

***Mestissima mia vita* de Stefano Limido (Milán, 1605): contemplar,  
escuchar, sentir el dolor de la Virgen María**

**Mestissima mia vita by Stefano Limido (Milan, 1605): contemplate,  
listen, feel the pain of the Virgin Mary**

Verónica Rioja Fernández  
Universidad de Valladolid  
anaveronica.rioja@uva.es

**RESUMEN**

El compositor Stefano Limido publica en Milán un libro de madrigales dedicados a la Virgen María. En la fecha de su impresión, 1605, Limido se encuentra viviendo en España, puesto que ostenta el cargo de violín en la corte de Felipe III desde 1599. Para responder al interrogante de por qué toma la decisión de publicar en Italia a pesar de la distancia, se hace necesaria la realización de un análisis del contenido del impreso, de los textos de los madrigales, así como de una panorámica de la vida devocional tanto de Milán como de la corte española durante ese periodo, entornos de la vida del compositor. La edición del madrigal *Mestissima mia vita*, aportando la reconstrucción de la perdida voz del tenor y su análisis a nivel musical, textual y retórico, completa el presente estudio.

**Palabras clave:** madrigal espiritual, Milán, Inmaculada Concepción, devoción, meditación.

**ABSTRACT**

The composer Stefano Limido publishes in Milan a book of madrigals dedicated to the Virgin Mary. On the date of its printing, 1605, Limido is living in Spain, since he has held the position of violinist at the court of Philip III since 1599. To answer the question of why he made the decision to publish in Italy despite the distance, it is necessary to carry out an analysis of the book's content, of the madrigals' texts, as well as an overview of the devotional background of both Milan and the Spanish court during that period, environments of the composer's life. The edition of the madrigal *Mestissima mia vita*, providing the reconstruction of the tenor's lost voice and its analysis at a musical, textual and rhetorical level, completes the present study.

**Key Words:** spiritual madrigal, Milan, Immaculate Conception, devotion, meditation.

Milán, 1605. La imprenta de Agostino Tradate publica una antología de madrigales versados en temática religiosa mariana. *Regii concerti spirituali libro primo a 5 et 6 voci*<sup>1</sup> sale a la luz en la ciudad natal de su autor, Stefano Limido, que por entonces residía en Valladolid como músico de la corte. La elección de una imprenta en la capital lombarda responde a buen seguro a las expectativas comerciales del compositor, que había escogido textos tanto en italiano – en la mayoría de las composiciones-, como en castellano. No en vano, sus obras podrían satisfacer la demanda espiritual tanto de los ciudadanos oriundos como de los españoles asentados en el Ducado de Milán, dominio por entonces de la corte de Felipe III.

El impreso está formado por seis cuadernillos de 4º correspondientes a cada una de las voces para las que están escritos los madrigales: cuatro de ellos están a seis voces, (tiple, quinto, alto, *sesto*, tenor y *basso*), y los otros cuatro a cinco voces, prescindiendo en este caso de la voz del *sesto*. Cada librito está formado por veintiuna páginas que forman la parte musical, aparte de la portada, la dedicatoria en italiano en su reverso y el índice de los madrigales, - *tavola*-, que se encuentra al final de cada cuadernillo. La excepción se encuentra en el *sesto*, que carece de índice y que contiene únicamente seis folios de música correspondientes a las obras en las que interviene. Domina la portada el escudo de Felipe III, a quien está dedicado el volumen. En ella, aparte del título del libro, figura también el nombre del autor, especificando su puesto como músico de la corte. A continuación, como subtítulo, figura “*primo libro a 5 & 6 voci*”, dejando patente la posible intención del autor de imprimir en un futuro un segundo libro de madrigales espirituales. Completa la portada el lugar y fecha de publicación y la locución *Con licenza de Superiori*, que sustituye la licencia de impresión presente en algunos libros de música<sup>2</sup> (Figura 1). El libro tampoco incluye la *tassa*, y, al no haberse encontrado el contrato entre autor e impresor, se desconoce el número de ejemplares que se publicaron y el precio de cada uno de ellos, así como otras condiciones acordadas como los costes de imprenta o los plazos de entrega.

---

<sup>1</sup> Limido, Stefano (1605) *Regii concerti spirituali*. Milán: Agostino Tradate. (Biblioteca Nacional de España, R 14441-14445). Podemos traducir el título como “Reales conciertos espirituales”. La palabra *concerti* ha caído en desuso en la actualidad, y su traducción deriva del latín.

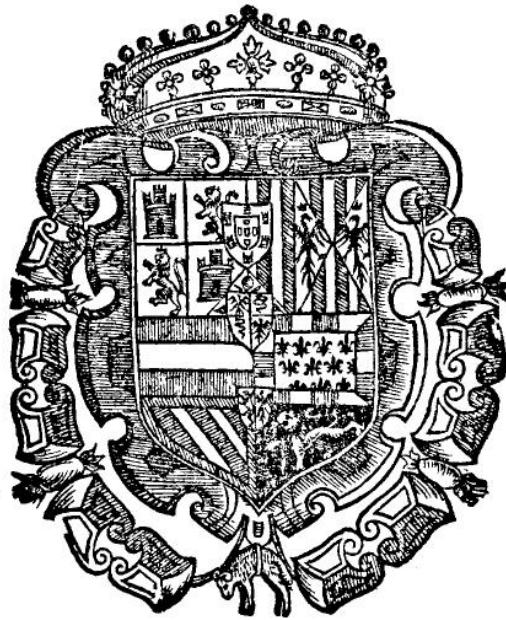
<sup>2</sup> El segundo libro de Limido, *Armonía espiritual* (Madrid: Imprenta Real, 1624), sí que incluye sin embargo tanto la licencia de impresión y la tasa en la última página. El prescindir de ello podía deberse a una sencilla manera de ahorrar papel, un gasto nada desdeñable.

CANTO.

REGII CONCENTI  
SPIRITUALI,

DI STEFFANO LIMIDO MUSICO NELLA  
Real Camera della Maestà Cattolica  
FILIPPO III.

LIBRO PRIMO A 5. & 6. VOCI.



IN MILANO, Appresso Agostino Tradate, 1605.  
Con licenza de' Superiori. A

El impreso de *Regii concertii spirituali* contiene ocho madrigales que están dispuestos según el número de voces: se encuentran en primer lugar las obras a cinco y seguidamente las piezas a seis. Cada una de ellas está basada en un poema de distinta versificación y tipología estrófica. Limido estructura todas las composiciones ciñéndose a la forma del poema, ya que cada una de las partes musicales equivale a una estrofa literaria. Cada una de estas secciones está encabezada por una letra capital bellamente adornada (figura 2):



Figura 2: detalle del comienzo del madrigal O, de l'eterno Sol, voz del canto

Tan sólo ha llegado hasta nosotros un ejemplar de los *Regii concertii spirituali* que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, y de los seis librillos, solamente cinco han sobrevivido, habiéndose perdido la voz del tenor. No son muchas las referencias al impreso, que aún permanece inédito: tan sólo ha sido objeto de un artículo firmado por Christine Getz (2008) en el que describe el contenido del libro desde el punto de vista del entorno devocional del autor y edita algunos fragmentos de *Le braccia aperse*, uno de los madrigales en italiano, abordando su análisis estilístico, así como del texto y su autor, el jesuita milanés Angelo Grillo. La misma autora (2013), en uno de los capítulos de su libro dedicado a la devoción mariana en la ciudad de Milán *Music, Mary and Meditation*, habla del impreso de Limido por su contenido dedicado a la Madonna del parto, comparándolo con el libro de madrigales espirituales de Orfeo Vecchi (1602), igualmente de temática mariana. Robert Kendrick (2002), en sus estudios sobre la música en el Milán de los siglos XVI y XVII hacen referencia al impreso y su autor al examinar la producción milanesa de música devocional. En España encontramos fundamentalmente dos autores que han publicado algún texto referente a Limido: Alejandro Luis Iglesias (1992), que sacó a la luz el artículo *Amargas horas de los tristes días en una colección de madrigales espirituales*, en el que edita uno de los madrigales de la colección *Armonía espiritual*. Luis Iglesias habla del autor fundamentalmente en su etapa en la Península y del contenido del libro, abordando su contexto editorial en cuanto a los libros de polifonía de la época. Luis Robledo Estaire (1998, 2008, 2012), en sus estudios sobre la Capilla Real durante los reinados de Felipe III y Felipe IV, explica la función de Limido como violín de la corte (denominado “violón” en esa época), y los datos biográficos contenidos en el Archivo de Palacio, entre otros. Aparte de estos estudios, aún falta por realizar una biografía exhaustiva del autor aunando sus etapas milanesa y madrileña, así como una revisión de su

obra y fuentes y un listado pormenorizado de las mismas. Asimismo, queda por editar la mayoría gran parte de su repertorio, tanto impreso como manuscrito.

Este artículo ofrece la publicación de *Mestissima mia vita*, uno de los madrigales inéditos contenidos en los *Reggi concerti spirituali*, realizando una propuesta de reconstrucción de la perdida voz del tenor y completando de esta forma el madrigal. Asimismo, elabora una descripción del impreso y realiza una breve retrospectiva del contexto cultural, devocional y musical del entorno para el que Limido destinó su libro, esbozando las razones que llevaron al compositor a seleccionar los textos en los que basó sus madrigales, así como las posibles motivaciones que le condujeron a imprimir su libro en la ciudad de Milán<sup>3</sup>.

Poco se sabe del músico italiano en su primera etapa vital. Sí se puede confirmar que nació en la capital lombarda gracias a su hija, Liberata Limido, quien, en su testamento, afirma ser «hija de Stefano Limido, criado que fue de su majestad en la capilla real, y Luzia Calderina su mujer y mis padres difuntos, naturales que fueron del ducado de Milán»<sup>4</sup>. Aparte de este dato, se desconoce la fecha de su nacimiento o cualquier noticia referente a su familia o infancia. Valorando, como se relatará más adelante, que partió hacia España en 1599 siendo ya un hombre adulto, casado, y con su carrera como violinista en un punto álgido, se puede estimar que nació en la década de 1570, o como muy tarde en los primeros años del decenio siguiente. Se desconoce cualquier información de su periodo de formación como músico, aunque la ciudad de Milán fue un foco cultural, artístico y musical de gran esplendor durante las últimas décadas del siglo XVI, algo de lo que a buen seguro el joven Stefano se nutrió.

La historiadora Christine Getz afirma que hay indicios para considerar que el violinista alcanzó gran prestigio y tenía una buena reputación entre los artistas de renombre en el Milán de la época<sup>5</sup>. También considera que pudo pertenecer o al menos tener alguna relación con la *Accademia degli Inquieti*, sociedad fundada en 1594 bajo el amparo de Muzio Sforza Colonna, marqués de Caravaggio. La *Accademia* reunía artistas y literatos de diferentes ciudades y semanalmente organizaba lecturas y diálogos sobre diversos temas eruditos; igualmente promovía la composición y creación de obras artísticas por parte de sus componentes, tanto pictóricas como literarias y musicales<sup>6</sup>. La suposición está fundada en la posible relación de Limido con el poeta Angelo Grillo, de donde el compositor tomó la mayoría de los textos de los madrigales que componen los *Reggi concerti spirituali*, entre ellos la obra objeto de este artículo. El poeta, que tenía una estrecha relación con Muzio Sforza Colonna y su esposa,

---

<sup>3</sup> En 1605 a corte residía en Valladolid, aunque en la ciudad castellana ninguna imprenta en activo había sacado de sus prensas libros de polifonía a principios de siglo. En el Reino de Castilla la imprenta que realizaba mayor número de impresiones de este tipo en este periodo era la Imprenta Real con Juan Flamenco al mando. A partir tomará el relevo en este cometido la imprenta salmantina de Artus Tavernier. Para una relación de los libros de polifonía impresos, véase Torrente, 2016, p. 40-42.

<sup>4</sup> Testamento de Liberata Limido. Archivo de protocolos de Madrid, tomo 10192, fol. 343r-343v.

<sup>5</sup> Así lo manifiesta el historiador Filippo Picinelli (1670) en su *Ateneo dei letterati milanesi*: «Benche l'essercito dell musica, senza veruna consistenza, ricreano gli orecchi se ne passi. Gio. Stefano Limido professore di Musica, co'l beneficio delle penne istoriche si mantiene persistentemente nella cognition de i letterati. La di lui vita finí; ma le di lui memorie si rinnovano, tanto puó l'haver dato alle stampe». [Aunque el ejercicio de la música, sin ninguna duda, recrea los oídos, Gio. Stefano Limido, profesor de música, con el beneficio de las plumas históricas, se mantiene persistentemente en el conocimiento de los escritores. Su vida terminó, pero su memoria se renueva a través de su obra]. (Picinelli, 1670, p. 330)

<sup>6</sup> Muzio Sforza Colonna, hijo de Constanza Colonna y Francesco Sforza, fundó la *Accademia degli Inquieti* al volver de su educación en España en 1592. El interés por la filosofía, la literatura y el arte caracterizó a Muzio y su familia, que contaron con el servicio del pintor Michelangelo Merisi, Caravaggio. (Langdom, 2008, p. 28).

con toda probabilidad participó de los encuentros de la *Accademia degli Inquieti* y formó parte de algunas de sus creaciones.

De lo que no cabe duda es que Limido desarrollaba su faceta como compositor durante estas primeras décadas en Milán, y que al menos tenía reconocimiento como uno de los compositores en activo de la ciudad, ya que afirma el historiador italiano Paolo Morigia (1585) que perteneció a ese círculo de músicos milaneses cuyas obras circulaban alrededor a mediados de la década de 1580. No podemos definir exactamente a qué obras se refiere tal afirmación; sin embargo, algunas recopilaciones posteriores nos pueden dar una idea del tipo de piezas a las que podría hacer alusión. Un ejemplo de ello es una colección manuscrita de salmos de 1596: *Psalmodia vespertina integra omnium solemnitatum* que contiene una pieza de Limido: *Lauda Jerusalem quarti toni de timidis a 5 voces*<sup>7</sup>. Esta antología reúne salmos de los más afamados compositores del momento, tales como Giulio Cesare Gabusi, Orazio Vecchi o Constanzo Porta, entre otros. También encontramos dos obras impresas del milanés incluso años después de abandonar su ciudad natal: en 1608 se imprimió una antología de conciertos escritos por autores milaneses que reunía piezas de Gabussi, Cima o Arnone y contenía tres concieros a tres voces de Limido<sup>8</sup>. A ellas hay que añadirles las obras *Florete Flores* y *Alleluia, laetamini gentes*, que forman parte de la antología de Guglielmo Bertí de 1610<sup>9</sup>. Esto corrobora que el violinista gozaba de buena reputación entre los círculos musicales y artísticos de la época. En cualquier caso, y a pesar de desconocer detalles sobre el ejercicio de su profesión como instrumentista y compositor en su etapa milanés, nos confirma una vez más su alta consideración el hecho de que fuese contratado por el Duque de Lerma como violinista para tocar al servicio de la corte española.

Las bodas reales entre Felipe III y Margarita de Austria y entre el archiduque Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia fueron celebradas en Valencia en 18 de abril de 1599, y constituyeron el punto de partida del asentamiento de Limido y su grupo de violines para servir de forma permanente a la Casa del Rey. Este grupo, vinculado en un principio a la caballeriza, tañía en la cámara y progresivamente fue ampliando su presencia, en un principio de forma puntual, a la capilla. De esta forma, su labor principal como intérprete de danzas se amplió paulatinamente a la música religiosa. En 1601 dos violones tocaron en los oficios de Semana Santa; en 1602 son contratados otros siete violones, y llegan a ser trece, la cifra más alta de este tipo de instrumentos de cuerda que sirven en la corte en todo el siglo XVII. Limido será testigo de este desarrollo, siempre al frente del grupo, y es nombrado entre 1607 y 1610 como “maestro de los *violones* italianos”.

El mismo año de la publicación de los *Regii concerti spirituali*, e igualmente para celebrar el nacimiento del futuro rey Felipe IV, tuvieron lugar unas magníficas máscaras alegóricas en el Palacio Real de Valladolid, el 16 de junio de 1605. En estos festejos la participación de los violines, tanto de la Casa del Rey como la Casa de la Reina, fue de valiosa importancia: «Cantaron los coros y, cesando ellos, se vio en la música de violines un son particular,

---

<sup>7</sup> <https://opac.sbn.it/risultati-ricerca-avanzata/-/opac-adv/detail/MSM0025773>

<sup>8</sup> LUCINO, Francesco (1608). *Concerti de diversi Excell. Auttori, à due, tre, & quattro voci, Raccolte dal R. D. Francesco Lucino Musico nella Chiesa Metropol. di Milano, nouamente dati in luce. Con la Partitura per l'Organo*. Milán, Per l'herede di Simon Tini & Filippo Lomazzo. Recuperado de <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=5913>

<sup>9</sup> Bertí, Guglielmo (1610). *Messe, motetti et un Magnificat, a sei voci. Di diversi excell. autori . . . col basso principale per l'organo*. Milán, eredi di Agostino Tradate. RISM SD 16101.

inventado para este propósito...». Según Robledo (2008), la autoría de esta música podría pertenecer a Limido, al que se refiere como «famoso compositor». Desgraciadamente no conocemos esa obra instrumental que pudo ser compuesta e interpretada por el violinista italiano, aunque a buen seguro que en esa fecha el músico, en caso de haber viajado a Milán a publicar su primer libro de madrigales, pudo regresar a tiempo para participar en los festejos.

Entre 1609 y 1612 Limido aparece como cofrade de la Congregación de los Esclavos del Santísimo Sacramento junto a otros músicos asociados a la corte, como Diego Gómez (violón y compositor) o Eugenio de Heredia (guitarrista y violón), entre varios cantantes de la Capilla Real. Otros nombres asociados al mundo del arte y la literatura están también ligados a la Congregación: los escritores Antonio Hurtado de Mendoza, Cervantes, Lope de Vega, Calderón o Pedro Soto de Rojas, o los directores de compañías de comedias Alonso Riquelme, Baltasar de Pinedo y Tomás Fernández. No es posible verificar si Limido participó de los actos y ceremonias piadosas, pero el hecho de pertenecer a la «cofradía de los artistas» puede llevar a suponer su implicación en la vida devocional del Madrid de principios de siglo; asimismo se puede conjeturar que tuvo relación con algunos de los literatos de la hermandad, de los que tomó los textos para los madrigales que publicaría en 1624, como Lope de Vega.

El año de 1612 fue el último año en el que Limido aparece como miembro de la Congregación, el mismo en el que fallece su esposa Luzia Calderina<sup>10</sup>. La situación sería muy dura para el compositor al perder a su mujer y tener que hacerse cargo de su hija Liberata, de apenas trece años. No obstante, prosigue un periodo de aparente estabilidad que culmina en 1624, año en el que consigue la plaza de músico de la Capilla Real, siendo la primera vez que se contrata a un violón como parte de ella. Además, como se ha mencionado, publica la que sería su segunda colección de madrigales, *Armonía espiritual*<sup>11</sup>, que contiene once obras basadas en poemas de escritores españoles del Siglo de Oro sobre temas piadosos como el sufrimiento de Cristo en la cruz, la redención de las almas de los pecadores o el Santísimo Sacramento.

En 1630 todos los violones de la Casa del Rey se encuentran sirviendo en la Capilla, apareciendosiempre al frente del maestro Limido; de hecho, es nombrado también “maestro de las vihuelas”, posición añadida a su ya adquirida plaza como “maestro de los violones”, al fallecer su predecesor Juan Bautista de Medina, en 1632. A finales de la segunda década del siglo XVII comienza a hacerse notar la crisis que asolaba a España y a la corte. Y fue quizá alguna razón de índole monetaria lo que llevó a Limido a tener una actitud desafiante y de crispación, actitud totalmente inusual tras treinta años de servicio intachable en la corte, al desobedecer sus obligaciones y negarse a tocar para las damas. Por esta razón el italiano es encarcelado y suspendido de sus funciones durante una semana<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Testamento de Luzia Calderina. Archivo de protocolos de Madrid, tomo número 2214, fol. 712r-713v.

<sup>11</sup> Limido no especificó en este segundo volumen que fuese su segundo libro de madrigales espirituales tras la publicación de los *Regii concerti spirituali primo libro a 5 e 6 voci* de 1605. Aunque ambos libros reúnen el mismo tipo de piezas religiosas en vernácula y coinciden en numerosos criterios estilísticos, *Armonía espiritual* contiene únicamente obras en castellano a cinco voces y aborda distintos conceptos teológicos, no solo se basa en temas marianos como el primero de los libros.

<sup>12</sup> “He entendido que Esteban, uno de los Violones del Rey, nuestro señor, se fue ayer sin querer tañer a las damas, y así, habiéndoles yo ordenado que obedeciesen en todo lo que les mandasen, ordenaréis que al mismo punto le ponga en la cárcel con dos pares de grillos efectivamente, y en haviendo estado ocho días en ella, le quitaréis la plaza y no se la volveréis hasta que lo manden todas las damas porque sepa cómo ha de servir y obedecer... hoy miércoles 19 de septiembre de 1629”. (Barbieri, 1986, pág. 288)

Los años que restan hasta su muerte, la plaza como violón y maestro de las vihuelas en la corte está afianzada. El 20 marzo de 1647 fallece en Madrid, dejando en su testamento como herederos a su hija Liberata y a los músicos Manuel de Vega y Carlos Patiño.

A los dos impresos que Limido publicó y las piezas incluidas en las antologías italianas mencionadas, hay que incluir en el listado de obras que han llegado hasta nosotros una serie de responsorios y una misa incompleta que se conservan en el archivo musical del Monasterio de El Escorial; un *Salve Regina* en la catedral de Valladolid y el responsorio *Tenebrae factae sunt* en la colegiata de Jerez de la Frontera. Una misa y una Letanía de Nuestra Señora a 8 voces, ambas perdidas, figuran en sendos inventarios de los siglos XVII y XVIII de la catedral de Toledo. A ello hay que incluirle una nutrida relación de obras perdidas, tanto en latín como en vernácula, contenidas en la perdida colección musical del rey portugués Joao IV y que aparecen publicadas en la *Primeira parte do index da livreria de música do muyto alto e poderoso rey Dom Ioaõ o IV*<sup>13</sup>.

En el hecho de que años después de abandonar Italia la obra de Limido aún fuese publicada en su ciudad natal quizá reside una de las razones que llevaron al compositor a elegir un impresor milanés como el artífice publicar los *Regii concerti spirituali*. Aún era un artista de renombre allí y podría aprovechar una reputación como compositor que en España quizá aún no había llegado a forjarse. Como ya se ha mencionado, Limido eligió tanto el italiano como el castellano en los textos que formaban parte de su antología, pensando en la multiplicidad cultural y lingüística que caracterizaba el Ducado y la posible recepción del libro. Pero también seleccionó cuidadosamente la temática de los textos de sus madrigales, atendiendo muy posiblemente a un doble motivo: en primer lugar, complacer a su patrono, el rey Felipe III, a quien ofrece el volumen, y también implícitamente a su esposa, Margarita de Austria, que acababa de dar a luz a su hijo, el futuro Felipe IV. La dedicatoria del libro, firmada el 9 de abril de 1605, -tan sólo un día después del nacimiento del príncipe-, no especifica su deseo de ofrendar la música como un regalo por la gozosa noticia, pero seguramente debió de pensar en la recopilación de madrigales como un obsequio a sus patronos por ese motivo tras conocer que la reina estaba encinta. En el texto, el autor expone su deseo de ofrecer la obra al monarca, al que otorga rasgos de divinidad, sabiendo que la música forma parte del solaz del rey y se oye en los salones de palacio, al igual que en los cielos resuena junto al Eterno<sup>14</sup>(figura 3). Cabe destacar que Limido hace resaltar los nombres de María y Chisto en mayúsculas, como recurso retórico para destacar su relevancia.

---

<sup>13</sup> Se trata de los villancicos *A pedir sustento*, *Bello pastorillo* y *Juntos estamos pastores*. Además, un libro de magnificats, motetes, psalmos, responsorios y una lamentación. (Iglesias, 1992, p. 271).

<sup>14</sup> [La música, don celestial del Todopoderoso Rey, siempre ha sido consuelo a los excelsos reyes ante las arduas e importantes ocupaciones del gobierno. Y por eso Felipe, invicto Rey de Macedonia, con el cual la V.M. comparte el nombre, que renueva la heroica virtud e introdujo también en su palacio y en su persona individual este noble servicio. Y es muy justo que los príncipes terrenales tomen el ejemplo del eterno Monarca, en cuyo pomposo salón se oye una perpetua y dulcísima melodía. Esta razón, entre otras, ha impulsado mi tímido coraje a atreverse a presentar a V.M. estos conciertos espirituales; los cuales por la pequeñez de ellos y del compositor son indignos de tanta luz; confío en que, con la autoridad de la Virgen MARÍA, cuyas alabanzas están impresas, tendrán libre entrada a la verdadera presencia de Vuestra Magestad, a quien junto con los descendientes de CRISTO, Rey de Reyes, y de la misma Reina del universo, pido salud y felicidad. Milán, a 9 de Abril de 1605. De V. M. Católica. Strefano Limido]. (Limido, 1605, dedicatoria)





S. C. M.

**L**A Múſica, dono celeſte Potentiſſimo Rè fù ſempre di ſolazzo à gli altiffimi Regi doppo le graui, & importanti occupationi del gouerno. E perciò Filippo inuitto Rè de Macedoni, del quale la M. V. non meno il nome, che l'heroiche virtù rinouella; introduſte nel ſuo palagio, e nella propria perſona ſingularmente anco queſto nobile eſercitio. Et è ben dritto, che i temporali Prenſipi tolgan l'eſempio dell'eterno Monarca, nella cui pompoſa Sala ſi ſente perpetua, e dolciſſima melodia. Queſta ragione, infra l'altre hà loſpinto il mio timidiſſimo ardire à preſentare alla M. V. queſti Spirituali Concenti; i quali ſe per la picciolezza loro, e del Compoſitore ſono indegni di tanta luce; aſſai mi fido, che con l'autorità di MARIA Vergine, delle cui lodi ſono impreſſi, hauranno libera entrata al real coſpetto di V. M. a cui inſieme con ſuoi deſcendenti da CHRISTO Rè de Regi, e dalla ſteſſa Beatiffima Reina dell'vniuerſo, prego ſalute, & felicità. Di Milano alli 9. Aprile 1605.

Di V. M. Católica.

Fedeliſſimo Vaſſallo,

& humiliſſimo ſeruitore

Steffano Limido.

© Biblioteca Nacional de España

Figura 3: dedicatoria de los *Regii concenti spirituali*

La elección por parte del compositor de textos marianos indica sus deseos de satisfacer el conocido fervor que profesaba Margarita de Austria hacia la Virgen María. La reina, de profunda religiosidad, dedicó gran parte de su vida a la realización de obras piadosas y al socorro de los pobres. María de Baviera, su madre, había educado a sus hijos en un hondo sentido fervoroso, y había transmitido a Margarita una espiritualidad “fuertemente inclinada a la vida de oración y recogimiento” (Aliaga, 2009). La esposa de Felipe III estuvo siempre acompañada de religiosos de la Compañía de Jesús, embajadores de la Contrarreforma, y atesoraba en su biblioteca las obras de fray Luis de Granada, Santa Teresa de Jesús o San Ignacio de Loyola, por cuya canonización estuvo siempre muy interesada. Su confesor y hombre de confianza, el jesuita alemán Ricardo Haller, se dedicó de forma pertinaz a cuidar la conciencia de la reina y “hacer norte de su espíritu las inclinaciones de Trento” (Aliaga, 2009). Entre las muchas obras pías que llevó a cabo destacan las tres instituciones religiosas que fundó: el Real Convento de las Descalzas de San Francisco, en Valladolid; el Real Monasterio de la Encarnación, en Madrid; y el convento de la Compañía de Jesús en Salamanca, éstas dos últimas culminadas tras la muerte de la reina.

Ese intenso fervor hacia la Virgen María que profesaba la reina tenía una especial inclinación a las advocaciones relativas a la Encarnación: la Expectación, la Virgen de la O, y la Virgen de la Esperanza<sup>15</sup>: cuando se acercaba el momento de dar a luz en cada uno de

<sup>15</sup> La reina, poco antes del nacimiento de Felipe IV, expresó su optimismo en dar a luz un heredero, ya que los reyes habían hecho tal petición en el Convento Señora de la Esperanza de Valladolid. (Getz, 2013, p. 138).

sus embarazos, requería que se oficiaran nueve misas, una tras otra, en honor a estos misterios de la Santísima Virgen. Esta veneración a buen seguro fue alentada por el vallisoletano Simón de Rojas, que asistía espiritualmente a la reina de forma asidua, y que contó con su apoyo y confianza. Padre trinitario, se denominaba a sí mismo como “siervo de María”, ya que dedicó su trayectoria espiritual a la devoción mariana. Aliaga (2019) afirma que “no hay fuente... que no haga referencia a esta dimensión de su vida y proyección. Quienes lo conocieron y trataron fueron concordes en reconocerle este rasgo como el más representativo de su persona”. Entre sus obras más importantes destacan la fundación Real Congregación de Esclavos del Dulce Nombre de María, conocida como “el Ave María”; la instauración de la fiesta litúrgica del Santo Nombre de María, o su labor como adalid del rezo del rosario. Incluso difundió la oración sobre una modificación del tradicional: el rosario en honor de la Inmaculada Concepción, conocido como “rosario del Padre Rojas”, de 72 cuentas, que representa los años que habría vivido la Virgen.

No obstante, esta predilección por el culto mariano no fue algo excepcional del fraile vallisoletano. Rojas sembró sobre una tierra fértil, una España que estaba viviendo en esa época un “momento de espléndida vitalidad y creatividad” en cuanto a la devoción mariana se refiere, “como acogida y asimilación desde la renovación espiritual y cultural que habían supuesto el Humanismo y Renacimiento, como reacción exaltante en sus manifestaciones ante la reforma protestante” (Aliaga, 2019). La literatura vivió un momento de eclosión a través de la publicación de sermones o libros de meditación sobre los misterios de la Virgen, interpretaciones de prácticas devotas o comentarios a los episodios de la vida de María<sup>16</sup>; la pintura y la escultura marianas vivieron momentos de una formidable prosperidad creativa; la creación de obras polifónicas dedicadas al culto a la Virgen, especialmente en latín, fue abundantemente prolífica<sup>17</sup>.

La devoción mariana en la corte y el Reino a principios del siglo XVII vivía un gran esplendor y Limido fue testigo de ello. De hecho, como miembro de la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento, celebraría las fiestas de Regla a la Virgen instauradas en sus Constituciones: la Purificación y la Inmaculada Concepción. No en vano, la creación de la Congregación está relacionada con Simón de Rojas, confesor de su fundador Don Antonio de Robles y Guzmán.

Una segunda razón por la que el compositor pudo seleccionar los textos en los que basó sus madrigales fue que, conocedor como era de la vida artística, cultural y devocional del Milán de la época, consideró que podrían atender a la gran demanda existente de repertorios marianos en el Ducado. Durante este periodo la ciudad gozaba de gran pujanza y un particular dinamismo a todos los niveles, se caracterizaba por su importancia como ciudad estratégica y era un enlace fundamental entre Italia y el resto de Europa. De ricas relaciones políticas, comerciales, financieras y culturales, fue una ciudad floreciente, llegando a alcanzar los 100000 habitantes a finales del siglo XVI. Bajo el poder de los Austrias españoles, el Milanésado vivía bajo la autoridad de un gobernador dispuesto por la corona cuya jurisdicción era similar a la de un virrey. Cada gobernador supo establecer relaciones

---

<sup>16</sup> Uno de ellos es el *Tratado de la oración y sus grandezas* de Simón de Rojas. El capítulo XX de la cuarta parte es tratado para hablar de las advocaciones relativas a la Encarnación. Fue publicado en Buenos Aires en 1939 por la editorial Cursos de Cultura Católica.

<sup>17</sup> Para una perspectiva de las obras polifónicas dedicadas a la Virgen María a finales del siglo XVI y principios del XVII, véase: O'Connor, 2006.

con la alta sociedad italiana elaboradas en torno a un complejo entramado de lealtad y apoyo a cambio de privilegios, cargos, rentas o concesiones. Igualmente, las relaciones entre el gobernador y la archidiócesis formaban un curioso equilibrio de poderes, que no estaba sin embargo exento de hostilidades por diversos intereses políticos y económicos. No fueron pocos los conflictos sobre la autoridad y competencias entre Iglesia y Estado, aunque esta multiplicidad jurisdiccional dio cabida igualmente a la cooperación y la interacción de los principales poderes con las instituciones y las entidades locales y sus tradiciones. Esta situación propició una pluralidad de manifestaciones y actividades culturales que impregnaban iglesias, palacios, monasterios o academias literarias. La gran diversidad de eventos, celebraciones o conmemoraciones, tanto laicas como religiosas, tenían lugar en las calles, edificios públicos o dependencias privadas. La música, en toda su heterogeneidad, solía estar presente en todos ellos. Milán gozaba de una extraordinaria riqueza a nivel artístico.

Asimismo, llegó a ser un centro espiritual destacado y próspero, en gran parte por el empeño de Carlo Borromeo (arzobispo entre 1560 y 1584), que aplicó las reformas tridentinas en la diócesis con vehemencia y consiguió robustecer la fe de los feligreses a través del empuje a las instituciones eclesiásticas, llegándose a concentrar dentro de las murallas de la ciudad alrededor de doscientos quince edificios religiosos; también vigorizó la realización de los sacramentos y las labores del clero; protegió y defendió la preservación del rito ambrosiano<sup>18</sup>, que convivía con la práctica romana, y fomentó la creación y de congregaciones pías, dando un especial impulso a aquellas que dedicaran su culto a la Virgen: junto con la veneración de la Eucaristía, la Virgen María fue objeto de devoción en la ciudad de una manera extraordinaria. Solamente dentro de las murallas de la ciudad había cuarenta y dos iglesias de advocación mariana (trescientas en la Diócesis), y tres de los grandes templos de la ciudad estaban dedicados a la Virgen: el Duomo (*Santa Maria Nascente*), *Santa Maria della Scalla* y *Santa Maria presso San Celso*. Estos templos, junto con otras veintinueve fundaciones y cofradías que rendían culto mariano, como la Compañía del Santísimo Rosario o la Sociedad del Ave María en el Duomo -obras de San Carlo-, propiciaron el desarrollo de multitud de celebraciones y actos piadosos, como el canto del Salve Regina cada sábado al término de completas por los músicos de la capilla del Duomo relatado por el historiador Paolo Morigia (1595).

Años después, bajo el episcopado de Federico Borromeo (arzobispo entre 1595-1631), esta tendencia se acentuó, aumentando la instauración de instituciones de fervor mariano y los actos devocionales, que hacían hincapié en la oración de los fieles implorando la intercesión de la Virgen, así como en la comprensión y empatía hacia los misterios de la fe. Para favorecerlo, la interpretación de polifonía era abundante; los encargados de su realización eran, tanto las capillas de músicos profesionales, como los capellanes y clérigos cantores cuya formación permitía la capacidad técnica para hacerlo. Sin embargo, quienes realmente alcanzaron un inusitado prestigio como cantantes fueron las monjas. Federico estimuló el aprendizaje y la práctica del canto polifónico en los conventos femeninos como parte de su dedicación espiritual. De hecho, tenía la convicción de que cantar obras sacras protegería sus pensamientos y su fe sin distracciones y mantendría a las religiosas alejadas del

---

<sup>18</sup> El rito ambrosiano difiere en distintos aspectos en relación al romano, entre ellos el calendario litúrgico y en la interpretación de polifonía: en determinados momentos del año estaba prohibida, como en Cuaresma. Robert Kendrick (2002) ofrece las particularidades del rito ambrosiano en cuanto a la música se refiere. (Kendrick, 2002, p. 116).

mundo. Tanto las crónicas locales como los testimonios de los visitantes foráneos a la ciudad destacan la sorprendente calidad del canto de las monjas, hasta tal punto que alcanzaron un renombre que superaba con creces al de las formaciones musicales profesionales.

En este ambiente de intensa actividad devocional, cultural y musical, con especial foco en el culto a la María, vivió Stefano Limido su infancia, formación y primeros años como músico. Y seguramente participó de los actos piadosos de manera activa; no en vano, la *Accademia degli Inquieti* adoptó a la Virgen como su protectora.

Junto a la ya mencionada devoción mariana y la cantidad de agrupaciones musicales que impulsaron la interpretación de polifonía, la publicación de música destinada al culto mariano en Milán fue muy prolífica. Aunque gran parte de estas ediciones eran en latín<sup>19</sup>, encontramos, aunque en menor medida, ediciones en vernácula. Desde que Carlo Borromeo había aprobado la difusión de *contrafacta* espirituales - madrigales a los que se sustituía el texto profano por un texto religioso-, algunas publicaciones de este tipo incluían obras en vernácula dedicadas a la Virgen<sup>20</sup>.

Además de estos libros, dos volúmenes de repertorio íntegramente mariano en polifonía<sup>21</sup> y en lengua vernácula salió de las prensas milanesas: uno de ellos es el ya descrito *Reggi concerti spirituali*; el otro libro, de similares características, fue publicado tres años antes: *La donna vestita di sole*, de Orpheo Vecchi (1602). Este compendio reúne veintidós madrigales espirituales en italiano a cinco voces. El autor se inspira en los ciclos poéticos de Petrarca, así como en algunos cultos marianos que se celebraban en Milán a finales del siglo XVI y principios del XVII: cada una de las primeras doce obras hace referencia a una virtud de la Virgen o a una de las estrellas de su corona; los dos madrigales siguientes hacen alusión al Apocalipsis; en un tercer bloque de siete piezas, se habla de los siete momentos de la vida de María que establecen las fiestas de advocación mariana en Milán según el culto ambrosiano. Algunas de ellas son la Anunciación, la Visitación, la Natividad de Jesús o la Ascensión. Sin embargo, la Virgen que da título al libro es la Inmaculada Concepción, la mujer vestida de sol del Apocalipsis<sup>22</sup>, cuya imagen profética presagia la milagrosa gestación de la Virgen, y cuyo culto se popularizó a finales del siglo XVI en Italia.

Vecchi dedica su colección de madrigales a su mecenas, la condesa de Belgioioso Hippolita Borromea Sanseverino Barbiana, con motivo del nacimiento de su hijo Giovanni Battista. Por desgracia la condesa falleció en el parto, el mismo día en que está fechada la dedicatoria del impreso. En ella, el compositor compara a su protectora con la Virgen María y anima a que sus madrigales sean interpretados en su entorno doméstico, como complemento a las meditaciones sobre la Virgen, en un ambiente devocional familiar; además, especifica que no están destinados a músicos intérpretes con buena formación académica, sino a músicos con alguna experiencia.

---

<sup>19</sup> Para una relación de impresores de música en el Milán véase Kendrick, 2002, p. 188-191. Para la profusión de obras publicadas en latín dedicadas a la Virgen durante este periodo, la misma referencia, p. 110.

<sup>20</sup> Tan sólo entre 1600 y 1616 se imprimieron once volúmenes de *contrafacta*, la mayoría de ellos en las prensas de Agostino Tradate. Para una relación de publicaciones de *contrafacta*, véase Macy, 2011, p. 6.

<sup>21</sup> A principios del siglo XVII gran parte de la polifonía que se imprimía eran reediciones de obras en latín de gran popularidad durante las décadas anteriores, aunque encontramos casos como la antología de Berti de 1610, que reúne motetes a 6 voces. El repertorio mariano de nueva creación a principios de siglo XVII, en gran parte, estaba compuesto por piezas escritas en el “nuevo estilo”: conciertos solistas, canciones o piezas a pocas voces con acompañamiento de continuo. Para una relación de estos repertorios, véase Kendrick, 2002, 205-245.

<sup>22</sup> “Y una grande señal apareció en el cielo: una mujer vestida del sol, y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas”. Apocalipsis, 12:1.

La invitación del compositor en la dedicatoria a que sus madrigales se interpreten acompañando a la reflexión sobre los misterios de la Virgen sugiere la relación de los textos contenidos en los madrigales con los libros de meditación (Getz, 2013); estos manuales eran un medio para reflexionar sobre los conceptos espirituales y ayudar a los fieles a conseguir un elevado sentido de la identificación con la figura de María y sentir lo que ella pudo experimentar en los episodios más significativos de su vida. Esta “meditación empática” había ganado fuerza en Italia con la difusión tras el Concilio de Trento de los *Esercizii Spirituales* de Ignacio de Loyola. En ellos, San Ignacio invita a una reflexión guiada sobre los distintos misterios de la fe durante cuatro semanas; y la manera de orientar dicha meditación cobra fuerza a través de la retórica y el empleo de recursos y figuras que ayudaban a la visualización y la comprensión afectiva. Getz relaciona directamente el libro de madrigales espirituales de Orfeo Vecchi con las meditaciones de Bartolomeo Scalvo, publicadas por el impresor diocesano Pacifico Ponzio y que fueron avaladas por Carlo Borromeo. Las *Rosariae preces ad gloriosam Dei genitricem Mariam Virginem*, guarda relación a nivel estructural con *La donna vestita di sole*, ya que propone una meditación a través de extensos comentarios por cada uno de los misterios del Rosario. El impreso de Scalvo se popularizó durante las últimas décadas del siglo XVI y contó con varias reediciones. La versión veneciana de 1583 cuenta con un grabado por cada meditación, incluida la imagen de la Virgen vestida de sol del Apocalipsis en su introducción.

Del mismo modo, Límido reúne en sus *Reggi concerti spirituali* una serie de madrigales espirituales sobre textos que, al igual que la colección de Vecchi, aluden a la Inmaculada Concepción, la Virgen del Rosario y las virtudes marianas. Getz (2008) describe la conexión entre los cultos a la Virgen del Apocalipsis y del Rosario relatando cómo era habitual que las mujeres del Milán post-tridentino, oraban ante las mujeres cuyo embarazo implicaba algún riesgo como plegaria por un parto seguro, recitando el Salve Regina, el Ave María y el rezo del rosario. La relación entre la Virgen de los Dolores y la Inmaculada se sustenta en ciertos tratados de la época que afirman que el dolor por el parto presente en el texto del Apocalipsis, en realidad está unido al sufrimiento por la crucifixión de Jesús.

Los textos de los ocho madrigales que forman *I reggi concerti spirituali* están relacionados con las advocaciones mencionadas: encontramos fundamentalmente la consagración a la Virgen de los Dolores, presente en *Le braccia aperse*, la pieza más extensa de la colección, que está formada por nueve secciones. La aflicción de la Virgen ante Cristo crucificado centra la temática de todo el poema. *Mestissima mia vita* también alude al suplicio de María por el sufrimiento de su hijo y el de todos los hombres, igualmente hijos suyos. Ambos madrigales toman sus textos de los *Pietosi affetti* de Angelo Grillo<sup>23</sup>. El escritor dedica su colección a Vittoria Gonzaga Doria, *principessa di Malfetta, Signora di Guastalla*, su protectora, con la esperanza de que sus textos sirvan para devolver a la luz aquellas almas sumidas en la oscuridad. A través de sus poemas, Grillo, tal y como indica al comienzo de la *tavola*, invita al lector a contemplar y sentir el sufrimiento que Cristo asumió para salvar a sus hijos y a abrazar la Cruz, tal y como ella abraza a sus siervos<sup>24</sup>. Como un libro de meditación, los

---

<sup>23</sup> Grillo, Angelo (1596). *Pietosi affetti di D. Angelo Grillo, Monaco Cassinese*. Vicenza: Heredin di Pedrin Libraro.

<sup>24</sup> *Invitá ciascuno ad abbracciare la Cros: à contemplar le miserie parite da Christo in essa, & à compensar co'l suo dolore, la sua morte; & con le sue lagrime, il sangue per lui sparso. Abbracciamo la Croce in cui n'abbraccia.* [Invitación a cada uno a abrazar la Cruz: a contemplar las miserias que en ella sufrió Cristo, & compensar con su dolor, su muerte; y con sus lágrimas, la sangre derramada por él. Abrazamos la Cruz en la que ella nos abraza]. (Grillo, 1595, *tavola*)

poemas sacros de Grillo se plantean como un vehículo de contemplación y reflexión sobre los misterios gozosos de la Virgen. Limido recrea sonoramente el padecimiento que el poeta describe.

Los madrigales *O de l'eterno sol figliola e madre y Virgen hermosa, que del sol vestida* están dedicados a la Inmaculada Concepción. La primera de ellas, de autor desconocido, describe a María como hija y madre del sol, que se eleva en los cielos e ilumina a las almas perdidas de los pecadores. *Virgen que del sol vestida* también alude a la madre descrita del Apocalipsis. En esta ocasión Limido toma el soneto de Petrarca *Vergine bella, che di sol vestita*<sup>25</sup> en una versión traducida al castellano, respetando la rima y los versos endecasílabos, algo que probablemente él mismo realizó, conocedor como era de ambas lenguas. El hecho de no emplear el original en italiano y traducirlo al español puede representar un guiño a la reina Margarita, realizando una traslación de la figura de la Inmaculada Concepción en la monarca, encinta como estaba.

El madrigal *Pues navegáys, alma mía*, se cimenta sobre las dos primeras estrofas de un poema del salmantino Cristóbal de Castillejo (1490-1550). Tomando como metáfora el mar, el escritor realiza una glosa del himno *Ave Maris Stella*. Castillejo, ferviente defensor de la poesía castellana en versos octosílabos, criticaba el petrarquismo, por sus metáforas y lenguaje enrevesado, en favor de una poesía nítida y directa. Resulta curioso cómo Limido selecciona un poema de Petrarca, *Virgen hermosa que del sol vestida*, y lo contrasta con una obra de versos octosílabos y de lenguaje claro y natural. Quizá consideraba su música como la unión de ambas corrientes estilísticamente opuestas.

Otra obra en castellano, *Detén el carro, presuroso Elías*, está escrito sobre un soneto de Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache (1581-1658). Descendiente de Fernando el Católico, fue nieto de San Francisco de Borja e hijo de Juan de Borja, mayordomo mayor de la emperatriz María, que pasó a ejercer el mismo cargo para la reina Margarita de Austria a la muerte de aquella en 1603. Esquilache, pues, pasó su infancia en la corte, donde recibió una sólida educación humanística, y donde creció codeándose con ese grupo de jóvenes cultos aristócratas, algunos formados en seminarios jesuitas, del entorno de Felipe III: el conde de Villamediana, Diego de Silva y Mendoza o Luis Vélez de Guevara, entre otros. Todos ellos cultivaron las letras y, en mayor o menor medida, publicaron antologías poéticas. Francisco de Borja y Aragón recopiló y publicó la primera edición de su obra en verso en 1648. En esta antología se encuentra *Detén el carro, presuroso Elías*, dedicado a la figura de San Francisco, que sufrió las cinco llagas de Cristo marcadas en su propio cuerpo. Nuevamente se relaciona el texto con la Inmaculada Concepción, a la sazón patrona de la orden franciscana<sup>26</sup>. Limido compartió el entorno de la corte con el poeta, que debió de escribir este soneto en sus años de juventud, antes de la edición de madrigales de 1605.

Los dos madrigales restantes, de autor desconocido, ensalzan las virtudes de María y expresan la contraposición entre el dolor y la alegría que sufrió la Virgen, recurso que el poeta utiliza para conmocionar al lector y alcanzar de este modo una mayor espiritualidad. *Vergine, tu che nel superno choro*, enaltece la gloria de María, elevada a los cielos junto a los

---

<sup>25</sup> *Vergine bella, che di sol vestita*, forma parte del *Canzoniere (Rerum vulgariū fragmenta)* como soneto nº 366. Fue publicado por primera vez en Venecia en 1470 en la imprenta de Vindelino da Spira.

<sup>26</sup> El dogma de la Inmaculada Concepción se estableció de forma institucional en 1854. Sin embargo, ya en 1263, los franciscanos constituyen la celebración de la Inmaculada Concepción en toda la orden. En el Capítulo de Toledo de 1645, se establece a la Virgen sin mácula como su patrona. (Serrano, 2005, p. 1067)

ángeles; y *Et è pur vero, ohime*, - y es verdad, ay!-, de gran fuerza expresiva a través de la anáfora con la que inicia cada estrofa (figuras 4 y 5).



### TAVOLA.

Vergine tu.	Prima parte.	1	O de l'eterno Sol.	Prima parte.	12
Batti in tanto.	Seconda parte.	2	Questo de la mia mète.	Seconda parte.	13
Le braccia aperse.	Prima parte.	3	Virgen hermosa.	Primiera parte.	14
E tra le braccia.	Seconda parte.	4	Virgen discreta.	Segunda parte.	15
E ritornato.	Terza parte.	5	A sei Voci.		
O miei crin d'oro.	Quarta parte.	6	Mestissima mia vita.		16
Gionta al fin.	Quinta parte.	7	Pues nauégays.	Primiera parte.	17
O cara imago.	Setta parte.	8	Y paramas.	Segunda parte.	18
O dolor per pietà.	Settima parte.	9	Deten el carro.	Primiera parte.	19
E voi ministri.	Ottava parte.	10	Llagas de amores fon.	Segunda parte.	20
Fate che io moia.	Nona & vltima parte.	11	Et è pur vero, ohime.		21



Figura 4: índice de cada una de las secciones de cada madrigal. *Regii concertii spirituali*

Título	Pag.	Voces	Idioma	Tema	Secciones musicales
<i>Vergine, tu che nel superno choro</i>	1	5	Italiano	Alabanza a María en su trono	2
<i>Le braccia aperse, e gl'occhi al ciel ruolse</i>	3	5	Italiano	Virgen de los Dolores	9
<i>O de l'eterno sol figliola e madre</i>	12	5	Italiano	Inmaculada Concepción	2
<i>Virgen hermosa que del sol vestida</i>	14	5	Castellano	Inmaculada Concepción	2
<i>Mestissima mia vita</i>	16	6	Italiano	Virgen de los Dolores	1
<i>Pues nauégays alma mía</i>	17	6	Castellano	Ave Maris Stella	2

<i>Detén el carro, presuroso Elías</i>	19	6	Castellano	Dedicado a San Francisco	2
<i>Et è pur vero, obime</i>	21	6	Italiano	Dolor y alegría en María	1

Figura 5: índice de cada una de los madrigales, estructura, número de voces, idioma y temática del texto de los *Regii concertii spirituali*

El madrigal objeto de este estudio, *Mestissima mia vida*, dispuesto en quinto lugar dentro de la antología, es uno de los menos extensos de la colección. El texto conforma el número 146 de los *Pietosi affetti* de Angelo Grillo. Lauda poética de una sola estrofa y siete versos en rima consonante, alterna heptasílabos y endecasílabos. El texto dice lo siguiente:

*Mestissima mia vita  
Ben son le piaghe tue serite mie  
che, se l'una e l'altr'alma è infieme unita  
e l'uno, e l'altro core  
di sì tenace amore  
se sei piagato, e l'anima tua languie  
da le ferite tue vers il mio sangue*

Triste vida mía  
bien son tus heridas mis heridas  
que, si una y otra alma están íntimamente  
unidas/ y uno y otro corazón  
de tan tenaz amor  
si estás herida, y tu alma languidece  
de tus heridas se derrama mi sangre.

Estructuralmente está formado por una única sección musical dividida de forma rigurosa por los versos del poema: cada una de estas frases musicales facilita la identificación de las locuciones literarias. Para que el texto sea fácilmente entendible, prima la claridad musical a través de estilo silábico, prosodia muy bien definida y la declamación homofónica en algunos pasajes. Limido emplea algunos recursos retóricos para reforzar la imagen visual que recrea el texto. Uno de ellos consiste en realizar esos contrastes en la textura que ayudan a enfatizar determinados fragmentos literarios: mientras utiliza el contrapunto en la mayor parte de los versos, son tres los momentos en los que el empleo de homofonía trasluce el deseo del compositor de que las palabras sean más inteligibles y se enfaticen: son las locuciones *e l'uno, e l'altro core, se sei piagato* y *da le ferite tue*.

El milanés también emplea reiteración textual para resaltar el significado expresivo de las siguientes oraciones: *ferite mie*, -mis heridas-, logrando de este modo marcar incisivamente el dolor del poeta por las aflicciones de la Virgen; *l'uno, e l'altro core*, verso que cada voz repite dos veces, simbolizando los dos corazones a los que se refiere, y que contrasta con el verso siguiente, *di sì tenace amore*, que únicamente realiza una vez representando el único amor al que hace alusión. Encontramos también reiteración con intención retórica en el último verso, *vers il mio sangue*, - se derrama mi sangre-, que en las voces superiores se llega a repetir hasta seis veces para que prevalezca en los oídos de los fieles como la máxima de más relevancia. De este modo, aunque la versión literaria no contiene estas repeticiones, el compositor se



vale de este recurso que Ignacio de Loyola pondera en sus *Ejercicios*: la reiteración como forma de ayuda a la interiorización de conceptos espirituales.

El tono de *La refuerza* el carácter de desconsuelo que domina la obra. No obstante, a través de algunas inflexiones tonales el compositor logra transformar el ambiente de aflicción en un optimismo temporal. Encontramos madrigalismos que dibujan el significado de algunas palabras concretas: *ferite*, -herida-, donde disonancias efímeras provocadas por cuartas aumentadas provocan una sensación de laceración sonora que resuelve inminentemente; las palabras *che, se l'una e l'altr'alma è infieme unita*, trazadas a través de figuraciones cortas que dan la sensación de que el *tempo* se acelera; además, las voces se entrecruzan reflejando la unión de las almas a través del entretejido de los registros. Otro madrigalismo lo encontramos en la expresión final, *vers il mio sangue*, está dibujado mediante un retrato de mínimas descendentes en todas y cada una de las voces, simulando el torrente del derramar de la sangre. Limido dispone esta figuración en dúos, alternando parejas de voces que lo realizan y simulando de esta forma que el dolor es afín tanto en la Virgen María como en el autor del texto.

A través de estos pequeños elementos sonoros, el compositor refuerza el significado del texto, de modo que el oyente puede tener una idea más nítida de la imagen que se describe a nivel literario, favoreciendo la empatía y la comprensión hacia los misterios de la Virgen. Para San Ignacio, que dedica la primera semana de sus *Ejercicios Espirituales* a la Encarnación, la contemplación de esos misterios ha de hacerse mediante una experiencia personal de escucha y visualización, de forma que solamente de este modo el fiel llega a la asimilación del significado de una manera fidedigna e íntegra.

A través de la composición y publicación de los *Regii concerti spirituali*, Limido hace eco de la vida devocional que se desarrollaba en el ducado de Milán y en el Reino de Castilla de la época; del fervor a la Virgen María como una de las principales advocaciones que se profesaba; del influjo de la corriente postridentina que moldeó todo el entramado religioso, social y cultural, y de la estrecha interconexión en la que el arte, la literatura y la música se articulaban para alcanzar una comprensión más completa de los misterios de la fe.

## BIBLIOGRAFÍA

Aliaga Asensio, Pedro (2009). *San Simón de Rojas: Un santo en la corte de Felipe III y Felipe IV*.

Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Asenjo Barbieri, Francisco (1986). *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles, volumen*

1. Emilio Casares (ed.). Madrid: Fundación Banco Exterior.

Berti, Guglielmo (1610). *Messe, motetti et un Magnificat, a sei voci. Di diversi excell. autori . . . col basso*

*principale per l'organo*. Milán, eredi di Agostino Tradate. 1610. RISM SD 16101.

Borja y Aragón, Francisco (1648). *Las obras en verso de don Juan de Borja, príncipe de Esquilache*.

Madrid, imprenta de Diego Díaz de la Carrera. Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000038261&page=1>

Castillejo, Cristóbal (1573) de. *Las obras de Christoual de Castillejo, corregidas y emendadas por*

*mandado de la Santa, y General Inquisición*. Madrid: imprenta de Pierres Cosin.

Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000083169&page=1>

Craesbeck, Paulo (ed.) (1649). *Primeira parte do index da livraria de música do muyto alto e*

*poderoso rey Dom Ioao o IV, nosso senhor*. Alcobça: Livraria d'Alcobça.

Recuperado de [https://imslp.org/wiki/Primeira\\_parte\\_do\\_index\\_da\\_livraria\\_de\\_musica\\_\(Jo%C3%A3o\\_IV%2C\\_Dom\)](https://imslp.org/wiki/Primeira_parte_do_index_da_livraria_de_musica_(Jo%C3%A3o_IV%2C_Dom)).

Díaz Rengifo, Juan (1606). *Arte poetica española, con una fertilissima silua de consonantes comunes,*

*proprios, esdruxulos y feflexos y un divino estímulo del Amor de Dios*. Madrid: imprenta de Juan

de la Cuesta. Rescatado de [https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/bitstream/handle/20.500.11938/71394/b1109\\_915x.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/bitstream/handle/20.500.11938/71394/b1109_915x.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Escolar, Hipólito (1994). *Historia ilustrada del libro español: De los incunables al siglo XVIII*.

Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Fliche, Agustín & Martín, Víctor (eds.) (1976). *Historia de la Iglesia: Trento, volumen 19*. Valencia, Editorial Edicep.

Getz, Christine (2004). L'altare mariano nella Milano della Controriforma e La donna vestita di sole (1602). En Alberto Colzani, Andrea Luppi & Maurizio Padoan (eds.), *Barocco Padano 3 (Atti dell' XI Convegno Internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII)*. Brescia, 16-18 julio 2001), pp. 83-104. Como: Antiquae Musicae Italicae Studiosi.

Getz, Christine (2008). I regii concetti spirituali (1605) di Stefano Limido e l'esportazione dello stile drammatico italiano. En Alberto Colzani, Andrea Luppi & Maurizio Padoan (eds.), *Barocco Padano 5 (Atti del XIII Convegno Internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII)*. Brescia, 18-20 julio 2005), pp. 177-193. Como: Antiquae Musicae Italicae Studiosi.

Getz, Christine (2013). *Mary, Music and Meditation: Sacred Conversations in Post-Tridentine Milan*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Grillo, Angelo (1596). *Pietosi affetti di D. Angelo Grillo, Monaco Cassinese*. Vicenza: Heredin di Pedrin Libraro. Recuperado de [https://books.google.com.ec/books?id=RY9BAAAACAAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_atb#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=RY9BAAAACAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false)

Jambou, Louis (1989). Documentos relativos a los músicos de la segunda mitad del siglo XVII de las capillas reales y villa y corte de Madrid sacados de su archivo de protocolos. *Revista de Musicología*, volumen XII (2), pp. 469-514. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=39738>

Kendrick, Robert (2002). *Sounds of Milan, 1585-1650*. Oxford: Oxford University Press.

Kendrick, Robert (2005). Devotion, Piety and Commemoration: Sacred Songs and Oratorios. *The Cambridge History of Seventeenth Century Music*. Tim Carter &

John Butt (eds.). Cambridge University Press, p. 324-377. DOI:  
<https://doi.org/10.1017/CHOL9780521792738.012>

Labrador Arroyo, Félix (2016). Ceremonias regias en torno a Margarita de Austria y su propagación literaria y artística a través de las entradas de 1598 y 1599. *La Corte del Barroco: Textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria*. Antonio Rey Hazas, Mariano de la Campa Gutiérrez & Esther Jiménez Pablo (eds.). Madrid: Ediciones Polifemo, pp. 341-392.

Langdom, Helen (2008). *Caravaggio*. Barcelona: Edhasa.

López Sánchez, Fernando (2018). 1678: Muerte del pintor Francisco Fernández. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños, tomo 58*, pp. 122-123. Recuperado de  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7326970>

Lucino, Francesco (1608) *Concerti de diversi Eccell. Auttori, à due, tre, & quattro voci, Raccolte dal R. D. Francesco Lucino Musico nella Chiesa Metropol. di Milano, nouamente dati in luce. Con la Partitura per l'Organo*. Milán, Per l'herede di Simon Tini & Filippo Lomazzo. Recuperado de  
<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=5913>

Luis Iglesias, Alejandro (1992). Amargas horas de los tristes días en una inédita colección española de madrigales espirituales. En Pedro Manuel Cátedra García & María Luisa López-Vidriero Abello (eds.), *El libro antiguo español: Actas del Segundo Coloquio Internacional (Madrid)*, pp. 263-283. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Martínez Gil, Carlos & Ríos, Miguel Ángel (2022). *Catálogo de música de la catedral de Toledo: fondo moderno (1600-1930), volumen 1*. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla la Mancha.

Méndez, Ricardo & Orejón, Carlos Alejandro (2021). El Milanesado en tiempos de Felipe II: Entre conflictos y crecimiento económico. *Revista Observatorio de las Ciencias Sociales en Iberoamérica, volumen 1 (6)*, enero 2021). Recuperado de

<https://www.eumed.net/es/revistas/observatorio-de-las-ciencias-sociales-en-iberoamerica/ocsienero21/milanesado-crecimiento-economico>

Morigia, Paolo (1595). *La nobiltà di Milano. Diuisa in sei libri. Nel primo, si narra di tutti i santi, e beati, di patria milanese. [...] Nel secondo, si descriuono tutti i papi, cardinali, [...] milanesi. Nel terzo, si ragiona di tutti i letterati, [...] Nel quarto, si tratta di tutti i re, [...] famosi nella militia dell'istessa patria. [...] Nel quinto, si fauella de' pittori, scultori, [...] Nel sesto, leggesi le grandezze de' milanesi, [...] Del R.P.F. Paolo Morigia milanese, de' Giesuati di S. Girolamo.* Milán: nella stampa del quon. Pacifico Pontio. Recuperado de <https://www.bibliorfeo.com/la-nobilta-di-milano-diuisa-in-sei-libri-nel-primo-si-narra-di-tutti-i-santi-e-beati-di-patria-milanesi-nel-secondo-si-descriuono-tutti-i-papi-cardinali-milanesi-nel-terzo-si-ragiona-di-tutti-i-letterati-nel-quarto-si-tratta-di-tu.html>

Macy, Laura (2011). Geronimo Cavaglieri, the Song of Songs and female spirituality in Federigo Borromeo's Milan. *Early Music*, volumen 39 (3), pp. 349-357. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/41262214>

Maya Corry, Marco Faini & Alessia Meneghin (eds.) (2018). *Domestic Devotions in Early Modern Italy*. Leiden- Boston: Intersections Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture.

O'Connor, Michael Brian (2006). *The Polyphonic Compositions on Marian Texts by Juan De Esquivel Barabona: A Study of Institutional Marian Devotion in Late Renaissance Spain*. Miami: Florida University State, Electronic Theses, Treatises and Dissertations Recuperado de

<https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:180664/datastream/PDF/view>

Picinelli, Filippo (1670). *Ateneo dei letterati milanesi*. Milán: imprenta de Francesco Vigone. Recuperado de [https://books.google.es/books?id=ldAFJ\\_Vc6FMC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=ldAFJ_Vc6FMC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

Robledo Estaire, Luis (1998) Felipe II y Felipe III como patronos musicales. *Anuario Musical*

(53), pp. 95-110. DOI: <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.1998.i53.277>

Robledo Estaire, Luis (2006). Música y cofradías madrileñas en el siglo XVII: los esclavos del Santísimo Sacramento de la Magdalena y los esclavos del Santo Cristo de San Ginés. *Revista de Musicología*, volumen XXIX (1), pp. 481-520.

Robledo Estaire, Luis (2012). La transformación de la actividad musical en la corte de Felipe III. *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*. Alfonso de Vicente Delgado & Pilar Tomás (eds.). Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica, pp. 93-122.

Sabe Andreu, Ana (ed.) (2011). Tomás Luis de Victoria (1611-2011): Homenaje en el IV centenario de su muerte. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.

Scalvo, Bartolomeo (1569). *Rosariae preces ad gloriosam Dei genitricem Mariam Virginem*. Milano: Pacifico Pontio. (Biblioteca Nazionale Braidense, E.III.145).

Serrano Estrella, Felipe (2005). La Inmaculada Concepción a través del patrimonio de franciscanos y dominicos del Reino de Jaén. *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: Actas del simposium 1 (4-IX-2005), volumen 2*. Francisco Javier Campos & Fernández de Sevilla (eds.). El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina. Ediciones Escorialenses. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2801476>

Toffetti, Marina (1999). The Tini Family: Sixteenth-Century Music Printers in Milan. *Fontes Artis Musicae*, volumen 46 (3), pp. 244-267.

Torrente, Álvaro (ed.) (2016). *Historia de la música en España e Hispanoamérica: la música en el siglo XVII, volumen 3*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Vecchi, Orpheo (1602). *La donna vestita di sole, coronata di stelle, calcante la luna*. Milán, Herede di Simon Tini y Giovanni Francesco Besozzi.

Villanueva Serrano, Francesc (agosto 2019). O soberana luz: a spiritual madrigal and a Mass for Philip IV, monarch of the Hispanic kingdoms. *Early Music*, volumen 47 (3), pp. 307-332. <https://doi.org/10.1093/em/caz039>

Villareal Brasca, Amorina (2013). Gracia y desgracia para el virrey del Perú Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache (1616-1621). *América en la memoria: conmemoraciones y reencuentros, volumen 2*. Begoña Cava Mesa (ed.). Bilbao: Asociación Española de Americanistas y Universidad de Deusto, p. 561-562. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8791205>

# Mestissima mia vita

Stefano Limido (?- 1647)  
Texto: Angelo Grillo (1557-1629)

Musical score for the first system of 'Mestissima mia vita'. It features six vocal parts: Canto, Quinto, Alto, Tenor, Sesto, and Basso. The music is in common time (C) and begins with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: Mes - tis - si - ma mia vi - - ta, mes - Mes - tis - si - ma mia Mes - tis - si - ma mia Mes -

Musical score for the second system of 'Mestissima mia vita'. It continues the six vocal parts from the first system. The lyrics are: - - - - - ta, mia vi - - - - ta, Ben son le pia - ghe tue fe - ri - te mi - e, fe - ri - te tis - si - ma mia vi - - - - ta, vi - ta, mia vi - ta, Ben son le pia - ghe tis - si - ma mia vi - ta, ma mia vi - - - - ta, Ben son le



7

Ben son le pia - ghe tue fe - ri - te mi - e,  
 mi - - - e; Ben son le pia - ghe tue fe - ri - te mi - -  
 Ben son le pia - ghe tue fe - ri - te mi - - - - e,  
 tue fe - ri - te mi - - e, fe - ri - te mi - e,  
 pia - ghe tue fe - ri - te mi - e, be son le pia - ghe tue fe -

10

ben son le pia - ghe tue fe - ri - - te mi -  
 e, fe - - ri - te mi -  
 Ben son le pia - ghe tue fe - ri - te mi -  
 ben son le pia - ghe tue fe - ri - te mi - e, fe - ri - te mi -  
 le pia - ghe tue fe - ri - te mi - - e, fe - ri - te mi -  
 ri - te mi - e, fe - - ri - - te mi -

13

e, Che se l'u - na e l'al - tr'al - - ma  
 e, Che se l'u - na e l'al - tr'al - - ma è in - fie -  
 e, Che se l'u - na e l'al - tr'al - - ma è in - fie - me u -  
 e, Che se l'u - na e l'al - tr'al - - ma è in -  
 e, Che se l'u - na e l'al - tr'al - - ma è in -

è in - fie - me u - ni ta, E l' u - no, e l' al - tro co - re, e l' u - no, e l' al -  
 - me u - ni - ta, E l' u - no, e l' al - tro co - re, e l' u - no, e l' al -  
 ni - - - ta, E l' u - no, e l' al - tro co - re, e l' u - no, e l' al -  
 - ma è in - fie - me u - ni - ta, E l' u - no, e l' al -  
 fie - - - me u - ni - ta, E l' u - no, e l' al - tro co - re,  
 fie - - - me u - ni - ta, E l' u - no, e l' al -

- tro co - re, Di si te - na - - - ce a - mo - re,  
 - tro co - re, Di si te - na - ce, di si te - na -  
 - tro co - re, Di si te - na - ce a - mo - re, di -  
 - tro co - re, Di si te na - - - ce a - mo - re, di -  
 Di si - - - te - na - - - ce a - mo - re,  
 - tro co - re, Di si te - na - - - ce a - mo - re,

di si te - na - ce a - mo - re, Se sei pia -  
 - ce a - mo - re, di si te - na - ce a - mo - re, Se sei pia - gha -  
 - si te - na - ce a - mo - - - re, Se sei pia -  
 - si te - na - ce a - mo - - - re, Se - - - sei pia -

gha - - to, e l'a - ni - ma tua lan -  
 - - - to, e l'a - ni - ma tua lan - -  
 gha - to, e l'a - ni - ma tua lan - -  
 gha - to, e l'a - ni - ma tua lan - -  
 e l'a - ni - ma tua lan - - gue,  
 e l'a - ni - ma tua lan - - gue,

gue, Da - le fe - ri - te tue vers' il mio san - - gue,  
 gue, Da le fe - ri - te tue vers' al mio san - - gue, vers' al mio  
 gue, Da - le fe - ri - te tue vers' il mio  
 gue, Da - le fe - ri - te tue vers' il mio san - -

vers' il mio san - - gue, vers' il mio san - - gue, Da le fe -  
 san - - gue, vers' il mio san - - gue, Da - le fe -  
 san - - gue, vers' il mio san - - gue, Da - le fe -  
 - gue, vers' il mio san - - gue, il mio san - - - gue, Da - le fe -  
 Da - le fe - ri -  
 Da - le fe -

