

Javier Suárez-Pajares, Manuel del Sol (eds.)

Estudios **Tomás Luis de Victoria** Studies

Tomás Luis de Victoria



ICGMU

Colectión
MÚSICA HISPANA
TEXTOS. Estudios

Javier Suárez-Pajares, Manuel del Sol (eds.)

Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies

Colección MÚSICA HISPANA.

TEXTOS. ESTUDIOS

18. Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies

Editores: Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol

Director: Emilio Casares Rodicio

Coordinación editorial: Judith Ortega / Yolanda Acker/ Oliva García Balboa

Traducciones: Yolanda Acker

Este libro se enmarca en las actuaciones de los Proyectos coordinados de I+D *Fuentes e historia de la música española (siglos XVIII y XIX): textos, contextos y comunicación* (HAR2011-30272-C02-02) de la Universidad Complutense de Madrid y *Música y cultura en el reino de Castilla (siglos XVI al XIX): fuentes, contextos y comunicación* (HAR2011-30272-C02-01) de la Universidad de Valladolid, financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad, y ha contado con el apoyo de la Acción Complementaria HAR2011-13314E.

EDICIONES DEL ICCMU

www.iccmu.es

Fernando VI, 4

28004 Madrid

© De los textos: los autores

© De la presente edición: ICCMU

Diseño portada: Yolanda Domínguez Torreadrado

Impresión: Imprenta Gofer

Depósito Legal: M-9956-2013

ISBN: 978-84-89457-49-2



Colección
MÚSICA HISPANA
TEXTOS. Estudios

19. ENTRE CONTRAPUNTO Y CANTO DE ÓRGANO. LA FORMACIÓN MUSICAL DE TOMÁS LUIS DE VICTORIA EN ÁVILA, CON MENCIÓN ESPECIAL A LA OBRA DE BARTOLOMÉ DE ESCOBEDO

Soterraña AGUIRRE RINCÓN
Universidad de Valladolid

CUANDO Tomás Luis de Victoria contaba con 24 años vio la luz su primer libro impreso, *Motecta que partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis vocibus concinuntur* (Venecia, 1572). En él se recoge más del 70% del total de los motetes que editó durante su dilatada vida y, sin duda, contiene las primeras creaciones del abulense como músico profesional en Roma¹. Estas obras constituyen, además, el corpus esencial de sus sucesivas ediciones motetísticas. En ellas fueron recolocadas y solo muy puntualmente retocadas para reimprimirse al menos otras cinco veces, lo que da pruebas de la valoración de la que gozaron en la época². Puesto que en dichas composiciones Victoria ya da muestras de un estilo musical propio y definido, tan significativo y temprano corpus acrecienta el interés por conocer con quiénes y de qué manera se pudo formar el compositor. Sin embargo, es muy poco lo conocido tanto de su etapa en España (1548-1565), como de la italiana que la sucedió. Indagar en torno a las prácticas musicales y los maestros que pudieron influirle en Ávila, con mención especial a Bartolomé de Escobedo, y sugerir vías posibles de investigación futura es el objetivo de este trabajo.

Recordemos en primer lugar y someramente alguno de los hitos biográficos del *abulensis*, como él gustaba llamarse³, en su ciudad castellana de origen. En ella nació en el año de 1548, o principios de 1549, pues los hermanos que le flanqueaban lo hicieron respectivamente en 1547 (Agustín) y 1550 (Juan, quién nació y murió en el mismo año). Su entrada como "seise mozo de coro" en la catedral de Ávila debió de producirse en torno al segundo cuatrimestre de 1557, pues al menos desde 1551 se recompensaba a estos niños –que eran cuatro– con un ducado por cuatrimestre y el libro de fábrica refleja la ausencia de uno de ellos en el primer cuatrimestre, suplida en el siguiente seguramente por Victoria⁴. En este periodo también falleció su padre (el 26 de agosto), arruinado y dejando en una situación comprometida a sus 10 hijos vivos. El cabildo catedralicio, para admitir a los niños cantores, exigía "que los dichos seises no se reciban sin que primero den fianzas referentes y seguras que servirán tres

¹ Utilizo el término "motete" en su acepción más expansiva, como el propio autor lo empleó en todas las ediciones dedicadas al género.

² Este conjunto de motetes, salvo escasas excepciones, integraron de nuevo las dos ediciones romanas de 1583 (RISM V1422) y 1585 (RISM V1433), y las conservadas en la impresión de Milán (1589, RISM V1423), Dilinga-Alemania (1589, RISM V1424) y Venecia (1603, RISM V1425). Es sabido que la germana y la milanese son resultado en gran parte de los afanes reformistas de dos eminentes cardenales: Otto van Truchsess y Carlo Borromeo respectivamente, pero las romanas y venecianas son ante todo respuesta a una demanda comercial. Véase en este libro Iain Fenlon: "From Print to Public: The Milanese and Dillingen Editions of Victoria's Motets".

³ Soterraña Aguirre Rincón: "Tomás Luis de Victoria entre Roma y España. Nuevas perspectivas de observación", en <<http://www.tomasluisvictoria.es/estudios>> (consultado el 10 de agosto de 2012).

⁴ Sonsolés Ramos Ahijado: "Tomás Luis de Victoria como niño cantor de la catedral de Ávila (1557-1667)", en Ana Sabe Andreu (ed.): *Tomás Luis de Victoria 1611-2011. Homenaje en el IV Centenario de su muerte*, Ávila, Instituto Gran Duque de Alba, 2011, p. 89.

años en la iglesia contando desde el día que por seises se recibieren" y deben contar con las "mejores voces y suficiencia para cantar"⁵. Así pues, el joven Tomás Luis –usando su primer apellido– debió permanecer al menos este periodo en la catedral, desde los 9 hasta los 11/12 años, aunque muy probablemente estuviera vinculado a ella hasta 1564 ó 1565, años en los que aparece registrado como alumno *convittori*, pensionista, en el Colegio Germánico de Roma.

CURRÍCULO MUSICAL

Es conocida la relevante función que en la España del Renacimiento desempeñaron las capillas musicales catedralicias en la educación profesional de los músicos. El cabildo abulense mostró además un temprano y particular interés por anotar detalladamente las "obligaciones que debía cumplir" Mauricio, maestro cantor de la catedral. El documento, fechado el 11 de enero de 1465⁶, narra que debía enseñar tanto a mozos de coro –aún no se empleaba el término de seises– como a "beneficiados y capellanes" interesados, una lección diaria de una hora de duración por la mañana y repetirla por la tarde. En ella debía ir desarrollando el siguiente "programa": primero abordar el "canto llano con las conjuntas y disjuntas, tonos, semitonos y melodía". Después, mostrar:

contrapunto llano en esta manera: a los que tuvieren voces altas, así como los muchachos b cuadrado alto, a los que tuvieren voces medianas b cuadrado bajo, y después que supiesen esto que los enseñe por la gama de natura alta con las mudanzas del contrapunto, que se muden en el contrapunto de una gama a otra, e que se entiendan bien las mudanzas, mudándose de tercero en tercero punto, e esto se entienda contrapunto llano.

Lo tercer que enseñe contrapunto diminuto en esta manera: que enseñe las especies de contrapunto, cuántas pasan por cada punto del canto llano; e esto cantando desde dupla e tripla, e cuádrupla e sesquionona e sexquialtera e sexquioctava, en que consiste toda la disminución del contrapunto ordinario diminuto.

Item, que enseñe contrapunto de mayor que se dice de tres mínimas, porque afermosa mucho al otro contrapunto, haciendo diferencia entre uno e otro.

Item, que a los que tuvieren voces muy bajas que les enseñe contrapunto de natura baja, e con ello el b cuadrado más bajo con sus mutaciones.

Item, que enseñe teórica de canto de órgano con las proporciones e prelações de mayor perfecto e de mayor imperfecto e con los modos e prolações con que consiste todo el canto de órgano e contrapunto de bemol e las otras cosa que fuesen necesarias e que él supiere⁷.

Así pues los discípulos aprendían primero a cantar canto llano (melodía) y después contrapunto improvisado, también llamado "a la mente", "supra librum", etc., de manera progresiva. Empezaban practicando la técnica del "punto contra punto" ("contrapunto llano") utilizando tan solo un hexacordo, el más propio a cada ámbito. Las voces "altas" (por supuesto también los niños) comenzaban aprendiendo con los seis sonidos de "b cuadrado alto" (de *sol3* a *mi4*), las "medianas" con "b cuadrado bajo" (de *sol2* a *mi3*), y las "muy bajas" contrapunto de "natura baja", es decir, en el ámbito de *do2* a *la2*. Pasan después a ampliar cada una de sus gamas sonoras mediante la realización de mutaciones, con el hexacordo de "natura" en los dos primeros casos (de *do* a *la*), y con el de "b cuadrado más bajo" en la voz más grave (de *sol1* a *mi2*). Solo después, "lo tercero que enseñe" el maestro será el contrapunto "diminuto", los ejercicios rítmicos, pues tanto el contrapunto disminuido como el "mayor" consisten en contraponer a los "puntos" del canto llano otros de diferente valor o medida cantados. Es interesante

⁵ "Estatutos de la capilla de música de 1551" (que son una reelaboración de los estatutos y ordenanzas preexistentes). Ana Sabe Andreu: *Tomás Luis de Victoria. Pasión por la música*, Ávila, Instituto Gran Duque de Alba, 2004, pp. 44-45.

⁶ Desafortunadamente no me ha sido posible consultar el documento que parece conservarse en el Archivo Histórico Nacional. Códice nº 411-B. Carmelo Luis López: *Estatutos y ordenanzas de la Iglesia catedral de Ávila (1250-1510)*, Ávila, Gran Duque de Alba, 2004, pp. 109-110.

⁷ El texto está extraído de C. Luis López: *Estatutos y ordenanzas...*, pp. 109-110.

la distinción registrada aquí entre contrapunto llano y disminuido, pues se suele citar a Tinctoris como el primero que diferencia su significado⁸.

También enseñan y diferencian "contrapunto" y "canto de órgano", distinción habitual en escritos de finales del siglo XV y del siglo XVI. Dos tempranos teóricos y maestros de capilla. Domingo Marcos Durán (en su *Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición*, Salamanca, ca. 1502-1506)⁹ y Francisco Tovar (en el *Libro de música práctica*, Barcelona, 1510)¹⁰ nos informan que el término "canto de órgano" hace referencia a la composición "representada", es decir, a la polifonía escrita, mientras que "contrapunto" debe entenderse "a la mente", improvisado¹¹, y a lo largo de sus tratados comentan cómo las técnicas de "composición" que describen son empleadas en ambos casos¹². En el mismo sentido debe entenderse el texto abulense pues "canto de órgano" parece referirse a la enseñanza de la escritura y lectura de la música polifónica, y por ello el cabildo de Ávila pide se muestre "teórica de canto de órgano con proporciones [...]", pero añade se "enseñe" también "todo el canto de órgano y contrapunto de bemol, y las otras cosas que fuesen necesarias [...]", para perfeccionarse en el "arte del canto", que es lo que se espera aprendan los niños¹³.

En 1487, cuando en la catedral abulense se consolida el cargo de maestro, aparece una sutil diferencia en las instrucciones que se le dan, pues especifican que "el maestro de capilla sea obligado a enseñar cuatro niños mozos de coro que tengan habilidad y buenas voces, de los más escogidos, canto llano y canto de órgano, y contrapunto llano y disminuido y todas las otras cosas que el dicho maestro supiera que al arte del canto pertenecen, bien y cumplidamente..."¹⁴. Ahora el "canto de órgano" parece necesario que se comience a enseñar antes que el contrapunto improvisado, lo que podría significar no solo un cambio de orden sino también que cobrara importancia dentro del *currículo* el aprendizaje de la escritura y lectura de los sonidos musicales, y en paralelo, que se trabajara más con la polifonía copiada. También a partir de entonces separan el aprendizaje de los niños de coro, del de "los beneficiados y capellanes y a todos los otros mozos de coro de la dicha iglesia que quisieren aprender el canto llano" que se les enseñe por espacio de un año, a la hora de nona y si "quisieren aprender canto de órgano y contrapunto, que sean obligados a convenirse con el dicho maestro cantor lo mejor que pudiesen"¹⁵.

⁸ Annie Coeurdevey: "Contrepoint et structure contrapuntique de Tinctoris à Zarlino", *Analyse Musicale*, 31, 1993, p. 41. Tinctoris diferencia entre *simplex* y *diminutus*.

⁹ Domingo Marcos Durán comenta que "el canto de órgano no es sino contrapunto puntado" (en *Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal e instrumental: práctica y especulativa*, Salamanca, s.f., 1502-1506); edición facsímil en *Viejos libros de música*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976, vol. III, capítulo XXV, f. B3v.

¹⁰ Francisco Tovar, señala que "del contrapunto a la composición del canto de órgano no ay ninguna diferencia salvo que el contrapunto es subintelecto y el canto de órgano es figurado en representación de voz", *Libro de música práctica*, Barcelona, 1510; edición facsímil en *Viejos libros de música*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976, vol. VI, f. 35r.

¹¹ En torno al concepto de contrapunto e improvisación véase Ernst Ferand: "Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque", *Annales Musicologiques*, 4, 1956, pp. 129-174; y Rob C. Wegman: "From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500", *Journal of American Musicological Society*, 49, 1996, pp. 409-479.

¹² Recordemos que Ernest Ferand demostró con anterioridad que el término "composición" en el Renacimiento no se entendía exclusivamente para obras escritas, sino también para obras improvisadas. Véase E. Ferand: "Improvised Vocal Counterpoint...", p. 142.

¹³ Los términos son empleados a semejanza de lo que Tinctoris describe como "res facta" y "super librum cantare" cuando dice "Porro tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit, hoc est aut scripto aut mente. Contrapunctus qui scripto fit communiter res facta nominatur. At istum quem mentaliter conficimus absolute contrapunctum vocamus, et hunc qui faciunt super librum cantare vulgariter dicuntur" e "In hoc autem res facta a contrapuncto potissimum differt, quod omnes partes rei factae sive tres sive quatuor sive plures sint, sibi mutuo obligentur, ita quod ordo lexque concordantiarum cuiuslibet partit ergo singulas in omnes observari debeat". Johannes Tinctoris: *Liber de arti contrapuncti*, 1497, f. 107r. Véase Bonnie Blackburn: "On Compositional Process in the Fifteenth Century", *Journal of the American Musicological Society*, 40, 1987, pp. 210-284, quien argumenta que esta distinción comporta dos procesos de composición diversos.

¹⁴ Archivo Histórico Nacional, Sección Clero, Libro 18924, ff. 1r-2v. Extraído de Jaime Moll Roqueta: "El estatuto de maestro cantor de la catedral de Ávila del año 1487", *Anuario Musical*, 22, 1967, pp. 89-95; y C. Luis López: *Estatutos y ordenanzas...*, pp. 185-187.

¹⁵ *Ibid.*, f. 2v.

bros²⁸— facilitara que aprendiera no solo las técnicas sencillas sino también las más complejas de improvisación a tres, cuatro o más voces. Seguramente fuera esta misma "inclinación natural hacia la música" la que favoreció que recibiera una doble formación como cantor y como organista en los más de siete años que estuvo vinculado con la catedral abulense. Ya en su primer trabajo profesional en Santa María de Monserrat en Roma aparece ejerciendo como cantor y organista. Y si en la educación de cantores la improvisación ocupaba un lugar prioritario, en la de los organistas no lo fue menos pues la inmensa mayoría de repertorios ejecutados procedían de la práctica improvisada o "a la mente". De hecho, sabemos que Tomás practicó la interpretación al órgano a lo largo de toda su vida profesional de manera más o menos explícita: en Montserrat; en el Colegio Germánico cuando ejerció como maestro de canto y después como maestro de capilla, y por supuesto durante sus últimos ocho años de vida en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, y sin embargo solo su adaptación para órgano de uno de los coros de la edición de 1600 ha llegado hasta nosotros²⁹, hecho fácilmente explicable si la ejecución habitual es improvisada.

Conociendo las técnicas que por entonces se practicaban en la tecla relatadas por Santa María, pero también constatadas en repertorios instrumentales del momento como en ciertas creaciones de Antonio de Cabezón³⁰, organista reconocido y valorado ya cuando el abulense estudiaba y que vivió periodos en la misma ciudad de Ávila³¹, parece posible considerar que en Victoria, el sistema de composición "a la mente por consonancias" hubiera ejercido una particular influencia, especialmente, insisto, por su doble condición de maestro y organista. Ello podría ayudar a comprender mejor esa tendencia que presentan sus obras hacia la homofonía que parecen resultado de una propensión general de su genio compositivo hacia lo escueto, manifestado en la creación de motivos melódicos claros y definidos, que "buscan acordarse", y también resolver con cadencias rápidas, excepto las finales. Será necesario realizar estudios más exhaustivos sobre el proceso creativo de Tomás, particularmente sobre las técnicas que emplea para concordar la voces, examinando las texturas resultantes, y a la vez ponerlas en conexión con otros repertorios y sus contextos, para llegar a conclusiones más sólidas de las sugeridas aquí, donde se pretende más proponer que concluir.

²⁸ Sirva de ejemplo sus palabras recogidos en *Hymni totius anni* (Roma, 1581): "In sacris, et ecclesiasticis praecipue musicis, Pater Beatissime, ad quae naturali quodam feror instinctu, multos iam annos, et quidem, ut ex aliorum iudicio mihi videor intelligere, non infeliciter, versor, et elaboro. Id vero munus ac beneficium cum divinum agnoscerem, dedi operam, ne penitus in eum, a quo bona cuncta proficiunt, ingratus essem, si inerti ac turpi otio languerem, et creditum mihi Tarentum humi defodiens, iuxta expectatoque fructu dominum defrauderem". Véase al respecto Soterraña Aguirre Rincón: "Entrevista imaginada. Textos extraídos de sus cartas y de las dedicatorias de sus libros", en <http://www.tomasluisvictoria.es/estudios> (consultado el 10 de agosto de 2012).

²⁹ Su edición *Missae, Magnificat, motecta, psalmi et alia quam plurima quae partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntur* (Madrid, 1600) consta de 9 cuadermillos para voz, más otro en partitura para el órgano, que consiste en la adaptación de uno de los coros al órgano, "porque con él, donde no hubiere aparejo de quatro voces, una sola que cante con el órgano hará coro de por sí". Carta que envió al deán y cabildo de la catedral de Salamanca desde Madrid, el 11 de julio de 1601, conservada en el archivo de la catedral, Ala C3 leg. 4, nº 11, en Alfonso de Vicente: *Tomás Luis de Victoria. Cartas (1582-1606)*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2008, p. 90.

³⁰ Incluso se ha conservado una composición con texto creada por Cabezón y titulada *Sancta Maria, ora pro nobis*, a 5 voces, que parece que se cantó diariamente en Inglaterra en procesión en el corredor del palacio de María Tudor. Se localiza en el *Cancionero de Medinaceli* (E-Mmc 6829), manuscrito que contiene obras religiosas y profanas de la segunda mitad del siglo XVI. Esta posee un estilo musical homofónico, acordal y silábico, como el definido en las fórmulas acordales que sugiere Santa María y que podría relacionarse fácilmente con la sonoridad vertical construida por Victoria en muchas secciones de sus obras. Luis Robledo Estaire: "Sobre la letanía de Antonio de Cabezón", *Nasarre*, 5, nº 2, 1989, pp. 143-149. Véase también Murray C. Bradshaw: *The Falsobordone. A Study in Renaissance and Baroque Music*, Stuttgart, American Institute of Musicology, 1978, pp. 73-81; y G. Fiorentino: *Música española...*, particularmente el volumen II.

³¹ Luis Venegas de Henestrosa en su *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela* editado el mismo año en el que Victoria inicia su formación musical, selecciona las obras de Cabezón para conformar esta miscelánea. Edición moderna en Higinio Anglés (ed.).

"MAESTROS" EN LA CATEDRAL DE ÁVILA

Durante su etapa formativa de siete u ocho años en la catedral de Ávila, se sucedieron los maestros de capilla, ante todo porque el cargo suponía un trampolín desde el que ascender a puestos más prestigiosos en otras instituciones. También se produjeron dos periodos en los que desempeñó las funciones el tiple Dueñas, por ello a la hora de plantearse las posibles repercusiones directas de estos maestros en su estilo musical, hay que ser particularmente cautelosos y, además, conocer bien las cronologías de sus intervenciones para no incurrir en errores mantenidos hasta el presente.

El primero, Jerónimo de Espinar, le impartió lecciones durante poco menos de un año, si como parece el joven Tomás Luis ingresó como seise en el segundo cuatrimestre de 1557, puesto que el compositor murió el 19 de octubre de 1558. Su repercusión, además de breve, no pudo ser profunda porque le correspondió enseñarle canto monódico y los primeros rudimentos del arte musical³². Pero conocemos también que este maestro poseía "5 cuadernos de música y un libro de obras de [Bartolomé de] Escobedo" con los que trabajaría, que luego fueron comprados por el cabildo tras su muerte³³. Libros que se pusieron a disposición del tiple Dueñas mientras ejerció de maestro interino durante casi un año, periodo en el que el joven Tomás debió profundizar en los conocimientos de canto de órgano a la par que se ejercitaba en el uso del contrapunto.

El compositor con quien más tiempo estudió Victoria fue Bernardino de Ribera, maestro "principal" de entre los músicos, cuya valía le permitió desplazarse desde Ávila a la catedral de Toledo. A la sede abulense llegó durante el verano de 1559 y la abandonó definitivamente el 18 de noviembre de 1562³⁴. Fue, por tanto, su profesor durante un periodo que abarcó algo más de tres años, entre sus 11 y 14 años. A pesar de su valoración en el pasado, actualmente es también muy poco lo conocido sobre su biografía y, de manera aún más significativa, sobre su música. Las listas de sus trabajos conservados son contradictorias y no se cuenta con ediciones modernas de la mayoría de ellas. Pero afortunadamente parece que la situación cambiará con celeridad, pues se está desarrollando un proyecto de investigación liderado por Michael Noone centrado en el estudio y edición de la música del maestro³⁵. Únicamente señalar aquí que la economía de medios con la que trabaja el abulense no es un rasgo característico en las obras de Ribera que presentan un contrapunto mucho más libre y expansivo que el de Victoria. La longitud media de los motetes de ambos lo atestiguan. Aunque los del valenciano puedan contener secciones en estricta homofonía, como en el texto "Quis mihi det ut, ego moriar" (Quién va a saber que voy a morir) de *Rex autem David*, son minoría frente al contrapunto fluido general que puede observarse en los tres motetes que editara François Reynaud (*Conserva me; Domine; Beata mater; y Hodie completi sunt*) así como en los dos presentes en la colección *Lira sacro-hispana* de 1860

La música en la corte de Carlos V. Con la transcripción del "libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela" de Luys Venegas de Henestrosa, (Alcalá de Henares, 1557), Barcelona, CSIC, 1984, (=Monumentos de la Música Española, vol. II, nº 1-2).

³² En 1550, las actas capitulares de la catedral de Ávila confirman que el cabildo se preocupaba del "orden que se puede y debe tener en el mostrar a los mozos de coro canto de órgano y contrapunto, y contraten con el maestro de capilla y den dello relación al cabildo", Ávila, Archivo capitular, *Actas capitulares*, f. 44. Véase también A. Sabe: *Tomás Luis de Victoria...*, p. 54.

³³ Ávila, Archivo capitular, *Cuentas de fábrica*, 1558. Véase en este libro Ana Sabe Andreu: "Libros de música en la catedral de Ávila hasta 1630". Deseo dar las gracias a la autora por haberme facilitado el trabajo que presentó en el Congreso Internacional Tomás Luis de Victoria, León, 8-12 de noviembre de 2011.

³⁴ El 2 de junio de 1559 el cabildo votó su investidura con una prebenda completa aunque estaba ausente y no había asegurado que aceptaría el magisterio de Ávila. El 17 de julio las negociaciones seguían en curso. Pero antes del 18 de septiembre se encontraba en Ávila, véase Robert Stevenson: *La música en las catedrales españolas en el Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Música, 1992, p. 375.

³⁵ El proyecto se ocupa de la biografía, obra y edición musical del autor (comunicación directa del responsable, 17 de abril de 2012). En torno a Ribera se puede consultar también Robert Stevenson: "The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks and Some Other Lost or Little Known Sources", *Fontes Artis Musicae*, 20, 1973, pp. 87-107; y Robert Stevenson: "Spanish Polyphonists in the Age of the Armada", *Inter-American Music Review*, 12, nº 2, 1992, pp. 49-51.

(*Virgo prudentissima y Rex autem David*). Todos ellos copiados en el preciosamente miniado manuscrito E-7c 6 de la catedral de Toledo, que Ribera "donó" a la institución con sus obras y por el que se le pagó la considerable cantidad de 37.500 maravedís, unos 70 ducados. El investigador Reynaud considera que todas las obras contenidas en este códice fueron creadas en el periodo toledano de Ribera, pero no hay argumento sólido que elimine la posibilidad de que algunas de ellas ya procedieran de su etapa abulense.³⁶

En espera de un mayor conocimiento sobre su estilo musical y la influencia que éste pudiera ejercer en el de Victoria, recordemos que como maestro el valenciano le enseñó "canto de órgano" partiendo tanto de repertorios propios como ajenos. El investigador Robert Stevenson ha señalado que Bernardino de Ribera "llevó consigo una docena de grandes libros de coro para vendérselos al cabildo toledano [cuando se trasladó de Ávila a su nuevo destino en la diócesis de Toledo]. Siete de ellos contenían misas; tres magnificats, y cuatro motetes. [En Toledo] se le permitió que conservara los libros después de venderlos, de forma que pudiera usarlos durante las lecciones de canto"³⁷.

El destino claro para la enseñanza que se le dio sugiere un uso similar en la catedral abulense, lo que al menos implicaría que el maestro posibilitó el acceso a los seises de una considerable cantidad de repertorio musical. Volveremos sobre este argumento en breve, sugerir tan solo ahora que quizás no sea casual que durante el magisterio de Bernardino el cabildo abulense se preocupara de introducir "tres lecciones de canto y música en cada día del año" en vez de las dos habituales. En casa del maestro o en la iglesia la primera, que debía de transcurrir en invierno entre las siete y las ocho de la mañana, y en verano entre las seis y las siete:

Item, que sea la segunda lección en la Iglesia desde la una hasta las dos y así en verano como en invierno.

Item, la tercera lección ha de ser después de Vísperas en todo el año, donde ha de haber canto y plática o teoría y lo que se requiere en semejante ejercicio para que se aprovechen los que fueran a tales lecciones con que declararon que en los meses de noviembre, enero y febrero puedan comenzar la postrera lección y ejercicio en acabando las Vísperas sin esperar a Completas³⁸.

Ello ocurre desde septiembre de 1560, cuando habían transcurridos tres años desde que Tomás Luis ingresara como seise, el tiempo mínimo que era obligado a estar sirviendo en la catedral y en el que se esperaba habría alcanzado sobradamente la formación básica como cantor. Contaba con unos 11 años y podría ser que compaginara entonces su aprendizaje con el de organista, con Bernabé de Aguilar -un gran desconocido- o se dedicara a ello en mayor medida a partir de la ausencia de Ribera en el otoño de 1562. Al igual que sucedió en el interin entre los magisterios de Espinar y Ribera, también en este fue Dueñas el encargado de realizar tales funciones, gratificándole "porque ha enseñado un año y más a los mozos de coro el canto de órgano y contrapunto"³⁹. No sería mal momento para que Victoria complementara sus naturales habilidades musicales.

Probablemente Tomás apenas llegara a conocer a Juan Navarro, el sucesor oficial de Ribera como maestro de música en Ávila. Este ocupó el cargo el 26 de febrero de 1564; en agosto se ausentará alejando enfermedad y al año siguiente Tomás Luis ya estará en Roma. Posiblemente no llegaron a trabajar juntos ni un año, como tampoco lo estuvo con Jerónimo de Escobar⁴⁰. Su fama actual supera con mucho a la de Bernardino posiblemente por la impresión de su libro *Psalmi, hymni ac Magnificat totius*

³⁶ F. Reynaud: *La polyphonie toledane...*, p. 123; e Hilarión Eslava (ed.): *Lira sacro-hispana*, 10 vols., Madrid, Martín Salazar, 1852-1860, disponible en <http://imsjp.org/wiki/Lira_sacro_hispana_Various> (consultado el 10 agosto de 2012).

³⁷ R. Stevenson: *La música en las catedrales...*, p. 376.

³⁸ A. Sabe: *Tomás Luis de Victoria...*, p. 57.

³⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁰ Es más que probable que en mayo de 1565 Victoria ya se encontrara en Roma, pero este argumento lo dejaremos para sucesivos trabajos.

anni (Rome, 1590) y por la elevada difusión que alcanzaron estas composiciones en las instituciones catedralicias españolas del periodo postridentino, hasta el extremo de que es aún difícil encontrar archivos que no contenga alguna de sus creaciones. Pero será necesario conocer la cronología de la obra de Navarro y establecer comparaciones exhaustivas con las de Victoria, para llegar a conclusiones sólidas sobre su posible influencia⁴¹. No obstante, la huella de Ribera parece que tuvo que ser mayor, tanto de manera directa a través de sus enseñanzas y su propia música, como por el amplio repertorio que poseía y seleccionó para practicar la enseñanza musical en Ávila, tal y como se deduce de la información extraída de su trabajo en Toledo citado *supra*⁴².

LIBROS DE CANTO DE ÓRGANO

Los conocidos "capítulos" del maestro de capilla de la catedral de Burgos donde se establecía el "plan de estudios" de los mozos de coro, nos aportan más información relevante sobre los métodos de aprendizaje de los seises. Señalan que mientras estudian canto de órgano (figuras, pausas, ligaduras...) "cada uno tenga su cuaderno, y como se vayan desenvolviendo un poco les tienen de mandar sacar de los libros quen la iglesia se cantan dúos y tríos y algunos versos buenos de magnificat de cuatro y algunos motetes porque apuntándolos los mismos niños tienen más conocimiento dello y más presto se desenvuelven"⁴³. Es evidente que los maestros se servían de estos libros de polifonía y de los tratados para ayudarse en sus lecciones y sabemos que tales corpus podían proceder bien de la propia institución o bien ser de su propiedad.

Ejemplos representativos de adquisiciones librarias por parte de la catedral de Ávila son los libros de "canto de órgano" que compró a Gregorio de Nájera, su organista entre 1496 y 1522, y a Antonio de Lozoya, su maestro de capilla, quién en 1518 se lo vendió al cabildo al marcharse⁴⁴. Se trata de casos tempranos, pero lejos de ser los únicos. Estos libros eran custodiados por el maestro y guardados dentro de arcones o armarios / librerías desde donde se sacaban para su uso.

El contenido de los dos libros de canto de órgano citados nos es desconocido, pero no así la autoría e incluso en algunos casos el libro musical concreto que la catedral abulense poseyó durante el periodo de formación de Victoria. Tal información permite ir constatando algunos otros posibles referentes del particular mundo sonoro musical en el que se instruyó y participó Victoria durante sus tempranos años. El valioso trabajo archivístico llevado a cabo por Ana Sabe Andreu sobre los libros de música en la catedral ha constituido a tal efecto el punto de partida de esta reconstrucción. Junto a ello, se ha considerado asimismo la información "transversal" aportada principalmente por Robert Stevenson y François Reynaud⁴⁵.

⁴¹ El 7 de enero de 1566 el cabildo abulense paga a Juan "trescientos reales, habiendo consideración al libro que ha hecho de himnos en canto de órgano". Véase Sonsoles Ramos Ahijado: "Victoria como niño cantor de la catedral de Ávila durante el magisterio de Juan Navarro", en <<http://www.tomasluisvictoria.es/estudios/>> (consultado el 10 de agosto de 2012). Estas composiciones, junto con el estudio de los motetes localizados en el códice de Diego Sánchez conservado en la iglesia parroquial de Santiago de Valladolid, cuya cronología de copia aún es desconocida, podrían servir como corpus comparativo inicial.

⁴² Daniele V. Filippi sugiere una perspectiva distinta: "Navarro (di gran lunga il più carismatico tra i tre possibili maestri di Victoria nella sua città natale) [...] la finestra temporales in cui il discepolato presso Navarro potrebbe aver avuto luogo si fa piuttosto stretta: ma certamente, per restare sempre nell'ambito delle congetture, anche un solo anno dilexioni, cogliendo Victoria in un'età ormai più matura e recettiva, potrebbe averlo influenzato in modo speciale". Véase Daniele V. Filippi: *Tomás Luis de Victoria*, Palermo, L'Epos, 2008, pp. 22-23.

⁴³ J. López-Calo: *La música en la catedral de Burgos*, vol. III, p. 111.

⁴⁴ Véase en este libro A. Sabe: "Libros de música en la catedral de Ávila...". Un ejemplo singular es el de Jerónimo de León que poseyó más de 60 libros impresos sin contar con los teóricos ni con los manuscritos en canto de órgano. Sobre este caso de estudio véase Soterraña Aguirre Rincón: "The Formation of An Exceptional Library: Early Printed Music Books at Valladolid Cathedral", *Early Music*, 37, nº 3, 2009, pp. 379-399.

⁴⁵ A. Sabe: "Libros de música en la catedral de Ávila...".

Señala la citada investigadora que existe un inventario de libros sin fechar, "atribuible a la época de Juan de Barrionuevo como maestro de capilla (1519-1522)" al que se fueron añadiendo posteriores adquisiciones o donaciones vinculadas a los magisterios de Francisco de Sepúlveda (1530-1539) y Jerónimo de Espinar (1544-1558), el primer y breve "profesor" de música de Victoria⁴⁶. Más de diez libros donados a, o adquiridos por la institución entre los que se puede identificar el *Liber quindecim missarum* (Roma: Andrea Antico, 1516), que Sabe considera integró la librería abulense en torno a 1534. La cuestión a dirimir es si seguiría siendo útil en la época en la que Tomás Luis fue niño de coro. Este impreso suele aparecer referenciado como el "libro de las 15 misas de Josquin", tal y como se anotó en Ávila⁴⁷, a pesar de que fuera el autor de tan solo 3 de las 15 contenidas: las misas *De Beata Mariae Virgine*, *Faysant regretz* y *Sine nomine*⁴⁸. Dicha rúbrica es significativa y vendría a corroborar otras conclusiones extraídas de las fuentes e inventarios conservados en diversos lugares del reino de Castilla. Las investigaciones realizadas con respecto a la difusión de la música impresa en España apuntan a que esta edición contó con una extraordinaria difusión hasta convertirse en la década de los años 1540 en una referencia casi obligada en las bibliotecas musicales⁴⁹. Pero, mientras que las composiciones de los otros autores presentes en el libro no alcanzaron gran repercusión, las misas de Josquin des Prez se incorporaron hasta al ámbito instrumental y su música se seguirá ejecutando en los años 1550, incluso en catedrales tan emblemáticas y renovadoras como la sede hispalense⁵⁰. Así pues, es muy probable que el joven Victoria interpretara y conociera la música del franco-flamenco.

El inventario registra la existencia de "otro libro de dos misas grande, una de a 6 de *Quam pulchra* es y la otra de a 5, auctor Baudin", refiriéndose a Noel Bauldeweyn y necesariamente a las dos únicas misas que se conservan del compositor en España: la *Missá En douleur et tristesse* a 5 voces, basada en su *chanson* del mismo nombre que se conserva en el manuscrito *E-Bbc* 681 de la Biblioteca de Catalunya –procedente de Vich y fechado ca. 1525-1550– y en el códice *E-Tc* 16 de la catedral de Toledo copiado en 1542. De la otra, la *Missá Quam pulchra* es a 6 voces, existe una copia en la catedral de Toledo en el *E-Tc* 33, datado en el año de 1543, pero asimismo se sabe que integró el repertorio que poseyó la catedral de Tarazona. Estas fuentes sugieren una difusión de las composiciones durante la década de los años 1540, por lo que no se podría asegurar que a partir de 1557, cuando entra Victoria como niño de

⁴⁶ Ávila, Archivo Histórico Nacional, Sección Clero, Códice 926-B, ff. 92-106: "Cabreo de la catedral de Ávila o inventario de los objetos de culto, ornamentos y libros; y de las rentas y censos que posee la fábrica de la iglesia". En relación a este tema Ana Sabe señala que "la adición de libros posterior a la fecha inicial de este inventario se aprecia en las diferentes manos que fueron haciendo añadidos al catálogo, hasta completar un número de 13 libros de canto de órgano, todos ellos anteriores a 1565", véase A. Sabe: "Libros de música en la catedral de Ávila...".

⁴⁷ "Otro libro de 15 misas de Josquin (sic) que se compró de Damián de Ávila".

⁴⁸ El libro contienen misas de Josquin des Prez (3), Antoine Brumel (3), Antoine de Févin (3), Pierre de La Rue (2), Jean Mouton (2), Matthaeus Pipelare (1) y Petrus Roselli (1).

⁴⁹ La más temprana noticia que tenemos de su compra para una catedral procede de Granada en 1529, pero en 1523 aparece en el inventario de bienes de Rodrigo de Mendoza, I marqués de Cenete. Otro ejemplo entre muchos, ahora de un inventario fechado en 1547, procedente de la colegiata de Valladolid, villa cortesana de la vieja Castilla y cercana a Ávila, comienza con "un libro de molde que es de las quinze misas", reflejando además su posición, el aprecio que sentían por él. S. Aguirre Rincón: "The Formation of An Exceptional Library...", p. 383.

⁵⁰ Se conservan copias de secciones de la *Missá de Beata Virgine* de Josquin, o creaciones sobre ella inspiradas, en las intabulaciones de Gonzalo de Baena (RISM 1540); Mudarra (1546, RISM M 7725); Valderrábano (1547²⁵); Pisador (1552³⁵); Fuenllana (1554⁴⁵); Luis Venegas de Henestrosa (1557, RISM V 1108), Cabezón (1578²⁴) y en los manuscritos *E-Bbc* 454 y en *E-Tc* 16. De la *Missá Faysant regretz* hallamos secciones en Narváez (1538²²); Mudarra; Valderrábano; Pisador y Fuenllana, así como en *E-Tc* 9. Finalmente de la *Missá Sine nomine* nuevamente Narváez; Gonzalo de Baena y *E-Tc* 9. En 1555 se copió el Libro de polifonía nº 1 de la catedral de Sevilla para la capilla de la Virgen de la Antigua, que se inicia con música de Josquin. Véase Juan Ruiz Jiménez: *La Librería de Canto de Órgano: creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Granada, Junta de Andalucía, 2007, p. 176. También Bermudo y Santa María citan a Josquin y le califican entre los grandes y precursores maestros.

coro, estuvieran aún vigentes. Aunque recordemos, no obstante, que a veces los maestros de capilla se servían de libros en "desuso" para impartir sus lecciones. Seguramente estudios posteriores podrán ofrecer más luz al respecto.

Cristóbal de Morales es sin duda la figura sobresaliente por su representatividad en el repertorio "adquirido" por la catedral de Ávila con anterioridad a 1557, algo que permite avalar la reconocida influencia que el compositor ejerció en la obra de Victoria. Su fama, la accesibilidad de su música, e incluso el que probablemente fuera durante un breve periodo maestro de capilla de la institución abulense, favorecieron sin duda su recepción⁵¹. Ya sabemos que sus misas y *Magnificat* ocuparon un lugar de privilegio en las catedrales españolas y ahora resulta evidente que también participó en ello la de Ávila. Una de las exitosas ediciones de sus magnificats fue la adquirida en 1550 por Jerónimo de Espinar, el ya conocido primer maestro de música de Tomás Luis, por la que se le entregaron "tres ducados para un libro de música de 16 magnificats de Morales"⁵². La condición de libro –no de corpus de partituras– y su costo sugieren que fuera el impreso editado por Jacques Moderne en Lyon en el mismo año de 1550, lo que vendría a evidenciar la rápida recepción de la edición en la catedral abulense, característica que veremos acontece con otros impresos⁵³. También la presencia de este libro otorga una clara justificación a la influencia del maestro hispalense en los de Victoria, reconocida y estudiada por Robert Stevenson⁵⁴.

Con respecto a la recepción en Ávila de las misas de Morales, la referencia más clara aparece en el citado inventario: "otro libro de tres misas sobre Decid al caballero, de a 4 y la segunda refamireli de a 5; la postrera de Morales de a 4"⁵⁵. De entre ellas dos seguro que fueron creaciones de Morales y, curiosamente, la *Missá Desilde al caballero* no integra el grupo de impresos del autor, conservándose una única copia en territorio italiano⁵⁶. Es posible que no fueran estas las únicas misas del maestro que adquiriera la catedral: quizás la compra de "unos libros de canto de órgano de Morales" que también realizará Espinar en noviembre de 1545, y por los que el cabildo le entrega 6 ducados⁵⁷, podrían referirse a los dos volúmenes de su colección completa de 16 misas en folio imperial editadas en Roma por Valerio Dorico, que tan amplia difusión alcanzaron en España⁵⁸. En este caso llegarían sin encuadernar,

⁵¹ Rafael Mitjana: "Nuevas noticias referentes a la vida y las obras de Cristóbal de Morales", *Música Sacro-Hispana*, 12, 1919, pp. 15-17. Según el autor, Morales tomaría posesión del cargo el 8 de agosto de 1526, pero la información no ha podido corroborarse por haberse perdido el volumen de las actas capitulares que lo reflejaba. No obstante en octubre de 1527 ya se encontraba en Plasencia. Véase al respecto Cristina Diego Pacheco: "Morales in Plasencia and 'New' Works from his Early Compositional Period", *Acta Musicologica*, 82, nº 1, 2010, pp. 71-86.

⁵² A. Sabe: "Libros de música en la catedral de Ávila...", Ávila, Archivo capitular, *Actas capitulares*, 26 de marzo de 1550.

⁵³ Es sabido que los magnificats de Morales se publicaron en formato partitela a excepción de la citada edición y la veneciana de Antonio Gardano de 1562. La que nos ocupa, *Mariae cantica vulgo Magnificat dicta: Psalmata octo tetraphona per Christophorum Morelem, aliosque Musicos...* contiene los magnificats para todos los tonos, pero solo para los versos impares. De Morales son los del tono I, II, IV, VI y VII. A Jaquet de Mantua y Richafort corresponden los restantes.

⁵⁴ R. Stevenson: *La música en las catedrales...*, pp. 478 y ss.

⁵⁵ Esta es la renombrada referencia que Mitjana realizara en 1919 sobre la presencia de tres misas "desconocidas" de Morales citadas en un inventario de libros de la catedral abulense, entre dos libros de misas de los flamencos Josquin y "Baudin". R. Mitjana: "Nuevas noticias...", p. 17. Lo que no parece tan evidente es que la titulada "refamireli" fuera creación suya.

⁵⁶ Conservada con el título "Desilde al caballero" forma parte del manuscrito localizado en Milán, Biblioteca Ambrosiana, Ms. 46 (I-Ma 46).

⁵⁷ No debe confundirse estos "libros de canto de órgano" reseñados en el libro de fábrica y en las actas capitulares, que por su pago parecen impresos, con el precedente libro manuscrito de las misas de Morales.

⁵⁸ *Missarum liber primus*, Roma, Valerio Dorico & Ludovico Dorico, 1544; *Missarum liber secundus*, Roma, Valerio Dorico & Ludovico Dorico, 1544. Estos impresos fueron el segundo gran éxito editorial de misas alcanzado en España, el primero corresponde al ya citado "libro de las quince misas de Josquin". Pero el registro podría hacer referencia a cualquiera de las abundantes ediciones con misas de Morales en libros de partes, aunque resulta más improbable como su *Missae cum quatuor vocibus paribus decantandae. Moralis hispani ac aliorum authorum*, Venecia, Girolamo Scotto, 1542 o el *Liber primus quinque missarum cum quin-*

como el libro *Magnificat* de Moderne, cuyo costo fue justo la mitad. Pero podría tratarse también de la exitosa edición de *Moralis Hispani, et multorum eximiae artis virorum musica* de motetes preparada por el Scotto [RISM 1543⁵¹], aunque en este caso el pago sería algo desproporcionado y habría tardado un poco más de lo habitual en llegar a la catedral.

Es incluso factible considerar que Victoria conociera dos ejemplares de las 16 misas impresas de Morales pues recordemos que Bernardino de Ribera "llevó consigo una docena de grandes libros de coro para vendérselos al cabildo toledano [...] Siete de ellos contenían misas [...] Dos de ellos eran las misas impresas de Morales, libros I y II..." Se les describe como "viejos y faltándoles hojas" es decir, usados y uno de los dos fue, en el momento de su venta, guardado en la casa de un ayudante llamado Gómez "para ejercicios de los seyses"⁵⁹.

Ya hemos conocido el destino claro para la enseñanza que se dio a estos libros, y su condición de usados acrecienta la validez de un uso similar en la catedral de Ávila. Los estudios de Robert Stevenson, Edward Bruner, así como el reciente trabajo de Christiane Wiesenfeldt, "*Homine hispano or Uomo universale? Victoria's Marian Masses and the Case of Artistic Identity in late 16th Century*" ejemplifican con profusión la influencia que Morales ejerció sobre las misas de Victoria⁶⁰. El caso más directo, de misa a misa, es el de *Beata Maria Virgine* que Tomás Luis modela a partir de su homónima a 4 de Morales. Y parafraseando explícitamente el motete de Morales *Jubilare Deo omnis terra* en su *Missa Gaudeamus*. Es muy posible también que algunos de los otros libros referenciados en el inventario de la catedral de Ávila sin autoría, o entre los "cuatro [libros] de motetes" del maestro Ribera, se encontraran algunos de Morales, máxime conocida su elevada difusión también en manuscritos. Ya hemos sugerido una posible compra, aunque poco probable, de la edición de Scotto de 1543. También posible es que dentro de la adquisición en 1555 por parte del cabildo de "dos cuerpos de libros de motetes" por los que se paga siete ducados, correspondiera al menos uno a alguna colección que integrara motetes de Morales, como la exitosa de 1546 *Moralis hispani* editada por Gardano u otra miscelánea impresa en fechas más cercanas a la de adquisición⁶¹. El otro corpus de motetes, por su cronología, podría ser la colección de las *Sacrae cantiones quae vulgo moteta nuncupata* (Sevilla, 1555) de Francisco Guerrero.

Curiosamente será Francisco Guerrero, también hispalense, el único otro maestro que actualmente sabemos Victoria parafrasea explícitamente en sus trabajos⁶². Su *Missa Simile est regnum coelorum* editada en 1576 se basa en el motete homónimo que el compositor sevillano publicara en su *Motteta* (Venecia, 1570)⁶³. Le homenajeará asimismo introduciendo dos de sus motetes en *Motecta festorum totius anni* (Roma, 1585). El contacto de Victoria con su música parece que podría haberse producido en

que vocibus, excellentissimi musici Moralis Hispani, ac Jacheti, Venecia, Girolamo Scotto, 1542. Véase RISM y Edit16 <http://edit16.iccu.sbn.it/web_jccu/ihome.htm> (consultado el 12 de agosto de 2012). Actualmente en el archivo de la catedral de Ávila se conservan copias tan solo del *Officium defunctorum* a 4, de Morales en los manuscritos E-Ac 1 y E-Ac 2. Sobre la difusión de las misas de Morales véase Tess Knighton: "Morales in Print: Distribution and Ownership in Renaissance Spain", en Owen Rees y Bernadette Nelson (eds.): *Cristóbal de Morales. Sources, Influences, Reception*, Woodbridge, The Boydell Press, 2007, pp. 161-175.

⁵⁹ R. Stevenson: *La música en las catedrales...*, p. 376.

⁶⁰ *Ibid.*; y G. Edward Bruner: *Editions and Analysis of Five Missa Beata Virgine Maria by the Spanish Composers: Morales, Guerrero, Victoria, Vivanco, and Esquivel*, tesis de master, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1980. Véase también en este libro Christiane Wiesenfeldt: "*Homine hispano or Uomo universale? Victoria's Marian Masses and the Case of Artistic Identity in the Late-Sixteenth Century*".

⁶¹ Un ejemplar conservado de los *Motecta* de 1546 se encuentran en la catedral de Valladolid adquirido por el maestro Jerónimo de León, lo que confirma una difusión del impreso cercana a Ávila. Probablemente adquirido en la villa del libro de Medina del Campo. Véase S. Aguirre Rincón: "The Formation of An Exceptional Library...", pp. 379-399.

⁶² El citado estudio de Wiesenfeldt demuestra que la *Missa Surge propra* no es una parodia del motete homónimo de Palestrina como se ha venido repitiendo hasta el presente.

⁶³ Resulta de especial interés la fecha de edición del motete de Guerrero, pues Victoria se encontraba en Roma desde 1565, así que muy probablemente conociera su existencia en el entorno romano.

⁶⁴ Según las actas capitulares lo envía el propio autor a la catedral. Ávila, Archivo capitular, *Actas capitulares*, del 23 marzo de

Ávila durante su etapa formativa. El maestro Espinar había sido el avalista de Morales y durante el periodo de su sucesor –Bernardino de Ribera– parece que no se adquirió ningún libro, en gran medida debido a la extensa colección musical de la que el propio Ribera disponía. Juan Navarro, tercero y último de los maestros de Tomás Luis en Ávila, a los pocos días de aceptar el cargo informó al cabildo sobre la pertinencia de comprar de "Guerrero, maestro de capilla de Sevilla un libro de magnificats [que había enviado] y mandáronle gratificar de fábrica y mesa 16 ducados"⁶⁴. La edición de *Canticum Beatae Mariae, quod Magnificat nuncupatur* (Lovaina, 1563) data de un año antes, y se adquirió a pesar de contar con los de Morales. Pero varias ocasiones a lo largo de la primera mitad del siglo XVI se habían renovado o ampliado los *Magnificat* polifónicos en la catedral abulense, pareciendo que fuera el repertorio más a menudo actualizado o completado (recordemos que esta impresión de Morales solo contiene los *Magnificat* de los versos impares)⁶⁵. Navarro quizás lo recomendó no solo siguiendo la costumbre abulense y por su calidad musical, sino también buscando identificar su magisterio con nuevas creaciones.

LOS MOTETES DE BARTOLOMÉ DE ESCOBEDO

También tenemos constancia de que Victoria tuvo a su disposición obras del erudito Bartolomé de Escobedo, que había regresado a España tras su prolongada estancia, con interrupción, al servicio del coro papal desde 1536 hasta octubre de 1554. Recordemos que fue Jerónimo de Espinar el que poseía un libro suyo, que a su muerte en 1558 el cabildo adquirió entregando a la madre del difunto "12 reales por 5 cuadernos de música y un libro de obras de Escobedo", una cantidad reducida si la comparamos con los pagos habidos por otros libros, lo que también induce a su consideración como libros "usados". Excede con mucho los objetivos de este trabajo el profundizar en cada una de las influencias estilísticas que los autores citados pudieron ejercer y ejercieron –como conocemos de Morales– sobre la música de Victoria. La intención, como ya he anunciado, es localizar y poner en evidencia posibles vías de influjo que pudieran ayudar a comprender mejor el particular estilo victoriano presente ya en las obras de su primer impreso, para que futuros trabajos *in extenso* aborden el tema. No obstante, merece la pena detenerse en la obra de Bartolomé de Escobedo porque dentro del mundo musical del joven Victoria, este autor y en mayor medida Cristóbal de Morales, podrían haber sido ejemplos que incluso sobrepasaran el ámbito musical, para adentrarse en el biográfico: ambos precedieron al abulense en su camino y experiencia romana, y tras su retorno a España gozaron de prestigio y renombre. En el caso de Bartolomé su vuelta se produjo en 1554, viviendo en España hasta su defunción en 1563, precisamente coincidiendo con los años en que Victoria se estaba formando en Ávila. Su condición de autor "principal", sobre el que conocemos muy poco, también amerita una dedicación especial, más por la pretendida intención en este trabajo de sugerir nuevas vías de influencia en la música de Victoria⁶⁶.

Como sucede con la obra de Bernardino de Ribera, de Escobedo es muy escaso el repertorio conocido: dos misas, seis motetes y un villancico⁶⁷. Entre sus motetes dos permanecen inéditos. Otros dos

1564, f. 159r. A. Sabe: "Libros de música en la catedral de Ávila..."

⁶⁵ En torno a 1520 se adquirió un libro de "himnos y magnificats" que se compró a Baena. "Otro libro que se hizo nuevo de misas y magnificat", sin clara datación, que incluso podría contener algunos de los precedentes. Y en el mismo inventario se anotó con posterioridad a 1534, según Ana Sabe "un libro de 9 magnificats de canto de órgano de marca mayor". Véase *Ibid.*

⁶⁶ Bartolomé de Escobedo está siendo objeto de investigación dentro del Proyecto I+D titulado *Música y cultura en el reino de Castilla (1500-1730): Fuentes, contextos y comunicación* (HAR2011-30272-C02-01).

⁶⁷ *Missa Ad te levavi* (3-6 vv); *Missa Philippus Rex Hispaniae* (4-6 vv); *Domine non secundum* (3-5 vv); *Erravi sicut ovis* (4vv); *Exsurge quare obdormis* (4vv); *Hodie completi sunt* (5vv); *Immutemur habitu* (4vv); *Magna opera Domini* (4vv); *Ay, ay, ay, quién se queja* (6 vv, villancico). Extraído de Anthony Fiumara: "Escobedo's *Missa Philippus Rex Hispaniae*: A Spanish Descendant of Josquin's *Heracles Mass*", *Early Music*, 28, nº 1, 2000, pp. 50-62.

⁶⁸ *Exsurge quare obdormis* fue editado además de en *Lira sacro-hispana*, Madrid, Martín Salazar, 1860, vol. I, nº 1, aunque solo la

fueron editados en la pionera colección *Lira sacro-hispana*, que demandan una revisión, y finalmente los dos restantes, aunque también en *Lira sacro-hispana*, han merecido una reedición reciente⁶⁸. Seguramente por ello tampoco contamos con estudios estilísticos que analicen el corpus preservado⁶⁹. Todo ello dificulta el poder establecer influencias inter-compositivas directas entre ambos maestros, máxime porque ningún texto de los motetes de Bartolomé concuerda con los de Victoria, pero sí se pueden evidenciar algunos rasgos de la maestría compositiva de Escobedo y suscitar el debate en torno a ciertas analogías o imitaciones por *genus*, usando la terminología de Burmeister, con el estilo victoriano⁷⁰.

Servirá como ejemplo ilustrativo el motete de Escobedo que gozó de mayor difusión: *Immutetur habitu*, conservado bajo su autoría en el manuscrito *I-Rvat* CS 13 copiado para uso de la Capilla Sixtina, que contiene otras dos obras suyas y precisamente fechado entre 1536 y 1542, el periodo de su primera estancia al servicio del coro papal; o el códice *E-Tc* 17 de la catedral de Toledo⁷¹ y las dos ediciones problemáticas por sus autoría, ya citadas y tituladas ambas *Moralis Hispani, et multorum eximiae artis virorum*. En la más temprana, editada por Scotto [1543⁵] la obra aparece sin atribución, mientras que en la realizada por Gardano [1546⁹], aunque basándose en la precedente, se arriesga a adjudicarla a Morales⁷².

La obra es un motete penitencial cuyo texto plantea cambiar nuestros "hábitos" y pedir al Señor ("suplicar", según el expresivo tratamiento musical dado por Escobedo, como veremos) el perdón de nuestros pecados⁷³. Destinado al Miércoles de Ceniza, el profesor François Reynaud sugiere que pudiera haberse interpretado en la catedral de Toledo justo en el momento de su imposición. Creado en el modo primero sin transportar con tipo tonal *dol do3 do4 fa4* – B cuadro-*re* (ámbito grave acorde con el argumento), la composición se organiza a base de una serie de secciones contrapuntísticas, ideadas para cada unidad semántica o sintáctica, como era habitual. No obstante estos segmentos parecen estar más delimitados por las entradas de los nuevos textos y por cierta articulación cadencial, que por materiales motivicos unificados e identitarios, como ocurría en los trabajos más tempranos del siglo.

primera *pars*, por August Wilhelm Ambros y Otto Kade: *Geschichte der Musik*, Leipzig, Baumgärtnerschen Buchhandlung, 1911, vol. V, nº 3, y reimpresso por Miguel de Benois: *Polfonía española*, Madrid, Unión Musical Española, 1958, vol. XIII. Recientemente se ha ocupado de él M. Imne: *Mapa mundi*, Series A. Spanish Church Music, Isle of Lewis, 1979, vol. XLV. *Immutetur habitu* editado por Eslava en *Lira sacro-hispana*, Madrid, Martín Salazar, 1860, vol. I, nº 1, solo la primera parte; fue reimpresso por Higinio Anglés (ed.): *Cristóbal de Morales. Opera omnia*, Rome, CSIC, 1953, (= *Monumentos de la música española*, vol. V); y por Miguel de Benois: *Polfonía española*, vol. XIV, Madrid, Unión Musical Española, 1958. Una edición de *Lira sacro-hispana* está disponible en <[http://imslp.org/wiki/Lira_sacro_hispana_\(Various\)](http://imslp.org/wiki/Lira_sacro_hispana_(Various))> (consultado el 11 de agosto de 2012).

⁶⁹ El citado trabajo de Anthony Fiumara ("Escobedo's *Missa Philippus Rex Hispanie*...", pp. 50-62) se centra en la comparación del tratamiento dado en ambas misas al *soggetto cavato*.

⁷⁰ Joachim Burmeister en su *Musica poetica* explica que "imitatio est studium et conamen nostra carmina musica ad artificum exempla, per analysis dextre considerata, effingendi et formandi", y establece una distinción entre imitación por *genus* (consiste en la emulación de trabajos de reconocidos compositores) y por *species* (cuando un compositor toma una obra como modelo concreto a imitar), en este trabajo tan solo podemos abordar de partida la primera de las "imitaciones". Klaus Wolfgang Niemöller: "Die musikalische Rhetorik und ihre Genese in Musik und Musikanschauung der Renaissance", en Heinrich F. Plett (ed.): *Renaissance-Rhetorik: Essen 1990*, Berlin, 1993, pp. 285-315.

⁷¹ *E-Tc* 17 es un manuscrito copiado por Martín Pérez en el año 1551 y miniado por Francisco de Buitrago quien dejó escrita la fecha (por ejemplo en el *altus* del folio 77r). Véase *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550*, American Institute of Musicology, 1984, vol. III. El motete también conforma la impresión alemana *Sextus tomus Evangeliorum* [1556⁷].

⁷² En torno a las erróneas atribuciones producidas en estos impresos, particularmente en RISM 1546⁹ véase Martin Ham: "Morales: The Canon", en Owen Rees y Bernadette Nelson (eds.): *Cristóbal de Morales. Sources, Influences, Reception*, Woodbridge, The Boydell Press, 2007, pp. 263-285.

⁷³ El motete íntegro, aunque atribuido a Morales, se puede consultar en <<http://www.uma.es/victoria/morales/pdf/Morales-Immutetur-Habitu.pdf>> (consultado el 12 de agosto de 2012).

⁷⁴ Para el estudio de la estructura formal de los motetes y su imitación entre modelos véase Michele Fromson: "A Conjunction of

Es sabido que los motetes de una misma época solían compartir una macro-estructura formal común⁷⁴. *Immutetur habitu* a 4 voces consta de dos partes, respetando las dos antifonas que conforman su texto⁷⁵. En la primera edición de sus *Motecta*, Victoria también introdujo 14 con dos *pars* de los 33 totales: todos los de 5 voces, pero solo dos de los de 4 voces, curiosamente los de voces *paribus* y ambos muestran una regularidad en la extensión de cada una de sus partes (por ejemplo, *O regem coeli*: 63+62 compases), pero Escobedo parece no buscar este equilibrio, de hecho elige para el motete dos textos de dimensiones diversas (52+35 sílabas) resultando una composición de 86+74 compases. Sin embargo no sucede lo mismo con las proporciones internas de cada *pars*. El *exordium* de la composición correspondiente con la unidad textural "Immutetur habitu, in cinere et cilicio", posee una extensión de 30 compases del total de 86 de la primera parte, una amplitud bastante proporcionada (29 de 74 en la segunda) y aparece claramente puntuado mediante una cadencia auténtica sobre su final modal (en *re*) con la cláusula *cantizans* en el *cantus*, la *tenorizans* en *tenor*, y realizando el bajo una resolución interrumpida.

Este primer periodo musical se articula de manera bipartida sirviendo a los dos segmentos textuales que lo conforman: "Immutetur habitu" (cambiamos nuestros hábitos) e "in cinere et cilicio" (por cenizas y cilicio)⁷⁶. El primero musicado en contrapunto imitativo en pares de voces, pero no a la *Josquin*: primero entran las agudas en contrapunto, basadas en un sujeto que parafrasea en ambos casos el canto llano de la antifona, aunque de manera más adornada en el *altus*, la voz que inicia la composición⁷⁷. No son extraños los inicios en pares de voces en los tempranos motetes de Victoria. Recordemos, por ejemplo, *O magnum mysterium*, así como *Ne timeas, Maria*. Pero a diferencia de lo que aquí sucede, en los motetes del abulense la voz que inicia la imitación es el *cantus*, y su estructuración se repite exacta y con regularidad después en el binomio *tenor / bassus* (a la *Josquin*). Sin embargo Escobedo hace lo opuesto: introducirá primero el *tenor* y retardándose tres breves, el *bassus*. Cuando entra la última voz, las cuatro en conjunto, homofónicamente y en valores de *breve* o mayores reproducen la sonoridad de tríada de la final modal.

Para imbricar a la vez que "personalizar" el segundo segmento epigramático del texto, "in cinere et cilicio", el compositor finaliza el primero aligerando la textura dejando que callen las voces superiores, construyendo con las dos inferiores la cadencia sobre la *repercussa*. Pero la continuidad semántica del texto se consigue *a priori* arrancando el nuevo material musical en la cadencia, que funciona como bisagra entre ambos (c. 16). Además esta segunda sección del *exordium* se articula a semejanza de la previa en pares de voces, entrando las agudas, de ellas primero el *altus* en contrapunto imitativo, y después las dos inferiores en orden inverso. Seguramente esta repetición estructural pretende aportar coherencia al episodio y ligazón a sus dos secciones. Pero parece ser un gesto propio del lenguaje creativo de Escobedo, pues también lo hallamos en el *exordium* de *Erravi sicut ovix*, así como en otros lugares imitativos de sus motetes. Sin embargo no está presente en los tempranos motetes de Victoria.

Rhetoric and Music: Structural Modelling in the Italian Counter-Reformation Motet", *Journal of the Royal Musical Association*, 117, nº 2, 1992, pp. 208-246.

⁷⁵ *Prima pars*: "Immutetur habitu, in cinere et cilicio / jejunemus, et plorems ante Dominum / quia multum misericors est / dimittere peccata nostra, Deus noster". *Secunda pars*: "Justa vestibulum et altare plorabunt / sacerdotes et levitae dissipis / ora clamantium, ad te, Domine". Esta segunda parte suele aparecer como obra independiente en otros motetes españoles, pero con una variación inicial en el texto: "Inter vestibulum...", como Peñalosa (¿Anchieta o Escobar?) o Cotes.

⁷⁶ En la retórica latina, el término *periodo* hace referencia a una completa unidad gramatical, mientras que *sententia* a un segmento significativo o epigramático del texto. Sobre estos usos véase Claude V. Palisca: "Ut oratoria musica. The Rhetorical Basis of Musical Mannerism", en Franklin W. Robinson y Stephen G. Nichols (eds.): *The Meaning of Mannerism*, Hanover-Nueva York, University Press of New England, 1972, pp. 37-65.

⁷⁷ La parafrasis se produce solo al inicio de la composición, sin que impregne el *cantus prius factus* el resto de la obra. Victoria no introdujo ningún motete basado en un *cantus prius factus* en su primera edición de *Motecta*.

⁷⁸ También Lusitano dio a la luz su *Introduzione facillissima et novissima di canto fermo, figurato, contrapunto semplice et in con-*

Si se encuentra con abundancia en ambos autores la estructura melódica que define este segundo segmento del texto: "in cinere et cilicio". Escobedo se inventa un motivo silábico, bien definido, que arranca en estricto declamado para descender una quinta y después moverse con mayor libertad siempre en torno a sonidos estructurales modales. El motivo se repetirá, con ciertas variaciones, consiguiendo primero una intensificación del tejido polifónico (hasta el c. 22), y después una aligeración con nueva acumulación hasta cadenciar en la aludida cláusula del compás 30, dando fin al *exordium*. Este diseño melódico tan condensado, se asemeja a muchos de los motivos melódico-textuales creados por Victoria, pero también la sonoridad conjunta del tejido construido con él, preponderante pero no exclusivamente creada a base de triadas en estado fundamental conteniendo el bajo el sonido duplicado (véase cc. 20-27). Sonoridad que nos remite a las prácticas de cantar o tocar "a la mente" comentadas en este trabajo, presentes también en Cabezón y explicadas por Santa María. En las obras de Escobedo y Victoria las texturas se hallan próximas porque ambos autores, sin renunciar al contrapunto, sea imitativo o no, buscan esas sonoridades acordadas principalmente de triada, si bien dicho tejido es casi constante en las obras del abulense, y más esporádico en las del hispalense.

A pesar de la condensación de los sujetos melódicos, y de la coordinación armónica del conjunto, la longitud de los motetes de Bartolomé no se asemeja a los de Victoria, pues el más extenso del abulense -*Vadam, et circuib*- también de dos partes, con 160 palabras para musicar, se extiende 177 compases, mientras que este de Escobedo, con 87 palabras (casi la mitad) abarca hasta los 160 compases. Ello se debe a varios factores. En primer lugar al mayor uso de las repeticiones por parte de Escobedo que, aunque lógicamente su número varía en función del tratamiento que desea dar a cada texto, muestra una mayor preferencia a la repetición como recurso compositivo general. Pero, además, y aunque ninguno de los dos realice una fragmentación textual excesiva para generar las unidades episódicas de las composiciones, la silabización de la escritura conjunta no abunda tanto en las obras de Bartolomé. En sus motetes estas secciones se combinan con otras donde las líneas fluyen con mayor libertad rítmica y la textura resultante es menos homofónica y más melismática. Y tercero, un importante rasgo que define el estilo de Victoria, sus abundantes y marcadas cadencias que puntúan cada sección textual y que pocas veces desaparecen, se hallan a veces también nitidamente talladas en las obras de Escobedo, pero muchos fragmentos textuales no los resuelve así. A menudo las voces se van imbricando unas con otras, creando compases de transición entre los textos, como acontece entre el segundo y tercer verso (*ante Dominum / quia multum*, de 5 compases) y entre el tercero y cuarto (*misericors est / dimittere peccata*, de 3 compases) de la primera parte de *Immutetur habitu*. En ambos casos se facilita la continuidad semántica que sugiere el texto, pero no es una transición sin marcas, pues las sonoridades cadenciales están presentes, incluso a veces duplicadas.

En la *seconda pars* del motete se pueden observar otros rasgos estilísticos del compositor que sirven como parangón con los de Victoria. Por ejemplo su inicio, creado con un sujeto silábico, que partiendo de la final modal (*re*), asciende a su quinta y a través de pequeñas ondulaciones va extendiéndose hasta el final del verso que reza: "Juxta vestibulum et altare" (Junto al vestibulum y a los altares), será tratado en contrapunto imitativo entre las cuatro voces entrando consecutivamente el tenor, alto, bajo y *superius*. La distancia que separa la primera de la segunda entrada es de *breve* y *media*, la misma que entre *altus* y *bassus*, pero la última voz esperará dos compases y medio. El diseño de las entradas recuerda al utilizado en *Pueri hebraeorum* de Victoria, también por la irregularidad con la que se introduce la última voz del conjunto. Sin embargo el orden de exposición en el motete del abulense será el siguiente: *altus*, *cantus*, *tenor* y *bassus*. Este primer sujeto se va a ir repitiendo dos y tres veces en las diversas voces hasta que Bartolomé consigue ajustarlas y que la cadencia sea clara y simultánea (en el c. 101): el *superius* acaba de callar, por lo que serán las tres voces inferiores las encargadas de la cláusula sobre la *repercussa*. Un tipo de cadencia también presentes en las obras de Victoria.

100
 ta- re plo- ra- bunt sa- cer- do- tes plo- ra- bunt sa- cer- do- tes et le- vi-
 et al- ta- re plo- ra- bunt sa- cer- do- tes et le- vi- ta- et le- vi- ta- et le- vi-
 et al- ta- re plo- ra- bunt sa- cer- do- tes, sa- cer- do- tes, sa- cer- do- tes et le- vi-
 re plo- ra- bunt sa- cer- do- tes, plo- ra- bunt sa- cer- do- tes et

109
 ta, et le- vi- ta- mi- ni- stri Do- mi- ni, di- cen- tes Par-
 ta, mi- ni- stri Do- mi- ni, di- cen- tes, di- cen- tes
 ta- mi- ni- stri Do- mi- ni, di- cen- tes, di- cen- tes
 le- vi- ta- mi- ni- stri Do- mi- ni, di- cen- tes, di- cen-

117
 ce Do- mi- ne, par- ce Do- mi- ne, Do- mi- ne,
 Par ce Do- mi- ne, par ce Do- mi- ne, par-
 Par ce Do- mi- ne, par- ce po-
 tes: Par- ce Do- mi- ne par- ce po- pu-

125
 par- ce po- pu- lo tu- o, tu- o, et ne
 ce po- pu- lo tu- o, et ne dis- si-
 pu- lo, po- pu- lo tu- o, et ne dis- si- pes
 lo, po- pu- lo tu- o, et ne dis- si- pes, et ne

Ejemplo 1. Bartolomé de Escobedo: *Immutetur habitu*, cc. 100-131

Agradezco a Pablo Ballesteros su valiosa ayuda para editar digitalmente este ejemplo musical.

Detengámonos ahora en el tratamiento dado a "Parce Domine / parce populo tuo" (Perdónanos Señor, perdona a tu pueblo), por mostrar la capacidad expresiva que Bartolomé buscaba y sabía dar al texto, y que recuerda a lo pretendido en las de Victoria. La elección del sujeto ya es llamativa. Escobedo elegirá un tetracordo descendente, tan empleado posteriormente como emblema de los lamentos, a manera de catábasis. Diseñado preponderantemente en valores de breve y semibreve, su interacción produce una ralentización del tempo subjetivo. Se articulará aquí mediante el contrapunto imitativo en pares de voces, pero a manera de espejo: el *superius* entra cantando *fa-mi-re-do* (medio tono, tono, tono) imitado con cierta variación rítmica y a distancia de semibreve por el *altus* (*do-si-la-sol*), y transcurrida breve y media entran las voces graves, el bajo cantando el segmento del *superius* y tenor el del *altus*. La exposición se repetirá íntegramente imbricándose con la anterior (cc. 116-120 / 120-125), aunque las voces inferiores ejecutarán ahora "parce populo", aprovechando Escobedo la similitud existente entre ambos textos. Algunas de las ediciones modernas añaden el bemo a los *si*, proponiendo que se *be-molle* (suavice) toda la sección, transformando la sonoridad áspera en dulce. Quizás sería conveniente valorar si es pertinente respetar el diseño tonal del tetracordo descendente inicial: semitono / tono / tono en todas las voces y aceptar los choques de *fa* contra *mi* (la cuarta aumentada *fa-si* de los cc. 120 y 124) cantados en *durum*, como el texto parece sugerir.

Recordemos que Bartolomé había sido elegido, junto con Danckerts Ghiselin, uno de los dos jueces del debate público romano fraguado en 1551 entre Nicola Vicentino y Vicente Lusitano sobre si la música de sus contemporáneos estaba escrita en el género diatónico o si representaba una mezcla de géneros, como argumentaba Vicentino. Debate que impulsó la creación de *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), donde Vicentino explica la apuesta y argumenta por qué él debía haber sido el ganador⁷⁸. Escobedo, que creó *Immutemur habitu* años antes de esta disputa, muestra en la sección "Parce Domine" su afinidad con muchas de las opiniones volcadas por el autor del libro. Por ejemplo la conocida idea de que el compositor "debe componer sus creaciones según el sujeto y el propósito de las palabras"⁷⁹, no debiendo limitarse solo a imitarlas sino "mejor a lo que ellas refieren o significan, para lo que se servirá de la armonía de sus pasiones –a veces ásperas, otras dulces, otras alegres, a veces tristes"⁸⁰. De hecho, el motete cultiva la disonancia en otros lugares. Así, en "ploreumus ante Domimum" en los cc. 37-38, las tres voces agudas interpretan las tres palabras del texto: "supliquemos al Señor". Mientras las voces centrales desarrollan movimientos de terceras paralelos, que volveremos a escuchar después, el *superius* choca en disonancias rápidas contra el tenor; y algo semejante sucederá en "peccata nostra" (cc. 67-68) o sobre "jejunemus" (c.32). Elige por tanto lugares donde el contenido simbólico del texto puede ser expresado, "referido", pero no recurre al cromatismo, una sonoridad muy presente y definitoria del estilo victoriano. Quizás esta búsqueda de aportar contenido expresivo al texto sea el elemento común más intensamente compartido por ambos autores.

Ciertamente existen otras analogías en sus estilos, como el particular tratamiento que dan a las cadencias finales. Construidas generalmente sobre los grados V-I modales, con el giro *cantizans* en el *superius* y el resto de las resoluciones situadas en sus lugares más conclusivos, aunque en *Immutemur habitu* el tenor calle inmediatamente antes y resuelva indirectamente en el *bassus*. Suelen después dar paso a una coda con *extensio* de varias breves de duración con una voz, en este caso el alto, sosteniendo la final como pedal, para finalizar en una cadencia plagal. Ciertamente son elementos de la retórica de

certo de 1553. Sobre la disputa ver la introducción a la traducción de *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Roma, 1555). Maria Rika Maniates (ed.), New Haven, 1996.

⁷⁹ *Ibid.*, f. 84v: "Et il Compositores, [...] comporre le sue compositioni secondo il soggetto & il proposito, delle parole".

⁸⁰ *Ibid.*, f. 48r: "Il Compositore [...] sarà solamente obligato à dar l'anima, à quelle parole, & con l'Armonia di mostrare le sue passioni, quando aspre, & quando dolci, & quando allegre, & quando meste, & secondo il loro soggetto".

⁸¹ D. V. Filippi: *Tomás Luis de Victoria*, pp. 104 y ss.

final de pieza que se harán habituales en mayor medida según avanza el siglo, pero que no son tan frecuentes en aquella época con tal acumulación de rasgos futuros.

Podemos resumir a tenor de lo enunciado que esta primera comparación entre las obras de Escobedo y Victoria permite evidenciar ciertas similitudes en el estilo de ambos autores, que no implican necesariamente una transmisión directa entre las obras del uno hacia otro, sino más bien una imitación por *genus*, como enunciamos al principio de este análisis. En ciertos lugares ambos adoptan formas comunes de construir melodías, texturas y sonoridades, así como de puntuarlas de manera nítida. Por ejemplo aparecen en Victoria las líneas melódicas de Bartolomé con amplios saltos, con aristas, que se combinan con sonidos declamados, buscando en conjunto los lugares modales relevantes. Lo mismo es perceptible en los motivos melódicos, contruidos casi exclusivamente con sonidos declamados. Comparten asimismo la existencia de una construcción musical armónica, basada en el bajo que sostiene tríadas, en el gusto por las texturas tendentes a la homorritmia, además de otros gestos en las entradas y conclusiones de los segmentos musicales. Es incluso más llamativo el gusto común por los *affetti*. Todo ello nos da muestras de un universo musical compartido, cercano el uno al otro, referido tanto a un fondo musical aprendido por Victoria como a determinados gestos puntuales. Y, lo que resulta sin dudas llamativo, es que estos rasgos localizados en Victoria aparezcan ya en una obra creada con anterioridad a 1543. Seguramente la repercusión de Escobedo en la música de Victoria es menor que la de Morales, como también lo fue su difusión. De hecho, por lo que sabemos, no parafraseó ninguna de sus obras aun cuando algunos de sus rasgos estilísticos se hallen realmente próximos a los del abulense.

OTRAS INFLUENCIAS MUSICALES

Trascurrirán siete años desde que Victoria abandone Ávila hasta que vea la luz su primer libro impreso, los *Motecta* de 1572. Sin duda su formación musical se acrecentó en el periodo romano y, aunque tampoco conocemos mucho al respecto, se admite que la figura central a emular fue Palestrina. Aparte de la posible relación directa entre ambos, estamos hablando de la figura dominante en la escena musical romana a partir de la década de 1560, muy particularmente con su exitosa edición de *Motecta festorum totius anii*, impresa en 1563 e inmediatamente reeditada. Ciertamente ante este éxito y el aprecio que los romanos mostraron a su creación musical no resulta extraño que Tomás Luis le tomara como modelo a imitar. El reciente trabajo de Daniele V. Filippi ha venido a constatarlo mediante explícitas *aemulatio* entre los motetes de ambos maestros⁸¹. No obstante la música que Victoria pudo aprender y conocer en su etapa abulense, tanto la improvisada como el canto de órgano de autores como Morales y Escobedo, y quizás también los motetes de Guerrero, ayudan a comprender mejor su estilo compositivo y debilitan la preponderancia palestriniana a la que se ha llegado a considerar "El origen mismo del estilo motetístico de Victoria"⁸². El gusto del compositor por elementos motivicos casi declamados, por las progresiones armónico-contrapuntísticas basadas principalmente en tríadas y por las cadencias definidas y abundantes, son rasgos todos ellos que definen su estilo musical. Los hallaremos también en repertorios interpretados en las catedrales españolas a mitad del siglo XVI, pero existen muchos otros elementos que continúan siendo una gran incógnita, como la propensión de Victoria no al gusto por los recursos expresivos, sino al intenso colorido armónico conseguido mediante el uso de alteraciones que esperamos que futuros trabajos lleguen a abordar.

⁸² *Ibid.*, p. 111: "L'origine stessa dello stile motetistico di Victoria è insomma inestricabilmente legata al confronto con Palestrina, ma fin da subito egli reinterpretava la lezione palestriniana in modo autonomo e con distinta personalità artistica".