tan grande su inspiración, no es de los compositores del siglo XVI que más se distinguiera por sus *numerosas obras*; se señaló por la *cualidad* de sus composiciones; basta comparar su producción musical con la de su maestro P. L. de Palestrina (1546-1594), o con la de su contemporáneo Orlando de Lasso (1532-1594), o con la de otros compositores de su tiempo. La producción de Victoria se limita a ocho volúmenes, según la edición Pedrell, contra treinta y tres de las obras de Palestrina y sesenta volúmenes de las obras completas de Lassus. De Victoria conservamos unas veinte misas; de Palestrina, unas noventa y tres; de Victoria conservamos cuarenta y cuatro motetes, contra ciento setenta y nueve de Palestrina. Otra cosa que puede observar el bibliófilo es el hecho que las obras de Victoria no tuvieran cabida en colecciones de diferentes autores. Hasta el presente no hemos podido encontrar ninguna colección impresa con obras de autores extranjeros, y en la cual aparezcan obras de nuestro Victoria. Victoria tuvo siempre sus ediciones particulares, y no sabemos si fué culpa suya o de los editores que, a lo menos algunas, no pasaran a formar parte de tales colecciones. Es verdad que hay colecciones manuscritas en España y en el extranjero con obras de Victoria, al lado de las de otros autores, pero no conservamos ediciones de esta clase. Tampoco figuran las obras de Guerrero y de otros españoles en colecciones extranjeras de varios autores. El hecho que las obras de Morales aparezcan tanto en colecciones extranjeras es una excepción entre los compositores españoles. Es también de notar que las obras impresas de Victoria no se conservan mucho en las catedrales españolas, donde, en cambio, hay bastantes manuscritos con obras suyas.

Victoria empezó a editar sus obras en Venecia, *apud filios Ant. Gardani*, el año 1572. Su primera obra fueron sus *Motecta* a cuatro, cinco, seis y ocho voces; vimos un ejemplar de esta edición hace años en Vallado-

BA S S V S ij. cho. ij. Missa. Alma. 8. voc. Tho. de Viã.



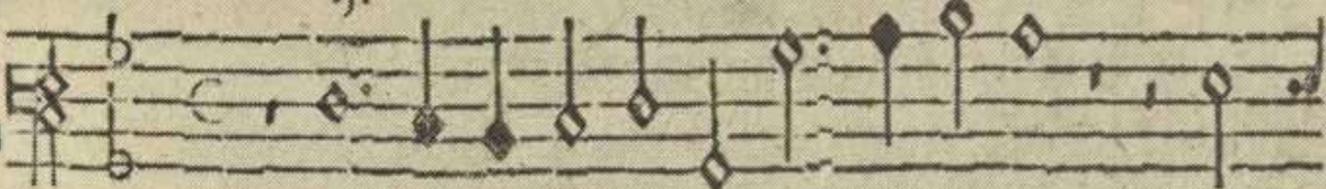
Y ri e elei son ij.



voc. Christe.

ij.

ij.



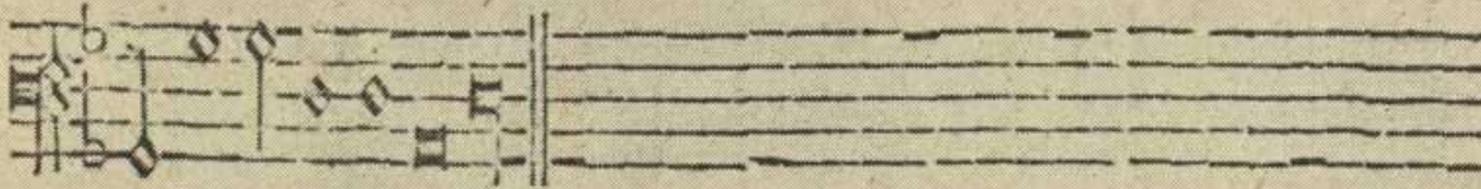
Hri ste lei son ij. Chri-



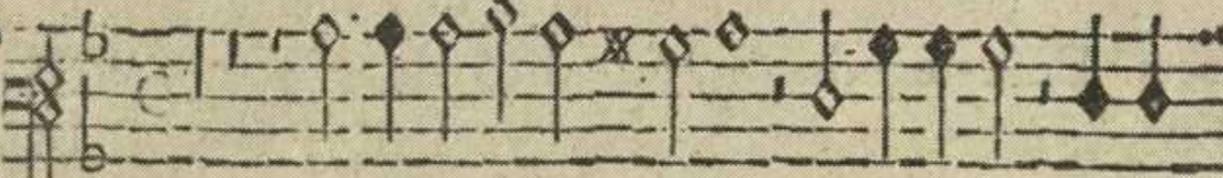
ste elei son ij.



Y ri e e lei son ij.



ij.



Fin. Bonæ volunta tis : Laudamus te : Bene-



dicimus te : Adoramus te : Gratias agimus tibi Domine Deus



Dñe
tacet.

rex celestis Domine fili v ni ge ni te Iesu Chri ste.

lid. Que estos motetes tuvieron aceptación, lo comprueban las reediciones que de esta colección hizo Vitoria en 1583 (Romae, Alex. Gardanus), ocho libretas in 4.º; en 1589 (Mediolani, Franc. et haeredes Tini), ocho libretas in 4.º, y en Alemania, *Cantiones sacrae... nunquam antehac in Germania excusae* (Dilingae, 1589, Jo. Meyer), y en 1603 (Venecia, Ang. Gardanus), ocho libretas en 4.º, con 73 composiciones de cuatro a doce voces. Ya es curioso que, residiendo Vitoria como residía en Madrid el año 1603 y teniendo imprenta musical en Madrid, continuara editando en Italia. Como segunda colección suya encontramos: *Liber primus. Qui Missas, Psalmos, Magnificat ad Virginem Dei matrem salutationes, aliaque complectitur* (Venetiis, 1576, Ang. Gardanus), partitura en folio grande con cinco misas, etc. Sus treinta y cuatro himnos a cuatro voces para todo el año aparecen en Roma en 1581, en casa de Dom. Bassa (Colofón final: Romae apud Fr. Zanettum), y, no obstante que Vitoria residía ya en Madrid, se reeditaron en Venecia en 1600, en casa de J. Vincentius. El mismo año de 1581 editó sus *Cantica B. M. per annum* en Roma, Dom. Bassa (Colofón final: Romae, Zanettus), con 16 Magnificat y las cuatro antífonas marianas. En 1583 edita *Missarum libri duo* a cuatro, cinco y seis voces, dedicado a Felipe II (Romae, Dom. Bassa. Colofón: Alex. Gardanus); libro en folio grande de partitura de facistol, con cinco misas. En 1585 salen a luz sus *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum*, a cuatro, cinco, seis y ocho voces (Romae, 1585, Alex. Gardanus); libro en folio grande, con 34 composiciones, con tres de Guerrero y Fr. Soriano a seis y a ocho voces. En este mismo año editó su *Officium Hebdomadae sanctae* (Roma, typogr. Dom. Bassa. Colofón final: Alex. Gardanus); libro en folio grande. En 1592 editó en Roma (tipogr. Asc. Donangeli... Apud Franc. Coattinum) sus *Missae 4, 5, 6 et 8 vocibus concinendae una cum antiphonis Asperges et Vidi aquam totius anni. Liber 2*, en folio grande, con siete misas y las antífonas susodichas. Por fin, encontramos dos obras de Vitoria impresas en Madrid, una en 1600 y otra en 1605. La primera titulada *Victoriae abulensis sacrae Cesareae Maiestatis Capellani Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi et alia quam plurima* a ocho, nueve y doce voces (Matriti 1600 ex typographia regia, apud J. Flandrum), edición en nueve libretas sueltas, ocho para las voces y otra para el bajo continuo, que en parte era una reedición de la colección de 1576. Un ejemplar incompleto

y otro completo de esta obra se guardaba hace algunos años en la catedral de Valladolid. La última obra editada en vida de Victoria es el *Officium defunctorum sex vocibus. In obitu et obsequiis sacrae Imperatricis. Nunc primum in lucem...* (Matriti 1605 ex typogr. regia, apud Joan. Flandrum), un volumen in folio pequeño, que contiene el Requiem y otras tres composiciones. No sabemos si Victoria se encontraba en Madrid ya en 1591, como admite Pedrell, o bien si permaneció en Roma hasta el 1594, como indica Casimiri. Una cosa parece fuera de duda, y es que después del 1592 Victoria imprimió ya pocas obras suyas. Su primera obra editada en España es la citada del 1600; después de ésta imprimió solamente el *Officium defunctorum*, a seis voces, en 1605, en la misma imprenta madrileña. Comparando la edición española de 1600, que reproducimos en facsímil, con las de Roma, apud. A. Gardanum del 1883, se nota que el pentagrama, las notas y el mismo texto son casi idénticas en ambas ediciones, si bien las ediciones italianas son más finas y acabadas que las de Madrid. La historia de la edición musical madrileña está también por escribir. De la serie de libros de vihuela y órgano impresos en España en el siglo XVI, conocemos solamente las *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* de Antonio Cabezón, impresas en Madrid, en casa de Francisco Sánchez, en 1578, editadas por su hijo Hernando. De momento no recordamos otra obra de música práctica editada en Madrid durante el siglo XVI. Esta obra y las dos citadas de Victoria, demuestran que en Madrid existía una imprenta muy adelantada y con todo lo necesario para la edición musical; no sabemos por qué Madrid, pues, no imprimió, ya antes, más obras musicales. Después de la edición de Victoria del 1600, hallamos como impresas en Madrid el volumen de responsorios y motetes, a cuatro, cinco y seis voces, de Alfonso Lobo (Matriti apud. Joannem Flandrum M. D. C.), que vimos en la Seo de Zaragoza; también *Laura de Música Eclesiástica, Nobleza y antigüedad de esta sciencia y sus profesores, compuesta por Juan Ruiz de Robledo, Prior de la Iglesia Collegial de Berlanga*, dedicada al Rey Don Felipe IV, y que sólo hemos visto descrita, pero que, según parece, no contenía música figurada (12). En Madrid se imprimió también el *Libro de Misas, Motetes, Salmos, Magnificats y otras cosas tocantes al culto divino. Compuesto por Sebastián López de Velasco, natural de Segovia, capellán y maestro de capilla de la Serenísima Princesa Doña*

Juana en su Real Convento de las Descalzas Franciscas de Madrid (Madrid, Ex Typographia Regia. M. DC. XXVIII (11)). De esta obra vimos dos ejemplares en la catedral de Valladolid. Se imprimió también en Madrid la *Armonía Espiritual de Stefano Límido, músico de su Magestad Don Felipe III, Rey de las Españas*. (En Madrid. Por Tomás Iunti, Impresor del Rey Nuestro Señor. Año M. DC. XXIII); un ejemplar de estos madrigales espirituales, que esperan ser de nuevo editados, lo vimos hace algunos años en la susodicha Catedral de Valladolid. A fines del siglo XVI las *Missaes sex Philippi Rogerii ... ad Philippum Tertium Hispaniarum regem* (Matriti, ex Typographia Regia, M. D. XCVIII), que vimos en la Catedral de Toledo, y en el M. 2.430 de la B. N. de Madrid.

No es esta ocasión para enumerar las diferentes ediciones que de las obras de Victoria se hicieron en Europa durante los siglos pasados, principalmente durante los siglos XIX-XX; diremos solamente que Alemania fué el país que desde el siglo XIX se preocupó y supo más apreciar las obras de Victoria, editándose varias de sus obras ya en el siglo XIX y continuándose hoy día tales ediciones prácticas y al mismo tiempo con todas las garantías de la crítica moderna.

Ni es este el momento de hablar de los manuscritos innumerables con obras de Victoria conservados en España y en el extranjero. F. Pedrell, editando la *Opera Omnia*, de Victoria, y estudiando su personalidad, ha sido el musicólogo que con más amor examinó la producción del abulense; al lado de Pedrell es de justicia recordar, entre otros, los trabajos de H. Collet y de R. Cassimiri, de éste principalmente, por su aportación moderna al estudio biográfico de Victoria. No hemos podido estudiar en detalle si la edición de Pedrell es realmente completa; sabemos que él se valió *solamente* de las ediciones originales de Victoria, que él tuvo a mano, e hizo caso omiso de tantos manuscritos como existen en España y en el Extranjero. Estos podrían sin duda aportar alguna obra desconocida del grande maestro. Hacemos votos para que llegue pronto la hora de preparar aquí en España una edición nacional, según la crítica de la musicología moderna, de las obras completas del ilustre abulense, edición que ofrezca las máximas garantías de fidelidad, estudiando y cotejando todas las ediciones originales con los manuscritos conservados que contengan obras del más ilustre de los compositores españoles del siglo XVI.

(1) Para los incunables españoles que contienen notación musical (teóricos musicales, rituales, misales, procesionarios, etc.), véase Konrad Haebler, *Bibliografía ibérica del siglo XV. Enumeración de los libros impresos en España y Portugal hasta el año 1500*, I-II (La Haya, 1903-1917); también su *Geschichte des spanischen Frühdruckes in Stammbäumen* (Leipzig, 1923). Además de Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Vetus* y *Bibliotheca Hispana Nova*, véase F. Pedrell, *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros*. Tomo I, "Estudios generales" (el único publicado) (Barcelona, 1888), y R. Mitjana en su *Musique en Espagne*, en la *Encyclopédie* fundada por Lavignac. En F. Vindel, *Origen de la imprenta en España* (Madrid, 1935), no se cita ningún libro que contenga notación musical.

(2) Además de los innumerables misales, rituales, procesionarios, etc., de las diferentes diócesis de España conservados hasta hoy, y en los cuales aparecen composiciones con su música, véase A. Albarreda, *La imprenta de Montserrat* (Monasterio de Montserrat, 1919), y R. Molitor, *Deutsche Choral-Wiegendrucke* (1904).

(3) Véase A. Thürlings, *Der Musikdruck mit beweglichen Metalltypen im 16. Jahrhundert und die Musikdrucke des Mathias Apiarius in Strasburg und Bern*, en *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, VIII (1892), p. 389-418. A. Schmid, *Ottaviano Petrucci und seine Nachfolger* (Wien, 1845). W. Barclay Squire, *Notes on Early Music Printing* (1895). H. Riemann, *Notenschrift und Notendruck* (Leipzig, 1896). J. Mantuani, *Über den Beginn des Notendruckes* (Wien, 1901). H. Springer, *Zur Musiktypographie der Inkunabelzeit* (1903), y su *Die musikalische Blockdrucke des 15 und 16 Jahrhunderts* (Leipzig, 1907). J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, II (Leipzig, 1919). Max Seiffert, *Bildzeugnisse des 16 Jahrhunderts für... den Ursprung des Musikkopferstichs*, en *Archiv für MW*, I (1918). P. Cohen, *Musikdruck und-Drucker zu Nürnberg im sechzehnten Jahrhundert* (Nürnberg, 1927).

(4) Véase W. Barclay Squire, *Bibliographica* (London, 1896), IX, p. 99, ss.

(5) J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, II, p. 481.

(6) H. Riemann, *Notenschrift und Notendruck*, p. 42. H. Springer, *Die musikalische Blockdrucke des 15 u. 16 Jahrh.*, p. 48 ss.

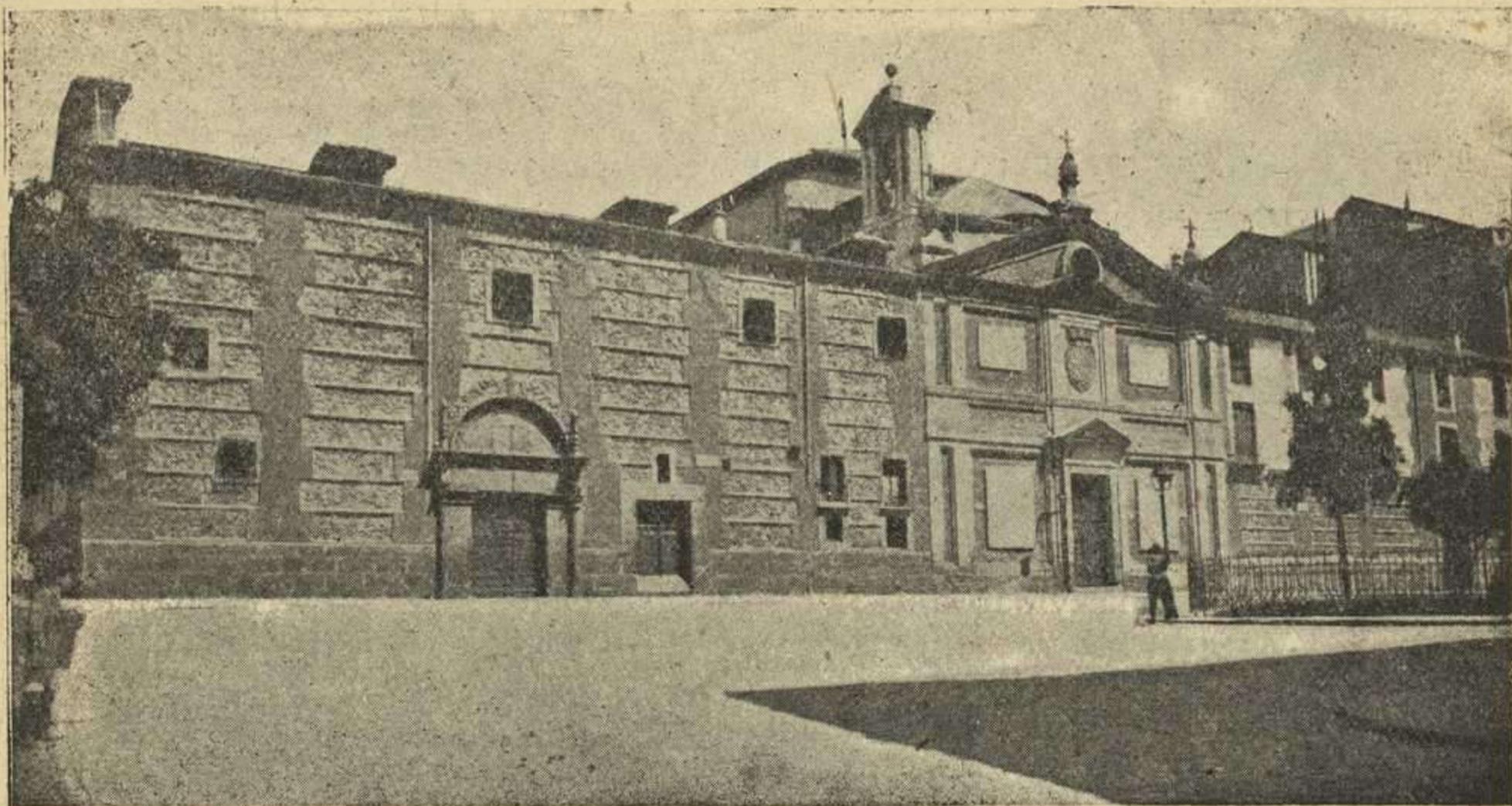
(7) Véase la nueva edición por F. Pedrell-H. Anglés (Barcelona, 1921).

(8) Descrito por Pedrell en su volumen de *Hispaniac Sehola musica sacra*, dedicado a Guerrero, XXIX, sin citar el lugar donde al presente se guarda este ejemplar.

(9) R. Mitjana, *Don Fernando de las Infantas, teólogo y músico* (Madrid, 1918).

(10) H. Anglés, *Catàleg dels Manuscrits Musicals de la Col. lecció Pedrell* (Barcelona, 1921), p. 7 ss. En Madrid, B. N., M 1287, se guarda un ejemplar de esta obra.

(11) H. Anglés, *ibidem*, p. 16 ss. Un ejemplar de esta obra lo hemos visto en Madrid, B. N., M. 366 siguientes, en ocho cuadernos.



PARTE CENTRAL DE LA FACHADA DEL MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES DE MADRID

Los últimos años de Victoria en Madrid

Por el P. N. OTAÑO, S. J.

EL Monasterio de las Descalzas Reales se erigió en el mismo sitio que ocupaba el palacio del Emperador Carlos V, situado en las afueras de Madrid, en la barriada de San Martín y su postigo o portillo. En este palacio habían nacido la princesa doña Juana de Austria (1535-1573), fundadora del Monasterio, y la Emperatriz de Alemania doña María (1528-1603), hijas del Emperador y hermanas de Felipe II.

El Monasterio fué ocupado por religiosas clarisas, procedentes de Gandía. Sor María de la Cruz, hermana de San Francisco de Borja, gobernó como abadesa este Monasterio por espacio de cuarenta años. A este Monasterio de las Descalzas Reales se acogió la Emperatriz doña María. Había quedado viuda en 1576. Salió de Praga en 1580 con su hija menor, la Archiduquesa Infanta doña Margarita, llegando a Madrid el 7 de marzo de 1581. La acompañaba, como mayordomo mayor, su sobrino, D. Juan de Borja, hijo de San Francisco de Borja, quien ocupó ese cargo hasta la muerte de la Emperatriz. Doña María se aposentó con todo su séquito en

las Descalzas, en los cuartos de los Reyes, participando de la vida del Monasterio como terciaria de San Francisco.

Al año de su estancia en Madrid tuvieron que ir la Emperatriz y su hija doña Margarita a Lisboa, llamadas por Felipe II, y en 1583 volvieron a su recogimiento de las Descalzas, donde tomó el hábito de religiosa la Infanta doña Margarita, apenas cumplió los diecisiete años, en 1584.

La Emperatriz vivió en el convento como veinte años (murió en 1603), y su hija doña Margarita (sor Margarita de la Cruz), que se distinguió en la religión por una vida santísima, perseveró en el Monasterio hasta su muerte, acaecida en 1633 (1).

Tomás Luis de Victoria fué nombrado capellán de Cámara de la Emperatriz doña María. ¿Desde qué año?

En el prefacio de la edición de 1592, dedicada al serenísimo Príncipe Cardenal Alberto, hijo de la Emperatriz doña María, Victoria dice que por muchos motivos le ofrecía la obra: el primero, "porque por singular beneficio de la augusta y cesárea Emperatriz, su madre, he sido nombrado capellán suyo en el ejercicio de los misterios sacerdotales".

La dedicatoria de 1592 al Príncipe Cardenal Alberto está fechada en Roma.

En 4 de marzo de 1591 aparece nuestro músico en Madrid como padrino y asistente al bautizo de su sobrina Isabel de Victoria, hija de Juan Luis, su hermano.

La carta de S. M. al Duque de Sesa, embajador en Roma, señalando 150 ducados "en favor de Tomé de Victoria, clérigo presbítero de la diócesis de Avila, capellán de la serenísima Emperatriz", es del 21 de enero de 1594. ¿Supone la orden dada al embajador de Roma que Victoria estaba aún allí en ese año?

Don Rafael Casimiri deduce que Victoria se encontraba en Roma en 1593, porque con ocasión de la victoria de Sissek contra el turco (7 de julio de 1593) se cantó en el Colegio Germánico un nuevo motete de nuestro maestro, "Surge Devora", *al parecer escrito para esa circunstancia, y que no pudo ser enviado desde España por el autor por imposibilidad material de que llegara a tiempo* (1). El argumento de Casimiri se basa en el re-

(1) Señalo escuetamente las fechas correspondientes a la venida de la Emperatriz a España y a su estancia en las Descalzas Reales de Madrid, por si de ellas pudiera hacerse alguna luz en el último período de la vida de Victoria.

dato que afirma el hecho de la ejecución de un *nuevo* motete de Victoria sobre un texto que convenía a las circunstancias de la fiesta; pero no se hace ninguna alusión en él a la presencia del autor y la novedad de la obra bien puede referirse a su primera exhibición en Roma, aunque estuviese compuesta anteriormente.

Existe en el *British Museum*, entre varios documentos referentes a la Emperatriz, un borrador de nómina o lista del numeroso personal a su servicio, desgraciadamente sin indicación de fecha. En esa lista, el número 24 corresponde al "doctor Agustín de Uitoria", capellán de Su Majestad, y el número 25 a "Thomé de Vitoria, capellán" (2); Agustín era hermano de nuestro músico. Documentos semejantes, esparcidos no se sabe dónde ni cómo, han imposibilitado o dificultado la investigación musical, que no interesaba entonces a los historiadores.

La fecha, pues, de la entrada de Tomás Luis al servicio de la Emperatriz y de su vuelta a la patria queda indeterminada por ahora.

Don Fernando del Valle Lersundi y D. Ferreol Hernández, que han estudiado diligentemente este punto, dan como seguro el año de 1587 y suponen como fundamento que Victoria, ya en Madrid, volvió a Roma por el año de 1592, acaso por atender a sus ediciones.

No estará de más en estas incertidumbres tender el anzuelo de la investigación por parajes cierta o probablemente frecuentados por Victoria, en la esfera de sus relaciones con la Emperatriz.

Los motivos que doña María pudo tener para llamar a su servicio a nuestro gran músico pueden deducirse de algunos argumentos indirectos que justifican la elección.

La Emperatriz fundó antes de su muerte (1603) el Colegio Imperial de Madrid (hoy Catedral, Instituto de San Isidro, etc.), bajo la dirección de la Compañía de Jesús. Tanto este Colegio como el Monasterio de las Descalzas, cuya fundación no quedó terminada en vida de la princesa doña Juana, pasaron al Patronato Real. Se supone fundadamente que por exigencias de administración se tuvieron y guardaron en el Colegio Imperial los archivos de ambas fundaciones. Esto explica por qué han desaparecido de las Descalzas documentos por donde pudiera averiguarse la vida y el mi-

(1) R. Casimiri. "Il Vittoria", pág. 47.

(2) Véase el documento en la obra de D. Elías Tormo: "En las Descalzas Reales. Estudios históricos, iconográficos y artísticos". Fascículo 1.º, págs. 227-228, Madrid.

nisterio de Victoria en la Capellanía Imperial. Lo probable es que, al ser expulsados los Jesuítas de sus casas en tiempo de Carlos III, desaparecieran los archivos en la catastrófica dispersión.

La fundadora del Monasterio, la Princesa doña Juana, quien según el P. Carrillo, su biógrafo, era "habilísima en la música, así de canto llano como de contrapunto y canto de órgano..., y tan diestra en tañer y cantar que suspendía los ánimos y dejaba celestiales consuelos en los que la oían", pudo muy bien intentar la formación de una Capilla Musical en el Monasterio (1).

La Emperatriz doña María, como educada en el ambiente musical de las capillas de su padre, el Emperador, y de su esposo, Maximiliano II, había aprendido, sin duda, el valor que la música tiene como medio de devoción e instrumento de esplendor para el culto. Unidísima, por otra parte, a la Compañía, le era muy fácil informarse del gran talento de nuestro maestro, bien conocido en los medios jesuíticos de Roma.

La abadesa que regía el Monasterio, hermana de San Francisco de Borja, y el mayordomo mayor de la Emperatriz, D. Juan de Borja, hijo del santo, estaban igualmente formados en un gran ambiente musical. Buena prueba de ello es el convento de las Clarisas de Gandía, de donde procedió la fundación en Madrid, y del que se importaron a las Descalzas devociones y festividades musicales promovidas en Gandía por el santo duque.

El contacto de la Familia Real y de los grandes de la Corte con el Monasterio de las Descalzas era, por otra parte, continuo, y varias veces entre año pasaban los Príncipes de la Casa Real temporadas de recogimiento en el convento, en las habitaciones de la Emperatriz (2).

Todo esto da a entender la categoría regia del Monasterio, centro de la vida de piedad de la Corte. Era natural que la Emperatriz, para cuyo servicio personal disponía de más de un centenar de servidores, mirara por el culto de su iglesia conforme a su gran devoción y munificencia. Por algo escogió al mejor maestro entonces conocido, como capellán a su servicio.

A Victoria le atraería el profundo espíritu religioso que en el Monasterio florecía y al mismo tiempo el esplendor del culto en aquella iglesia.

(1) En el Libro de Misas, Motetes, etc., que Sebastián López de Velasco, natural de Segovia, publicó en 1628, se titula Maestro de Capilla de la Princesa Doña Juana, en el Real Convento de las Descalzas Franciscanas de Madrid. La Princesa murió en 1573.

(2) Véase la obra citada de D. Elías Tormo, pág. 197,



Sor Margarita en 1603 (de 36 años).



Doña Juana de Austria,
Princesa viuda de Portugal.

Según esto, no es acertado hablar de desengaños y de afanes de retiro espiritual al juzgar el aparente retraimiento del maestro en sus últimos años de Madrid. Se le dió un alto puesto, el más conforme a sus ideales de sacerdote y de artista. La Emperatriz y su hija doña Margarita ejercían en las esferas cortesanas una gran influencia atractiva por su santidad, y Victoria tuvo la mejor ocasión para manifestarse en su capellanía en pleno ejercicio de su magisterio artístico, o dirigiendo la música, u organizándola.

De hecho, compuso para las pompas fúnebres de la Emperatriz un magnífico "Oficio de Difuntos". En el prólogo de esa edición, dedicada a la Princesa Margarita, habla Victoria de su devoción a los Reyes y Príncipes de Austria con retórica que el mismo Pedrell ha creído vacía y en exceso aduladora. Conociendo la verdadera posición de Victoria en el Real Monasterio, por la que estaba obligado a conocer a los más poderosos señores de la Corte, esa efusión desbordada de sus afectos parece corresponder más bien a un sincero agradecimiento a los favores o a la estimación que de ellos recibió seguramente.

Todavía más en concreto se refiere a esto Victoria en el prólogo de su edición de 1600, dedicada a Felipe III, cuando, alabando la piedad del Rey en las cosas eclesiásticas, se cree obligado a ofrecerle esas obras, como capellán de la Emperatriz, precisamente porque el Rey asiste "con frecuencia" a las funciones, con gran contentamiento de su alma. La modestia de Victoria oculta la nota personal; pero por el contexto se puede colegir cuán grato le era ofrendar el obsequio al regio y asiduo oyente de sus obras. En la carta descubierta por el Sr. Radiciotti y dirigida en 1603 por Victoria al Duque de Urbino, se refiere el maestro a una "Missa de Vatalla" que *dió gran gusto al Rey mio Señor* (1).

Por consiguiente, Tomás Luis no estaba oculto en un rincón. El Monasterio al que servía era indudablemente el más concurrido y visitado por la grandeza.

Si su magisterio en aquella iglesia aparece bastante probable por las anteriores consideraciones, en cambio se sabe con toda certeza que Victoria ejer-

(1) En el tomo "Tomás Luis de Victoria", de la Biblioteca Villar, por F. Pedrell, pág. 179. En ella pide nuestro músico al duque le haga alguna merced por los diez libritos de música *de mil cosas* que le ha enviado; lo que suena sencillamente a recordarle su cuenta, sin que se pueda sacar de ahí ningún lamentable apuro económico de Victoria, que tenía su cargo de capellán, sus casas dependientes del Monasterio y varias rentas y beneficios, como por la documentación recogida por Pedrell aparece a lo largo de los apéndices de su biografía.

ció el cargo de organista desde 1604 con el sueldo de 40.000 maravedises por año, aumentado más tarde (se ignora la cuantía). La organistía se creó por una Cédula Real de 1601, exigiendo del organista "habilidad y suficiencia"; pero, según se desprende por su contenido (Pedrell, "Victoria", pág. 174), Victoria no tuvo este cargo hasta 1604, es decir, hasta después de la muerte de la Emperatriz (1603), que es cuando Victoria firma como testigo el contrato de construcción de un órgano para las Descalzas Reales con el organero del Rey, "Hanz Brevos", flamenco de nación (documento núm. 24 de los Apéndices en la biografía de Pedrell). La firma del contrato es del 19 de agosto de 1604.

Se saca en consecuencia que Victoria fué el primer organista de las Descalzas Reales desde que se construyó el instrumento, "con salario muy tenue", es verdad, acaso porque se acumulaba al beneficio propiamente de capellán, que no por la muerte de la Emperatriz se le quitaría, pues el Monasterio siguió teniendo siempre capellanes. No sería ajeno a las circunstancias que concurrían en el Monasterio, atribuir la elección de Victoria para el nuevo cargo de organista o bien a su competencia, ya que a aquella iglesia acudía lo más granado de Madrid, o bien el aliviarle de otros menesteres (por ejemplo, la escuela de canto, los ensayos), propios del maestro, o, por fin, para dejarle en mayor libertad de escribir y componer.

Victoria, aunque en 1604 estaba en la plenitud de la vida, alude en la edición de 1605 a su "Canto de Cisne", pero no desconfía de poder ofrecer "cosas mayores" *si Dios le concede más largos años*. El Señor le conservó hasta el sábado 27 de agosto de 1611.

En ese día entregó santamente su alma a Dios, después de recibir los Santos Sacramentos de manos del doctor Ronquillo y hecho testamento ante el notario Juan de Castillo. Los testamentarios, el licenciado Mirueña y D. Juan de Trimiño, vivían en las mismas casas donde Victoria falleció, dependientes del Monasterio. La partida de defunción conservada en la parroquia de San Ginés, las sitúa "en la calle del Arenal", y expresamente designa el enterramiento "en las Descalzas".

Sólo por los informes de esta partida, Madrid tiene el deber de perpetuar la memoria del mayor artista de nuestro Siglo de Oro, en el Monasterio de las Descalzas, en su fachada o plaza, o en la calle del Arenal. El músico admirado en Roma, celebrado entonces y ahora como la mayor glo-

ria del arte clásico español y eclesiástico, el capellán de Emperatrices y Princesas, maestro y organista de la real iglesia, a la que concurrían los personajes más altos de la España imperial, no tiene en Madrid ningún recuerdo digno de su fama.

Este olvido, que es imperdonable, necesita una reparación: un monumento en las Descalzas y una Capilla musical "Tomás Luis de Victoria", con sede en esa iglesia, como aquella *Capilla Isidoriana* que en Madrid existió años atrás, gracias a la generosidad de una gran dama.

No debería terminar este centenario sin celebrarse en las Descalzas un conmovedor y religioso acto conmemorativo, cantando el "Oficio de Difuntos" del Abulense y sus más célebres obras. Todos los músicos y aficionados al divino arte están obligados a juntarse como en una gran fiesta de familia para formar, siquiera circunstancialmente, un coro capaz de tal empeño.

Tanto como a Avila corresponde a Madrid el deber de presentar a Tomás Luis de Victoria como Príncipe de la música española. En este número extraordinario, dedicado a revivir su memoria, los buenos españoles amantes de nuestras tradiciones y de nuestros grandes valores de alcance mundial, encontrarán las razones y el impulso para acudir a este llamamiento por imperativos de patriotismo, que no está hoy tan dormido como cuando Pedrell dió la primera señal de atención al Gobierno, a las Corporaciones doctas y a todos los músicos de España.

Yo sé bien que si la obra de Victoria correspondiera a las orquestas, todas nuestras organizaciones instrumentales hubieran en este año competido en emulación para proponerlas. Pero su obra es absolutamente coral, y he ahí por dónde la falta de coros, sobre todo en Madrid, ha hecho imposible darla a conocer.

Incomprensible abandono, que deja arrinconados los mejores tesoros de nuestra música en un período de más de cuatro siglos, brillante musicalmente tanto o más que en las letras y en las otras artes. Si de "Orquesta Nacional" se habla, y con razón, para fomentar el arte contemporáneo, por igual motivo debería hablarse de un "Coro Nacional", creado para revivir nuestro pasado artístico, de cuyo crédito vivimos aún ante la Historia y ante la musicología.

Breve reseña de los actos celebrados en España con motivo del Cuarto Centena- rio oficial de Tomás Luis de Victoria

LA convocatoria de este Centenario, lanzada por el Ministerio de Educación Nacional de acuerdo con el año, hasta ahora probable, del nacimiento de Victoria, y ante la incertidumbre de poderlo precisar por falta de documentos fehacientes, ha tenido la virtud de despertar el entusiasmo de los investigadores con la creación de premios literarios y biográficos y de todas las mejores Sociedades corales de España, que, en esta ocasión, han dado a conocer las obras más destacadas del abulense.

El día 7 de mayo Avila inauguró solemnemente el Centenario. Bajo los mismos muros de aquella Catedral, en la cual Victoria cantó y se formó musicalmente, se celebraron con gran esplendor los primeros actos oficiales con la asistencia de los ilustrísimos señores Subsecretario de Educación Nacional, Director general de Bellas Artes, del señor Obispo, de las autoridades de la ciudad y representaciones del Real Conservatorio de Música y Declamación. Este acto fué radiado a toda España. En él pronunció el Padre Otaño un discurso estudiando la personalidad de Victoria en sus rasgos más acusados y dió a conocer el índice cronológico de su vida conforme a las más recientes indagaciones. La Coral de Zamora interpretó a continuación algunos motetes de Victoria. Avila se asoció a la solemne fiesta como en día de gran gala. Toda la ciudad estaba adornada con colgaduras, gallardetes y banderas. A última hora de la tarde se tuvo en el teatro Principal un concierto conmemorativo a cargo de la Coral de Zamora, precedido por un vibrante discurso del celoso investigador de Victoria D. Ferreol Hernández, y seguido por el discurso oficial del Ilmo. Sr. Subsecretario de Educación, D. Jesús Rubio, promotor y alma de este Centenario. En este mismo número se da el texto íntegro de su alocución.

Durante todo el año las revistas y periódicos de toda España, especialmente de Madrid, han dedicado artículos y estudios diversos para animar esta conmemoración. La revista musical RITMO, dirigida por el Padre Otaño, ha dado en todos los números importantes trabajos de investigación y divulgación victorianas, escritos por el señor Marqués de Lozoya, D. Fer-

nando del Valle, descendientes ambos de la familia Victoria, y por D. José Artero, canónigo y Rector de la Universidad Pontificia de Salamanca.

El crítico musical del diario "Arriba" y secretario de la Comisaría general de Música, D. Federico Sopena, ha pronunciado interesantísimas conferencias en varias ciudades de provincias, y también en Lisboa, a propósito de la representación española en los Centenarios de Portugal. En San Sebastián y Bilbao, estas conferencias fueron ilustradas con música de Victoria. El acto de San Sebastián, patrocinado por el Ayuntamiento, se tuvo en el Museo de San Telmo, interviniendo una selección del Orfeón Donostiarra, bajo la dirección del maestro Gorostidi. El de Bilbao fué organizado oficialmente por la Diputación Provincial en la sala de la Filarmónica, y en él cantó la Sociedad Coral varios motetes y una misa de Victoria.

Parecidos actos han tenido lugar en Pamplona, en Barcelona y en otras partes. Omitimos los programas por no alargar en demasía esta sucinta crónica con la repetición de las mismas obras.

Sólo por lo dicho se puede desprender la importancia que ha tenido esta conmemoración centenaria para revivir la gran figura del más excelso maestro de la polifonía católica y española y para promover las investigaciones que han de completar su biografía, hasta ahora muy parcialmente conocida.

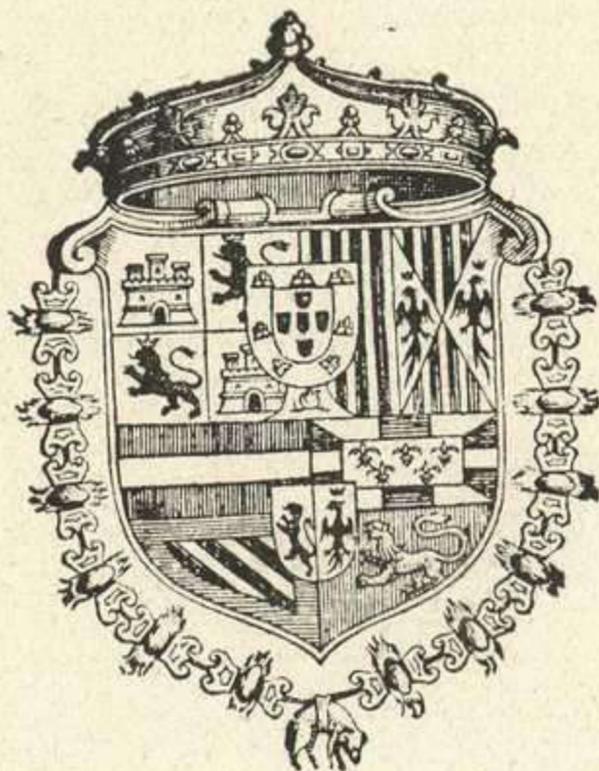
CUATRO CELEBRES OBRAS

DE

Tomás Luis de Victoria

PARA CORO DE CUATRO VOCES MIXTAS

- I. AVE MARIA
- II. JESU DULCIS MEMORIA
- III. POPULE MEUS
- IV. DOMINE, NON SUM DIGNUS



SUPLEMENTO DEL NUMERO EXTRAORDINARIO DE
LA REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

‘ ‘ R I T M O ’ ’

CORRESPONDIENTE AL MES DE DICIEMBRE DE 1940, DEDICADO A
TOMAS LUIS DE VICTORIA

(1 5 4 . . . - 1 6 1 1)

I Ave Maria

Andante molto moderato

Ritmo gregoriano

Tiple Alto Tenor Bajo

p Gra-ti-a ple-na, gra-ti-a ple-na, Do-mi-nus te-cum, Do-mi-nus te-cum, *mf*

A-ve Ma-ri - a, Gra-ti-a ple-na, gra-ti-a ple-na, Do-mi-nus te-cum, Do-mi-nus te-cum, *p* *mf*

Gra-ti-a ple-na, Gra-ti-a ple-na, Do-mi-nus te-cum, Do-mi-nus te-cum, *p* *mf*

Gra-ti-a ple-na, *p* *mf*

cum, Do-mi-nus te-cum, *mf* *p*

cum, Do-mi-nus te-cum, be-ne-di-cta tu in mu-li-e - ri-bus, in mu-li-e - ri-bus, *p* *mf*

et be-ne-di-ctus fructus ventris tu-i, Je - sus Chri - *mf*

ri-bus et be-ne-di-ctus fru-ctus ven-tris tu-i, Je - sus Chri - *mf*

e - ri-bus et be-ne-di-ctus fru-ctus ventris tu-i, Je - sus Chri - *mf*

et be-ne-di-ctus fru-ctus ven-tris tu-i, Je - sus Chri - *mf*

Piu animato

stus. *p* *mf*

San-cta Ma-ri-a, ma-ter De-i, san-cta Ma-ri-a, *mf*

ma-ter De-i, o-ra pro no-bis, o-ra pro no-bis pec-ca-to-ri-bus nunc *p* *mf* **Tempo** nunc

et in ho - ra mor-tis no - stræ. A - men, *cresc.*

et in ho - ra mor-tis no - stræ. A - men, A - men. *cresc.*

et in ho - ra mor-tis no - stræ. A - men, *cresc.*

II Jesu dulcis memoria

Andante molto expresivo

Tiple Alto Tenor Bajo

p Je - su dul - cis me - mo - ri - a dans ve - ra, ve - ra
p Je - su dul - cis me - mo - ri - a dans ve - ra cor -
p Je - su dul - cis me - mo - ri - a dans ve - ra
p Je - su dul - cis me - mo - ri - a dans ve - ra cor - di

cor - di gau - di - a, gau - di - a, sed su - per
 - di gau - di - a, gau - di - a, sed su -
 cor - di gau - di - a, cor - di gau - di - a, sed su -
 gau - di - a, ve - ra cor - di gau - di - a, sed su - per mel

mel et o - mni - a, su - per mel et o - mni - a e -
 per mel et o - mni - a, su - per mel et o - mni - a e -
 - per mel et o - mni - a, su - per mel et o - mni - a e -
 et o - mni - a, et o - mni - a

jus dul - cis prae - sen - ti - a, dul - cis prae - sen - ti - a. rit.
 - jus dul - cis prae - sen - ti - a, dul - cis prae - sen - ti - a.
 jus dul - cis prae - sen - ti - a, dul - cis prae - sen - ti - a.
p e - jus dul - cis prae - sen - ti - a.

III Popule meus

Molto moderato

Tiple Alto Tenor Bajo

p Po - pu - le me - us, quid fe - ci - ti - bi? Aut in quo con - tri -

mf

Re - spon - de mi - - - hi. *mf* Medio Coro

sta - vi te? Re - spon - de mi - - - hi. A - gi - os o The - os.

Re - spon - de mi - - - hi. *mf*

Re - spon - de mi - - - hi. *mf*

Gran Coro *p cresc.* Pequeño Coro *f* *mf* Gran Coro *p cresc.*

San - ctus De - us A - gi - os I - schy - ros. San -

San - ctus *mf*

San - ctus *f* *mf*

San - ctus *p cresc.*

Pequeño Coro

ctus for - tis. A - gi - os A - tha - na - tos, e - le - i - son i - - mas.

e - le - i - son i - - mas.

e - le - i - son i - - mas.

maestoso

Gran Coro im - mor - ta - - lis, mi - se - re - re no - - - bis.

San - ctus im - mor - ta - - lis, mi - se - re - re no - bis.

im - mor - ta - - lis, mi - se - re - re no - - bis.

im - mor - ta - - lis, mi - se - re - re no - - bis.

IV Domine, non sum dignus

Primera parte

Molto moderato

Tiple Alto

Tenor Bajo

Do - mi - ne, non sum di - gnus, non sum di - gnus, ut in - tres sub te - ctum me - um, sub te - ctum me - um,

Non sum di - gnus, non sum di - gnus, ut in - tres sub te - ctum me - um, sub te - ctum me - um,

me - um, ut in - tres sub te - ctum me - um, sub te - ctum me - um,

um, ut in - tres sub te - ctum me - um, sub te - ctum me - um,

sed tan - tum dic ver - bo, dic ver - bo, dic ver - bo, dic ver - bo,

um, sed tan - tum dic ver - bo, dic ver - bo, dic ver - bo, dic ver - bo,

um, sed tan - tum dic ver - bo, dic ver - bo, dic ver - bo, dic ver - bo,

sed tan - tum dic ver - bo, sed tan - tum dic ver - bo,

Con moto $\text{♩} = 88$ *mf* *f* *dim.* a tempo *p* *pp*

et sa - na - bi-tur a - ni - ma me - a, et sa - na - bi-tur a - ni - ma me - a.

Segunda parte

Tiple Alto Tenor Bajo

p *mf* *p* *mf*

Mi - se - re - re me - i, quo - ni - am in - fir - mus sum, quo - ni - am in - fir - mus sum, in - fir - mus sum, sa - na me, Do -

Mi - se - re - re me - i, quo - ni - am in - fir - mus sum, in - fir - mus sum, sa - na me, Do -

Mi - se - re - re me - i, quo - ni - am in - fir - mus sum, in - fir - mus sum, sa - na me, Do -

mf *mf* *mf* *mf*

sum, quo - ni - am in - fir - mus sum, in - fir - mus sum, sa - na me, Do -

sum, quo - ni - am in - fir - mus sum, in - fir - mus sum, sa - na me, Do -

sum, quo - ni - am in - fir - mus sum, in - fir - mus sum, sa - na me, Do -

mf *mf* *mf* *mf*

sa - na me, Do - mi - ne, et sa - na me, Do - mi - ne, et sa - na me, Do - mi - ne, et sa - na me, Do - mi - ne, et

sa - na me, Do - mi - ne, et sa - na me, Do - mi - ne, et sa - na me, Do - mi - ne, et sa - na me, Do - mi - ne, et

sa - na me, Do - mi - ne, et sa - na me, Do - mi - ne, et sa - na me, Do - mi - ne, et sa - na me, Do - mi - ne, et

f *f* *f* *f* *rit.*

sa - na - bor, et sa - na - bor.

sa - na - bor, et sa - na - bor.

sa - na - bor, et sa - na - bor.

IMPRESA SAMARÁN

Mallorca, 4. — Madrid.

BIBLIOGRAFIA DE VICTORIA

GIUSEPPE BAINI:

«Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina», etc. 1828.

—«Música Divina». Colección importante de obras polifónicas clásicas, cuyos cuatro primeros volúmenes fueron preparados por PROSKE entre 1853-1863. El volumen IV. salió a luz, muerto ya Proske; luego colaboraron en la obra SCHREMS y HABERL.

FR. X. HABERL (1840-1910):

«Tomás Luis de Victoria: eine biobibliographische Studie», en «Kirchenmusikal. Jahrbuch» de 1896. Pustet, Ratisbona.

A. W. AMBROS:

«Geschichte der Musik». Leuckart. Leipzig.

FR. J. FETIS:

«Biographie Universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique». 8 vol.

H. ESLAVA:

«Gaceta Musical de Madrid», 1855-1866.

Lira Sacro-Hispana. 1869. Madrid. Cinco tomos en 10 volúmenes.

Breve Memoria histórica de la música religiosa en España».

F. PEDRELL:

«Estudio Biográfico-Bibliográfico sobre Tomás Luis de Victoria». En la revista «La Música Religiosa en España». 1896. Madrid.

Thomae Ludovici Victoria Abulensis. OPERA OMNIA ornata a... Leipzig,

Breitkopf et Haertel. 1902-1913. 8 volúmenes en folio. Leipzig.

Tomás Luis de Victoria, abulense. Biografía bibliográfica. Significado estético de todas sus obras de arte polifónico-religioso. 1918. Valencia. Biblioteca Villar: Hoy Unión Musical Española. Madrid (extracto del tomo VIII de Opera Omnia).

R. MITJANA:

«Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire», Espagne-Portugal. VI. Thomas Luis de Victoria, págs. 1928-2003, Delagrave. París 1920.

«Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI». Sucesores de Hernando. Madrid. 1918.

«Para música vamos.» Valencia. 1909.

HENRI COLLET:

«Le Mysticisme musical espagnol au XVI siècle... Un musicien synthétique» (págs. 381-476) Alcan. París. 1913.

«Victoria». En la colección de Maestros de la música. Alcan. 1914.

N. OTAÑO, S. J.:

«Un nuevo dato sobre Tomás Luis de Victoria». Música Sacro-Hispana». Bilbao. Año VI. 1913.

R. CASIMIRI:

«Il Vittoria». Nuovi documenti per una biografía sincera de T. L. de V. Ediciones «Psalterium». Roma. 1934.

J. ARTERO, Pbro.:

Diferentes artículos sobre Victoria en la Revista Musical Ilustrada RITMO de 1940.

