

Estudio Biográfico y Estilístico de T. L. de Victoria

por

Robert Stevenson

Estudio Biográfico

Tomás Luis de Victoria, el inigualable genio español, nació alrededor de 1548 en Ávila y no en 1535 o 1540, como erróneamente se suponía. Estudios genealógicos han revelado que su abuelo paterno, Hernán Luis Dávila, residente en Valladolid al doblar la centuria, sastre en Ávila en 1509 y más tarde comerciante de lanas y otros productos, contrajo matrimonio con Leonor de Victoria. En 1545, este abuelo redactó un largo testamento, legando un tercio de sus bienes raíces a Francisco Luis de Victoria —el hijo mayor de Hernán Luis Dávila y padre del compositor. Francisca Suárez de la Concha, madre del compositor, era oriunda de Segovia. Sus padres, Pedro de la Concha y Elvira Suárez, se trasladaron en 1496 desde Llerena a Segovia. Ella contrajo matrimonio con Francisco Luis de Victoria en 1540. De sus 11 hijos sólo diez sobrevivieron: (1) María Suárez, (2) Hernán Luis, (3) Francisco Luis, (4) María de la Cruz Suárez, (5) Antonio Suárez, (6) Agustín Suárez, (7) *Tomás Luis*, (8) Juan Luis, (9) Pedro Suárez, y (10) Gregorio Suárez. El compositor aparece séptimo en la lista. El niño que falleció era el que seguía al compositor. Gracias a los hallazgos de Don Ferreol Hernández en los archivos de Ávila, cuyos frutos aparecieron en su artículo “La cuna y la escuela de Tomás L. de Victoria” en *Ritmo*, año XI, N° 141 (extraordinario), Madrid, Diciembre de 1940, págs. 27-34, el velo que oscurecía la vida temprana del compositor y las conexiones de su familia, ha sido finalmente descubierto.

Francisco Luis, padre del compositor (e hijo mayor en su propia familia de seis hermanos) murió prematuramente en su casa de Ávila situada en la calle de Caballeros, el 29 de agosto de 1557, dejando su numerosa prole al cuidado de su hermano Juan Luis, quien, además de estar revestido de órdenes sagradas, residía cerca de Ávila afortunadamente. Otro de los tíos paternos del compositor —que poseía el grado de licenciado y practicaba su profesión ante la Cancillería Real de Valladolid— llevaba el mismo nombre de *Tomás Luis de Victoria* y gozaba de una pensión anual de 45.000 maravedíes otorgada por Felipe II el 14 de diciembre de 1565. La similitud de ambos nombres confundió a Felipe Pedrell, editor de la *Opera Omnia* de Victoria (Breitkopf und Härtel, 8 volúmenes, 1902-1913) y dio cabida a la errónea suposición, en boga hasta hace muy poco tiempo, de que el compositor había nacido en 1540 o antes de esa fecha. Este tío homónimo recibió las órdenes sagradas poco tiempo después de enviudar, y lo encontramos el 27 de diciembre de 1577 a cargo de una de las canongías de la

Catedral de Ávila. Entre los primos maternos del compositor, tres hermanos —Cristóbal, Hernando y Baltasar Suárez de la Concha (Ildefonso Rodríguez y Fernández, *Historia de Medina del Campo*, Madrid, 1903-04, que incluye el ensayo de Juan López Osorio “Principio, grandezas y caída”, [c. 1600], págs. 180s., 312s., 875)— gozaban de renombre internacional; Cristóbal por sus expediciones navales como comandante de un barco y luego de una armada (*La Ciudad de Dios*, El Escorial, 174/4 [octubre - diciembre de 1961], pág. 695); Hernando como pionero jesuita en México, donde murió a la edad de 72 años, (1607) (*Monumenta Historica Societatis Iesu*, Roma, vols. 77 [1956], págs. 222.6, 552 y 84 [1959], págs. 622.3, 744.10; Francisco Javier Alegre, *Memorias*, México, 1940, I, 203), y Baltasar como rico mercader en Florencia, donde contrajo matrimonio con la hermana mayor de Camilla de’ Martelli, segunda esposa de Cosimo de’ Medici, obteniendo títulos de nobleza y otros atributos (Edgcumbe Staley, *Tragedias de los Medici*, New York, Brentano, págs. 213, 216).

Contando sólo nueve años de edad a la muerte de su padre, el compositor en ciernes comenzó su educación musical formal en la Catedral de Ávila, donde pasó a formar parte del coro de niños, no más tarde de 1558. Los maestros de capilla de la Catedral fueron, sucesivamente: Gerónimo de Espinar (1550-1558), Bernardino de Ribera (1559-1563, en cuyo año fue transferido a la Catedral de Toledo), y Juan Navarro (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, IX, columnas 1297-98). De ellos, Ribera era considerado ya como *hombre principal en su profesión* antes de echar raíces en Ávila, y Navarro figuraba entre las glorias de la centuria. Durante estos años de niño corista, Victoria vio pasar por el puesto de organista de la Catedral a Damián de Bolea y Bernabé de Águila. De mayor influencia que estos últimos, sin embargo, fue indudablemente Antonio de Cabezón, quien tocó en la Catedral por lo menos dos veces durante la juventud de Victoria —en noviembre de 1552 y nuevamente en junio de 1556— recibiendo en cada ocasión una generosa dádiva del Cabildo. La esposa de Cabezón, Luisa Núñez, provenía de una rica familia de Ávila, y allí mantuvieron ambos una residencia muy cercana a la de Victoria durante los años 1538-1560. A juzgar por su temprana educación de corte clásico, Victoria debe haber pertenecido a la escuela de varones de San Gil, fundada en Ávila por los jesuitas en 1554 y altamente elogiada por Santa Teresa.

En 1565, Victoria ingresó en el Collegium Germanicum de Roma, una institución jesuita fundada por Loyola trece años antes. En el grupo de alumnos el joven compositor encontró compañeros que pronto, en sus viajes como misioneros por Alemania e Inglaterra, iban a desarrollar una importante y activa labor en la difusión de sus obras, poco tiempo después de la aparición de sus primeras publicaciones. En 1565, el Collegium Germanicum contaba con unos 200 estudiantes y las clases tenían lugar en el palacio Cesi - Mellini (=Vitelli) del siglo xv, situado en el Corso. Para mayor control

administrativo, los estudiantes habían sido divididos en dos grupos: una minoría de alemanes entrenándose como misioneros y un grupo mayor de pensionistas (*convittori*). Victoria pertenecía a este último grupo. Felipe II de España y el Cardenal Arzobispo de Augsburgo, Otto von Truchsess von Waldburg, fueron los principales benefactores del Collegium Germanicum desde su fundación y fue al Cardenal a quien Victoria dedicaría en 1572 la primera publicación de los *Motecta*, impresos en seis libros de partes por Antonio Gardano en Venecia. Más aún, fue al Cardenal Truchsess von Waldburg, que había visitado España el año anterior al ingreso de Victoria en el Collegium Germanicum (Barcelona, marzo 17-18 de 1564), a quien el joven compositor se declarara, en la mencionada dedicatoria, deudor de todo cuanto él era y poseía.

Cerca del Collegium Germanicum se hallaba el Seminario Romano —otra institución jesuíta (fundada en 1564)— donde dos hijos de Palestrina, Angelo y Rodolfo, fueron estudiantes desde abril de 1566 hasta septiembre 20 de 1571, y cuyos estudios fueron financiados por Palestrina sirviendo en el Seminario como *maestro di cappella*. Fue durante este quinquenio, según Casimiri, que el joven Victoria aprendió tan diestramente a “plagiar” la técnica depurada de Palestrina, hasta tal punto que Severo Bonini pudo denominarlo *il Vittoria chiamato la scimia del Palestrina (Prima parte de Discorsi e Regole* [Florenca: Biblioteca Riccardiana, Códice 2218, folio 93; *Note d'archivio*, x/1, enero - marzo de 1934, pág. 132]).

Bonini estaba muy en lo cierto al llamarlo “el mono” de Palestrina, en lo que concierne a las reglas de adaptación del texto. Ningún otro español de esa centuria, excepto Victoria, aprendió todas esas reglas observadas por Palestrina (Knud Jeppesen, *Counterpoint*, New York, 1939, 158s.); y ningún otro compositor peninsular dominó tan magistralmente los secretos de ese arte privativamente palestriniano hasta la aparición en Lisboa del *Liber primus Missarum* (1625), publicado por Manuel Cardoso (1566-1650), en el cual cada parodia está basada en un modelo de Palestrina.

Desde enero de 1569 hasta 1574, Victoria ganaba un escudo mensual sirviendo como *cantor y sonador del órgano* en la iglesia aragonesa de Santa María di Monserrato. Desde 1573 hasta 1580 (excepto 1578), la otra iglesia española en Roma —S. Giacomo degli Spagnoli— le pagaba (a él y a otros asistentes traídos con él) sumas que oscilaban entre 4 scudi, y 9 scudi con 60 baiocchi, por servicios prestados durante Corpus Christi. Además, en noviembre de 1582, S. Giacomo le pagó 9 scudi por prestar servicios musicales en celebración de la victoria que la armada de Felipe II obtuvo el 27 de julio previo (Batalla de la Terceira Isla). Aparte de las ya mencionadas, Victoria recibía ocasionalmente sumas de dinero de algunas iglesias no españolas de Roma, tales como la de SS. Trinità dei Pellegrini, donde sus servicios musicales del Domingo de Trinidad de 1573 fueron remunerados con 5 scudi.

En 1571, el Collegium Germanicum, su alma mater, comenzó a emplearlo por un escudo y medio mensual, más alojamiento y comida, para que enseñara rudimentos musicales a los estudiantes. El mismo año, o poco después, sucedió a Palestrina como *maestro di cappella* del Seminario Romano —un nombramiento documentado por vez primera el 25 de junio de 1573. Durante el mismo año, los superiores jesuítas del Collegium Germanicum decidieron separar los misioneros alemanes de los *convittori* italianos, y la reunión de despedida, el 17 de octubre de 1573, fue notoria por la composición de un salmo especialmente concebido por Victoria para la ocasión *Super flumina Babylonis* (publicado en su *Liber Primus. Qui Missas, Psalmos, Magnificat . . . Complectitur* [Venecia: Angelo Gardano, 1576, N° 27], y considerablemente revisado en sus *Motecta Festorum Totius anni* [Roma: Alessandro Gardano, 1585, N° 37]). De las modestas responsabilidades creadas por la enseñanza del canto llano a los alumnos del Collegium, los deberes de Victoria aumentaron ostensiblemente entre los años 1575 y 1577, hasta incluir la preparación de una verdadera *cappella musicale* apta para cantar polifonía y canto llano en la iglesia de S. Apollinare —un regalo del Papa Gregorio XIII al colegio, en 1575. El año 1575 fue también notorio por su recepción de órdenes menores, el 6 y el 13 de marzo. El 25 y el 28 de agosto Victoria era ordenado diácono y presbítero, por el Obispo Tomás Goldwell en la iglesia inglesa de Santo Tomás de Canterbury (situada al frente de la iglesia aragonesa de S. Maria di Monserrato, donde había servido desde 1569 hasta 1574).

Después de su renuncia ante el Collegium Germanicum, Victoria fue reemplazado en el puesto de maestro de capilla por Francesco [Soriano?] en febrero de 1578, y por Annibale Stabile desde julio de 1579 hasta febrero de 1590. En raras ocasiones, sin embargo, Victoria volvió para presenciar eventos especiales, tales como la ejecución de su propio Benedictus con acompañamiento de órgano [cf. *Opera Omnia*, v, 143-146], durante la Epifanía de 1585. Entretanto Victoria permaneció en Roma, haciéndose cargo de una capellanía (entre el 8 de junio de 1578 y el 7 de mayo de 1585) en la recién fundada orden comunal de sacerdotes presidida por San Felipe Neri —la congregación del Oratorio. Los recursos materiales provenientes de una serie de prebendas de origen español, le mantuvieron durante un período de siete años, que vio la aparición de las siguientes publicaciones en Roma: (1) *Hymni totius anni* y (2) *Cantica B. Virginis* en 1581 (ambas publicadas por Domenico Basa); un volumen revisado y ampliado de sus (3) *Motecta* y sus (4) *Missarum Libri Duo* en 1583 (ambos publicados por Alessandro Gardano): y la publicación de su (5) *Officium Hebdomadae Sanctae* (Basa) y (6) *Motecta Festorum Totius anni* (Gardano) en 1585. Todas ellas excepto los motetes de 1583, aparecieron en lujosos folios con dedicatorias a los siguientes personajes: (1) el Papa Gregorio XIII, (2) Michele Bonelli, un cardenal, que era sobrino de Pío V y había sido compañero de Victoria

en el Collegium Germanicum alrededor de 1565 (4) Felipe II (5) la Santísima Trinidad (6) Carlos Emanuel I de Saboya, quien contaba 23 años de edad y contrajo matrimonio con la hija de Felipe II, la Princesa Catalina, el 11 de marzo de 1585. Los motetes de 1583, (3) en la mencionada lista, constituyen la única publicación en libros de partes y están dedicados a la SS. Virgen. Ya en este grupo de seis publicaciones, Victoria pone de manifiesto su inclinación por revisar, refinar y reeditar no solamente sus motetes sino también sus Misas y Magnificats. Sólo cuatro de sus nueve Misas publicadas en el *Missarum Libri Duo* de 1583 —*Quant pulchri sunt, O quam gloriosum, Surge prospera, Pro defunctis* (folios 1, 33, 107, 265)— faltan en su *Liber Primus* de 1576. Otro ejemplo de repetición ocurre en sus dieciséis Magnificats, publicados en 1581 en su *Cantica B. Virginis* —un *Anima mea* y un *Et exultavit* por tono— cuyos pares en los tonos I, IV y VIII habían aparecido cinco años antes en el *Liber Primus* (folios 77, 80, 84, 87, 91 y 95 respectivamente).

Las dedicatorias de Victoria, comparadas con las de Palestrina (cuya característica primordial es la brevedad) son de considerable longitud. Además de los elogios usuales en tales casos, se encuentran en ellas interesantes sugerencias de su propia filosofía estética. Después de estudiar cuidadosamente las sugerencias de las publicaciones de 1581 y 1583 solamente, (1 y 4 en el párrafo anterior) Dom David Pujol de Montserrat estuvo en condiciones de escribir un ensayo titulado "Ideas Estéticas de T. L. de Victoria" (*Ritmo*, año XI, N° 141 [extraordinario], diciembre de 1940). La dedicatoria de su *Cantica* nos ofrece los siguientes ejemplos: música no es una invención humana sino una legacia de los espíritus angélicos; en las manos del hombre, esta herencia ha sido corrompida muy a menudo; hoy en día, la música sirve frecuentemente a fines depravados; la música puede tener efectos curativos, tanto en el cuerpo como en la mente.

En la dedicatoria a Felipe II, que precede al lujosísimo *Missarum Libri Duo* (1585), Victoria habla por vez primera públicamente de su retorno a España, aprovechando la oportunidad de re-instalarse ventajosamente en su país natal debido al ofrecimiento de Felipe de una capellanía en Madrid, en el Monasterio de las Descalzas Reales de Santa Clara de la Villa de Madrid. Allí, desde 1587 hasta su muerte, sirvió como maestro de capilla y capellán de la entonces viuda Emperatriz María (1528-1603) —quien era hija del Emperador Carlos V, viuda del Emperador Maximiliano II y madre de los emperadores Rodolfo y Matías. Habiendo decidido no permanecer en Praga después de la muerte de Maximiliano II (12 de octubre de 1576), ella y su devota hija, la princesa Margarita, partieron para España en 1581, llegando a Madrid al año siguiente. En 1584, la joven Margarita de 17 años profesaba los votos solemnes en el convento en el que Victoria permanecería hasta su muerte, ocurrida 27 años más tarde. Fue a la princesa Margarita a quien él dedicó su última obra cumbre, el *Officium Defunctorum* (Madrid, 1605).

Debido a la sabia previsión de los fundadores del convento (33 era el número de monjas fijado en la *escritura fundacional* de 1571), todos los capellanes estatutales debían ser cantores de polifonía y de canto llano de cierta jerarquía. Su número fue fijado en 12 en 1578, y sus salarios en 400 ducados anuales, mientras la dirección musical era conferida a un maestro de capilla elegido secretamente de entre los miembros y para toda su vida. Su puesto incluía la promesa de 10.000 maravedíes anuales extra, por una hora diaria de instrucción a los cuatro niños (seis después de 1601) empleados para formar parte del coro de adultos y cantar polifonía en los eventos religiosos de importancia. El puesto de organista del convento, según una declaración del año 1578, pagaría 40.000 maravedíes anuales.

Es imposible poner en duda la satisfacción que a Victoria le producía su nuevo ambiente. Como músico principal en Madrid (la capital recientemente elegida [1560]) le eran confiadas tareas de gran responsabilidad, tales como examinar candidatos que ocuparían cargos de importancia en el extranjero. Por ejemplo, el nuncio apostólico en Madrid escribió una carta con fecha 23/26 de febrero de 1587 declarando que Victoria había examinado a dos sopranos españoles que eran candidatos para el coro papal (*Diccionario de la Música Labor*, Barcelona, 1954, II, 2222, columna 1; *La Ciudad de Dios*, 174/4, octubre-diciembre de 1961, pág. 716). En el mismo año, se le buscó ansiosamente como sucesor de Francisco Guerrero en Sevilla y de Melchor Robledo en Zaragoza —los dos mejores puestos catedralicios en España— pero Victoria declinó ambas ofertas debido a la satisfacción que le producían las perspectivas en Madrid. Su propio hermano mayor, quien se había graduado en la universidad de Salamanca y había ocupado el cargo de capellán ante el Arzobispo de Lisboa, Dr. Agustín Suárez de Victoria (Nº 5 en la familia del compositor) se convirtió en otro de los capellanes personales de la Emperatriz María, en el mismo convento de las Descalzas Reales, poco tiempo después de la muerte del Arzobispo en 1585. Y, si no en 1587 al menos antes de 1591, su hermano menor, casado, Juan Luis (Nº 8 en la familia del compositor), decidió residir cerca de Madrid. El 14 de marzo de 1591, el compositor fue elegido padrino de la hija de Juan Luis, Isabel de Victoria Figueroa y Loaysa, en una ceremonia efectuada en la iglesia de San Ginés, Madrid —de la cual sus padres eran feligreses.

Durante la vida de la Emperatriz María, nuestro compositor —quien era su capellán personal y maestro de capilla del convento— gozó de gran libertad de acción, viajando muy a menudo. El 13 de noviembre de 1592, firmó en Roma la dedicatoria de su *Missae quatuor, quinque, sex et octo vocibus, Liber secundus* al hijo de la Emperatriz, el Cardenal Alberto (1559-1621, Arzobispo de Toledo, 1584). A fines del otoño de 1593, Victoria se encontraba nuevamente en Madrid (la evidencia de ello procede de una carta del 3 de diciembre en las Actas Capitulares de la secretaría de la Catedral de León) pero permaneció seguramente en Roma por el resto del año. O al menos así lo entendió Casimiri, al encontrar la evidencia de que se

había ejecutado un nuevo motete de Victoria en el Collegium Germanicum de la iglesia de S. Apollinare el 18 de julio de 1593 (*Note d'archivio*, XL/1, págs. 157-158). Victoria se hallaba ciertamente en Roma el 21 de enero de 1594 (*Anuario Musical*, xv [1960], pág. 202), fecha en que Felipe II autorizó al embajador español, el pago de 150 ducados otorgado a Victoria por la diócesis de Córdoba. Este beneficio era proveído por un famoso mecenas, el Obispo Francisco Reinoso, que había pagado la edición y publicación de las obras póstumas, *Psalmi, Hymni ac Magnificat* de Juan Navarro (Roma, 1590). El 2 de febrero de 1594, el compositor presenciaba el cortejo fúnebre de Palestrina, que ya muy avanzada la tarde se dirigía lentamente hacia San Pedro (*La Ciudad de Dios*, 174/4, pág. 719).

Aunque la posición económica de Victoria después de su vuelta a España no era tan holgada como la de sus dos hermanos, Antonio Suárez y Juan Luis (Nº 5 y 8 en la lista familiar), quienes abrieron un banco en Medina del Campo en 1575, el que prosperó sobremanera hasta el decreto de 1596 por el cual se cerraron los cambios de moneda y un gran número de bancos (especialmente aquellos regidos por españoles) (López Osorio, "Principios, grandezas" en Rodríguez y Fernández, pág. 316), las ganancias registradas en documentos demuestran que sus entradas eran mayores que los salarios de cualquier otro maestro de capilla español contemporáneo. La mayor fuente de recursos económicos de sus últimos años en España provenía de beneficios no-residenciales —1.200 ducados anuales (comparativamente, los obispos recibían 25.000 ducados o más). Como capellán de la Emperatriz, Victoria recibía 120 ducados más, conjuntamente con el privilegio de habitar la casa de la capellanía al lado del convento en la calle de Arenal (en la cual murió). Entre los años 1604 y 1605, Felipe III, ahora patrón del convento, autorizó un aumento de 40.000 maravedíes anuales el cual fue nuevamente incrementado entre 1606 y 1611 hasta 75.000 maravedíes (= 200 ducados) por ocupar el cargo de organista del convento: posición que Victoria eligiera después de la muerte de la Emperatriz por resultarle menos agobiadora que la capellanía del convento.

Como sucediera antes de dejar Roma, así también en España sus diversas publicaciones continuaron dejándole una entrada adicional —aunque es muy difícil medir el balance entre inversión y beneficio en lo referente a publicaciones. Algunos ejemplos fortuitos pueden ilustrar lo dicho anteriormente: Victoria autorizó a sus agentes a coleccionar (1) 12 de marzo de 1598, 900 reales (cerca de 82 ducados) por ventas de su música en Lima, Perú; (2) 16 de enero de 1602, 50 ducados de la Catedral de Málaga; (3) 23 de noviembre de 1604, 100 ducados del Archiduque Alberto de Flandes (el cardenal a quien estaban dedicadas las Misas de 1592); (4) 19 de diciembre, 1606, 150 reales (14 ducados) de la Catedral de Albarracín.

La cantidad exacta que una catedral estaba en condiciones de dar por determinadas publicaciones variaba extensamente. En la rica Catedral de Toledo consta, en 1585, la recomendación del entonces maestro de capilla

Ginés de Boluda, ofreciendo 200 reales por el *Missarum Libri Duo* de 1583 —reflejándose en tan generosa suma la opinión exagerada de algunos canónigos de entonces, de que Victoria era nada menos que maestro de capilla de Su Santidad. (Ya en 1580, cuando su *Liber Primus* de 1576 fue inventariado por vez primera en Toledo, Victoria fue llamado “el maestro de capilla del Papa”). Por otra parte, la menos opulenta Catedral de Plasencia rehusó pagar más de 100 reales por su miscelánea *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi & alia*, publicados en Madrid en 1600, en ocho libros manuales de partes, y dos libros de facistol —uno de los cuales contenía la indicación *ad pulsandum in organis* (Plasencia, *Actas Capitulares*, xvii, folio 344). El 16 de mayo de 1608, el cabildo de Plasencia se reunió nuevamente, esta vez para considerar cuánto debía ofrecérsele por su *Officium Defunctorum*, Madrid, 1605. Ahora, sin embargo, el cabildo estaba convencido de que Victoria era el sublime “maestro de capilla de la Capilla Real”. Aunque esto no era literalmente verdad —Mateo Romero estaba a cargo de ese puesto— el cabildo de Plasencia se mostró de inmediato favorable a la compra (*A. C.*, xviii, folio 213v.).

La venta de sus publicaciones fuera de España, le trajo también considerables beneficios durante años posteriores. Dos cartas autografiadas —la primera del 16 de abril de 1602 y la segunda del 10 de junio de 1603— pueden ser citadas para ilustrar la diligencia con que Victoria atendía a la venta de sus publicaciones de 1600 en Madrid, y cuán variable era el éxito que coronaba tales esfuerzos. En la primera de ellas —dirigida al mismo Archiduque Ferdinando (más tarde Emperador Ferdinando II), a quien Vecchi había elegido como patrón de su *Convito Musicale* de 1597 (*Italian Madrigal*, Princeton 1949, II, 782, 859)— Victoria solicita dinero no solamente para sufragar los gastos de imprenta sino también para ayudar a un hermano que había pasado un año en prisión (*Para socorrer a un hermano q un ano q esta en el carzel Preso* [*Música Disciplina*, IX, 1955, pág. 243]). Pietro Antonio Bianco (c. 1540-1611), el veneciano que era maestro de capilla de Graz y que había acompañado a la Archiduquesa María a España alrededor de 1598 (*ibid.*, 169) recomendó la considerable suma de 100 coronas, dada la fama de Victoria (*ibid.*, 243). Sin embargo, la segunda carta (10 de junio de 1603) prueba que el duque de Urbino, Francesco María II della Rovere, se había mostrado reticente frente a tales halagos. En su carta de 1603, que sigue a otra más temprana, Victoria hace resaltar la gran predilección de Felipe III por su Misa Batalla (*Missa pro victoria, a 9* [*Opera Omnia*, VI, 26-58]). Es ésta la única parodia de una pieza secular conocida hasta ahora en la obra de Victoria —la popular *Bataille de Marignan* de Janequin; y difiere tanto de su habitual estilo sencillo que Collet (*Victoria*, 1914, 148) y otros admiradores de su obra (*Grove's Dictionary of Music and Musicians*, V [1954], VIII, 771b) se han desorientado. Pero por sus cartas a Graz y Urbino podemos constatar que esta Misa era precisamente la que Victoria consideraba más apta para atraer la atención de los espíritus ávidos

de cambios musicales sobre la colección de 1600. Aparte de esta Misa tan singular y poco típica, la colección de 1600 contiene una secuencia de Pascua y otra de Pentecostés, *Victimae paschali* y *Veni Sancte Spiritus* [*Opera Omnia*, VII, 141-150], tan inspiradas y llenas de vida, que en 1613 Cerone podía declarar a Victoria digno de ser imitado por los madrigalistas contemporáneos (*En los madrigales se podrá imitar à . . . Thomas de Victoria* [*El Mellopeo y Maestro*, Nápoles, 1613, libro I, cap. 33, pág. 89]).

El costo total de la impresión de 200 juegos de partes (el contrato data de 1598) alcanzó a 227 ducados = 2.500 reales. Aunque Victoria hubiera recibido solamente los 100 reales que Plasencia modestamente ofrecía, en lugar de los 150 que Albarracín hubiera pagado, y aunque la mitad de los fondos reales o catedralicios no hubieran respondido, recibió un beneficio líquido de 7.500 reales nada más que por la publicación de 1600. Una carta posterior dirigida al Duque de Urbino, sugiere claramente que él insistió en recibir una suma mucho mayor que la arriba mencionada. El hondo sentimiento familiar que lo impulsaba a extraer tales beneficios como medio para comprar la libertad de su hermano arroja una nueva luz sobre su carácter, y lo acerca más a sus principales predecesores españoles, Morales y Francisco Guerrero —por cuanto pueden citarse ejemplos de lealtad familiar similares en la vida de cada uno de ellos.

En sus últimos años, Victoria ayudó a otros miembros de su familia inmediata. El 18 de noviembre de 1603, por ejemplo, redactó un documento cediendo a una hermana mayor que era soltera, María de la Cruz (c. 1544-1610), una renta vitalicia en la diócesis de León. Ella, a su vez, recordó a la vieja doméstica de su hermano, María Herraz, en su testamento redactado el 1 de septiembre de 1610. En el mismo año de su muerte, Victoria logró de Felipe III la promesa de dejarle su propio puesto en el convento a su fiel organista sustituto. La cédula — fechada el 2 de julio de 1611— precede en sólo dos meses a su deceso, ocurrido el sábado 27 de agosto de ese mismo año. El mismo notario que firmara el testamento de su hermana, en 1610, firmó el de Victoria. Como testigos del mismo figuran el hijo de la hermana mayor del compositor, Gerónimo de Mirueña, y Juan de Trimiño. Muy apropiadamente, Victoria fue enterrado en el mismo convento de las Descalzas Reales que había recibido sus servicios musicales por un cuarto de siglo; su tumba, sin embargo, nos es desconocida (*Anuario Musical*, XII [1957], 166).

Estudio Estilístico

Paul Henry Lang al resumir el juicio que predomina sobre Victoria en los tiempos modernos, escribió, es “el español, que sufre los dolores de la Crucifixión con fervor tan ardiente, que se vuelve casi sensual en su pasión dramática”. Lang hace notar también, el énfasis en la emoción mística, siempre presente en la obra de Victoria. Este eminente musicólogo siguió también los

pasos de Proske y Haberl, al elogiar la Misa de difuntos de 1605 (*Officium defunctorum*) como la "obra cumbre de su arte y una de las composiciones más sobresalientes de toda la literatura" (*Music in Western Civilization* [New York: W. W. Norton, 1941], págs. 267-268). Mencionar la lista de tantos otros que coinciden con Lang, sería nombrar a cada escritor serio que, en los últimos cien años, haya hecho algún estudio crítico sobre el arte de Victoria: de Adler, Ambros y Collet encabezando el abecedario, hasta su conclusión, con Trend y P. Wagner. Herbert Weinstock, después de citar las Misas, salmos, motetes y Magnificats de Victoria como los credenciales que le aseguran "su posición entre los grandes compositores", sostiene que ellos "revelan concentración ardiente, impulso dramático y una atmósfera trágica y crecientemente estática" (*Encyclopedia Americana*, 1962, xxviii, 88).

Sin embargo, la generación que siguió a la suya propia, interpretó el arte de Victoria de un modo muy diferente. Como un ejemplo, podemos citar a João iv (1604-1656) —uno de los bibliófilos mejor informados de cualquier época— quien lo describió como "un compositor muy natural y felizmente dispuesto, quien raramente podía querer expresar lo escueto, doloroso o sufriente". *Thome Luys de Victoria imprimio varios liuros de Missa, Mottetes, y Magnificas a 4. 5. 6. 8. y mas vozes, y uno de todo lo que sirue en la semana sancta, dóde ay mucho en que poder acómodar la letra: con todo esso, como su natural, y su musica es alegre, nunca queda muy triste, lo que compone, y todo lo alegre le sale bien, porque esto es conforme a su natural* (*Defensa de la música moderna*, Lisboa, 1649, pág. 25). Para João iv (pág. 26) el compositor de música para Semana Santa que mejor sabía cómo conmover al oyente e inundar al feligrés de lágrimas, no era Victoria, sino el compositor flamenco de la capilla de Felipe III, Géry de Ghersem. Si para algo cuenta la valoración de sí mismo, ni siquiera el juicio de Victoria fue más favorable para sus propias obras de carácter sombrío. Corroborando lo dicho anteriormente, era la Misa Batalla o *Missa pro Victoria*, de carácter festivo y perteneciente a la mencionada colección, la obra que él prefería, según lo refiere él mismo en una carta fechada el 10 de junio de 1603. Esta Misa es única en su género entre los obras de Victoria.

No solamente la *Missa pro victoria a 9* sino cada una de las parodias contenidas en sus libros de Misas de 1576, 1583 y 1592, toma como modelo una pieza regocijante. Siete de las veinte Misas basadas en sus propios motetes: *Ascendens Christus, a 5* (1592), *Dum complerentur, a 6* (1576), *O magnum mysterium, a 4* (1592), *O quam gloriosum, a 4* (1583), *Quam pulchri sunt, a 4* (1583), *Trahe me post te, a 5* (1592), y *Vidi speciosam, a 6* (1592) obedecen a esta regla, usando como fuentes los motetes para las fiestas de la Ascensión, de Pentecostés, de la Circuncisión, de Todos los Santos, de la Concepción, de cualquier otra fiesta relacionada con la Virgen, y de la Asunción ("Alleluia" es la palabra cumbre con la cual cada motete-fuente termina, con excepción de *O quam gloriosum* y *Vidi*). Sus tres parodias de las antífonas marianas originales, *Salve Regina* (1592), *Alma Re-*

demptoris y *Ave Regina* (1600), y la *Missa Laetatus sum, a 12*, basada en el salmo homónimo, muestran la misma disposición de construir la música sobre fuentes regocijantes o implorantes, en lugar de buscar fuentes graves o dolorosas. Como fuentes para sus *Gaudeamus, a 6*, *Simile est regnum, a 4* (ambos de 1576) y *Surge propera, a 5* (1583) Victoria eligió el motete festivo de Morales, *Jubilate Deo omnis terra, a 6* (1538), el motete de Septuagésima *a 4* de Guerrero (1570), y el de la Visitación *a 4* de Palestrina (1563).

De las 20 Misas auténticas de Victoria, 15 son parodias, 4 son paráfrasis (*Ave maris stella, a 4* y *De beata Virgine, a 5* [1576], *Pro defunctis, a 4* [1583], secciones de la Misa en el *Officium Defunctorum* [1605], y una libre (*Quarti toni*, 1592). Sus Misas de 1600 contrastan con su producción anterior, no solamente en virtud de su policoralismo (*a 8, a 9, a 12*), su acompañamiento de órgano y la uniformidad en la elección de la tonalidad de Fa Mayor en todas ellas, sino en distinciones más sutiles tales como el mayor uso de música "libre" en contraste con el uso en obras anteriores de música "prestada" (parodias) y bloques polifónicos repetidos de movimiento a movimiento (e. g., *Missa pro victoria: Kyrie I*, compases 1-8 = *Agnus*, 1-8; *Kyrie II*, 36-42 = *Agnus* 16-22; *Gloria*, 1-3 = *Credo*, 83-85; *Gloria*, 28-34 = *Agnus* 8_a - 15_a; *Gloria*, 59-76 = *Credo* 133-150). También, Victoria repite los bloques dentro del mismo movimiento (*Gloria*, 59-64 = 67-72; *Credo*, 133-138 = 141-146; *Sanctus*, 21-25₁ = 25-29₁ = 47-51₁ = 51-55₁). En su último período, Victoria usa más frecuentemente metros triples (aunque no existe ningún metro triple en su *Ave maris stella* y su *Dum compleveruntur* de 1576, las Misas de 1600 están llenas de compases ternarios —134 compases en la *Pro victoria*, por ejemplo). Un análisis estilístico detallado de sus Misas fue intentado por vez primera por Peter Wagner en su *Geschichte der Messe*, 1913, 421-429; análisis completos tratando cada Misa individualmente ocupan las páginas 373-418 de *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley/Los Angeles, 1961. La individualidad de Victoria, al comparársele con Palestrina, se pone de manifiesto en sus manierismos melódicos (fa - sol - fa #, fa # - sol - fa #, mi - fa - mi #, do - re - do #, do # - re - do # ocurren frecuentemente), en sus cromatismos directos que ocurren ocasionalmente, en el uso simultáneo de dos motivos principales en los puntos de imitación (especialmente en las primeras Misas), en su claridad armónica, y en la fácil divisibilidad de su música (secciones establecidas claramente por cadencias).

Sus Magnificats de 1581 y 1600 (*Spanish Cathedral Music*, 418-429) nunca alcanzaron la fama de los de Morales. Sin embargo, contienen muchos de los momentos más inspirados de Victoria. La proporción de alteraciones es alta, si comparamos, por ejemplo, las 16 alteraciones en el Tono VII (versos impares) de Palestrina, 1591, con las 69 de Victoria en el correspondiente Magnificat de 1581. Así como las Misas de 1600, también los Magnificats de esta fecha señalan cambios estilísticos de importancia —tales como la elimi-

nación de las notas de escape, comprensión de frases musicales, énfasis en ligeros ritmos *parlando*, tendencia nueva de cambiar a metros triples en el medio de los versos y evitar cánones (sólo uno, *si placet*, aparece en la colección de 1600).

Los motetes ocupan un lugar tan predominante en el favor del público en comparación con sus otras obras, que D. F. Tovey y Hugo Leichtentritt han elegido algunos de ellos (prefiriéndolos a los de Palestrina, Lassus, o Byrd) para ejemplificar la perfección del género en el siglo xvi (*Musikalische Formenlehre*, Leipzig, 1927, 196-200). Ellos ocupan sólo uno de los ocho volúmenes de la edición completa de sus obras. El lugar de privilegio que Victoria continúa ocupando entre los escritores de libros de texto está excelentemente ilustrado por el número de ejemplos que integran la obra de Owen Swindale, *Polyphonic Composition* (Oxford University Press, 1962). Palestrina ocupa el primer lugar en esta publicación con 37 ejemplos; Victoria el segundo, con 18; y Lassus, el tercero, con 14.

Aunque los escritores de libros de texto y los enciclopedistas hayan estado más que inclinados a adscribir a Victoria cualidades típicamente romanas, relacionándolo así con Palestrina, Adolfo Salazar lo considera genuinamente español en un aspecto, al menos —Victoria cerró una época artística, sin iniciar ninguna *nuove musiche*. El papel de los compositores que siguieron, desde Victoria hasta Soler y Falla, fue, según Salazar (“Victoria o el fin de una época” *Revista Musical Chilena*, ix/46 [julio de 1954], págs. 37-41), alcanzar la “Victoria” al precio de eternizar los últimos estertores de un estilo del pasado. Mientras el *Officium Defunctorum* de 1605 continúe siendo una de las más aclamadas obras mayores de Victoria, mientras los motetes de 1572 monopolicen la lista de sus obras menores, críticos como Salazar, que sólo lo conocen parcialmente, continuarán catalogándole como a un compositor de *prima prattica*, incapaz de nada diferente. Continuar haciéndolo, sin embargo, es permitir que la increíble facilidad con que Victoria usa el prístino lenguaje palestriniano, nos llene de prejuicios para no comprender el nuevo idioma que Victoria estaba comenzando a usar en 1600. Aunque su nuevo estilo no poseía las revolucionarias características propias de la monodía italiana, su nueva manera de 1600 establecía un corte lo suficientemente radical como para anonadar a sus admiradores del siglo xix. A la edad de 50 años, Victoria estaba listo para embarcarse en mares artísticos hasta entonces para él inexplorados. En su dedicatoria a la Princesa Margarita, él promete *maiora, si Deus mihi dies longiores dederit*. Como serían estas “mejores cosas nos será siempre desconocido. Pero al menos sabemos que esos cambios no serían intimidados por los nuevos desafíos artísticos que presentaba el siglo xvii.

O B R A S

Victoria contrasta con Palestrina y Orlando di Lasso no solamente por haber dejado un repertorio menor, sino —y en esto se asemeja a sus coetáneos españoles— por haberse limitado solamente a la música litúrgica. La duplicación de contenido constituyó hasta tal punto su hábito, que sólo nueve publicaciones —(1) motetes de 1572; (2) el libro de Misas, Salmos, Magnificats, y otras composiciones de 1576; (3) y (4) dos libros de música de Vísperas; (5) y (6) las Misas y música para Semana Santa de 1585; (7) las Misas de 1592; (8) obras diversas de Madrid, 1600; (9) el *Officium Defunctorum* de 1605, pueden considerarse como nuevos aportes; y aún éstas muestran numerosas repeticiones (artículos 13-15, 17, 21, 25 en 1576 = 19, 17, 18, 32, 29, 33 en 1572; 6 de los 16 Magnificats de 1581 = 7-12 en 1576; reiteraciones similares distinguen a otras publicaciones posteriores, revisadas personalmente por Victoria).

Contrariamente a Palestrina, logró publicar (usualmente en lujoso formato) casi la totalidad de su repertorio auténtico. Como resultado, los siete primeros volúmenes de su *Opera omnia* (Breitkopf und Härtel) comprenden nada más que las obras publicadas durante su vida. La *Misa Dominicalis*, descubierta por Pedrell en un manuscrito de Tortosa, incluida en su *Opera omnia*, viii, 5-14, y atribuida a Victoria, no fue compuesta por él, a pesar de la irrefutable certeza de Pedrell (viii, pág. xcvi), Casimiri desenmascaró este error en su obra "Una *Misa Dominicalis*, falsamente atribuida a Tomaso Ludovico de Victoria", *Note d'archivio*, x/3 (julio-septiembre de 1933), págs. 185-188. El himno *Jesu dulcis memoria* viii, 1-2, constituye también un caso interesante. Publicado no menos de nueve veces, entre 1827 y 1859 (Eitner, *Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke*, Berlín, 1871, 196), esta atractiva adaptación a cuatro voces de la estrofa del himno de San Bernardo de Clarvajal es atribuida a Victoria con más frecuencia que los suyos propios. Al igual que los 27 Responsorios falsamente atribuidos a Ingegneri (Palestrina, *Werke*, xxxii, v, nota 1), *Jesu dulcis memoria* fue considerado ya de origen dudoso por F. X. Haberl —en "Tomás Luis de Victoria. Eine bio-bibliographische Studie", *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1896, pág. 72, nota 1— aún antes de que Pedrell lo incorporara en su edición. Hans von May, *Die Kompositionstechnik T. L. de Victorias* (Berna: Paul Haupt, 1943) probó que el citado himno no podía ser de Victoria por razones estilísticas exclusivamente. En lo que respecta a las obras restantes del volumen N° viii, Pedrell copió *Domine ad adiuvandum, a 4*, viii, 1, de *Música Divina* de Carl Proske, Annus Primus, Tomus iii, 1859, 3 (la fuente de Proske: segunda obra en el MS de Munich catalogado como 113 en J. J. Maier, *Die musikalischen Handschriften*, Erster Teil, 1879, págs. 80-81), *Benedicam Dominum*, viii, 2-3, de *Música Divina*, ii, 542 (publicado por vez primera en *Raccolta di Mottetti*, de Pietro Alfieri, Roma, Luigi Polissiero, 1841, 33, según Eitner, *Verzeichnis neuer Ausgaben*, 196); *Ave María, a 4*, 4-5 de *Música Divina*, Tomus iv, 1863, 400-402 (el prefacio en pág. xxxii de Joh. Georg Wesselack hace constatar que había sido imposible trazar la huella del manuscrito original). Las nueve *Lamentationes*, viii, 14-57, se revelan como versiones más tempranas y extensas de la música para Semana Santa, copiada en el MS Capella Sistina 186 e impresa más tarde (en 1585) en los folios 12, 15, 18, 38, 39, 42, 62, 63, 67 del *Officium Hebdomadae Sanctae* de 1585 (Haberl, *Bibliographischer und thematischer Musikkatalog*, 1888, 27 [74], 172-173; José M. Llorens, *Capellae Sixtinae Codices*, Città del Vaticano, 1960, págs. 129-130, 207-208; Haberl, pág. 66, sugirió 1566-1572 como fecha aproximada del Códice 186, pero compárese Llorens, 207 y 132).

El peligro de admitir como genuinas cualquiera de las obras que no puedan ser verificadas en las quince fuentes mencionadas más abajo, no aminora el hecho de que o *mayor músico de seu tempo* en Portugal, según el poeta Pedro de Andrade Gaminha, que murió en 1589 (*Poezias*, Lisboa, 1791, pág. 272), no era otro que *Luis de Victoria cujo esprito / Foy na Musica só, nas Musas raro. / A quem seu doce canto, e brando escrito / Tem dado immortal fama, e nome raro. / Tudo na terra acaba, outro infinito / Tempo logra no Ceo fermoso e claro. / Onde mais brandamente Alma levanta / O's versos que mais doce tange, e canta*. Este compositor portugués, Luis de Victoria, acompañándose con su guitarra, cantaba ante el hermano del rey Juan iii su propio Credo (*excelente tangedor de viola [= vihuela] o qual compoz hum credo e tangeho e cantouho ao Infante*; véase la transcripción del documento original, *Manuscrito 1126*, Torre do Tombo, Lisboa, en *O Instituto*, vol. 84, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, pág. 114). Abundantes documentos referentes a Juan de Victoria, un maestro de capilla de Burgos que pasó algunos años en el Nuevo Mundo (véase *Hispanic American Historical Review*, xxvi/3 [agosto 1946], págs. 309-311, sobre datos referentes al maestro de capilla de la Catedral de México en el corto lapso de 1567-1575; y que fue enviado nue-

vamente a España después de ofender al virrey con una farsa musical que incluía a los niños del coro) demuestran que aquel homónimo compositor portugués —quien estaba casado y murió cerca de 1556— no era el único músico de esa centuria apellidado Victoria. Un tercer compositor llamado "Pedro de Victoria" parece haber emergido en la Catedral de Tarazona, MS 4, folios 98v.-103, 103v.-106, donde se encuentran un *Salve Regina* a 6 y un *Ave María* a 8 atribuidos a Petrus de Victoria y Petrus de Victoria. A pesar de que Justo Sevillano considera estas obras como pertenecientes a un compositor desconocido hasta la fecha, ("Catálogo musical del Archivo Capitular de Tarazona", *Anuario Musical*, xvi [1961], pág. 156), ellas concuerdan con obras de títulos similares incorporadas a los *Motecta* (1572) de T. L. de Victoria y están incluidas en su *Opera omnia*, I, 146-156, y VII, 112-119.

Aparte de las obras que concuerdan con las publicaciones del siglo xvi (citadas más abajo), la única composición excluida en ellas y que probablemente pertenezca a T. L. de Victoria de Ávila, es el motete *O doctor optime, a 4*, hallado en un MS de origen español, (MS 682 [folio 59]) en la Biblioteca Central de Barcelona (artículo N° 385 en el *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, I, 245, publicado por Pedrell). Dado a conocer por vez primera por Samuel Rubio en 1949, *La Ciudad de Dios*, Año 65, vol. 161, N° 3 (septiembre-diciembre de 1949), 535-536, es éste uno de los dos motetes atribuidos a Victoria en el mencionado manuscrito (*Quam pulchri sunt* es el otro, publicado en 1572). Rubio da razones muy convincentes sobre su autenticidad en su artículo suplementario "Una obra inédita y desconocida de Tomás Luis de Victoria" (*ibid.*, págs. 525-559). Véase en la *Historia de la música española e hispanoamericana* de José Subirá, Barcelona, Salvat, 1953, pág. 267, el facsímile de la transcripción de Rubio. Tres motetes más, no existentes en la edición de Pedrell, fueron publicados por Rubio en su *Antología polifónica sacra*, Madrid, Editorial Colsa, I (1954) y II (1956): *Beata es Virgo*, II, 61-70, *Beati immaculati*, II, 328-332, y *Ego sum panis vivus*, I, 287-293, cada uno de ellos a 4. Como fuentes, Rubio se basó en copias de la colección de Fortunato Santini en Münster (Joseph Killing, *Kirchenmusikalische Schätze*, Düsseldorf, L. Schwann, 1910, pág. 515).

Un famoso motete —evidentemente de Victoria, según los libros de partes de 1572, *O vos omnes* (doceavo motete a 4— aparece todavía como de Morales (véase *Journal of the American Musicological Society*, VI, I, Primavera de 1953, págs. 6-7). Este error proviene del libro de facistol del Escorial, en el cual dicho motete aparece atribuido a Victoria en una página y a Morales en la otra. Antonio Soler, sin acceso a los libros de partes de 1572, optó por Morales (*Satisfacción a los reparos precisos*, Madrid, Antonio Marín, 1765, pág. 7), elección seguida sin revisiones críticas por Eslava y Pedrell (*Hispaniae schola musica sacra*, Barcelona 1894, I, 36-39). El mismo motete de Victoria aparece nuevamente como de Morales en la reimpresión de Tutzing (1961) del *Handbuch der Musikgeschichte*, pág. 348, de Guido Adler. Tal error en un libro de referencia tan corriente, sumado a otras imperfecciones que aparecen muy frecuentemente en libros de texto, son perjudiciales a la fama de Victoria. Además, es verdad que la edición completa de Pedrell incluye muchos errores y no llega a la importancia de la edición de la obra completa de Palestrina llevada a cabo por Haberl. Todos los investigadores con acceso a los originales que colaboraron en la revisión de la edición de 1902-1913, han lamentado esta falta de autoridad en ella. Hans von May, en su *Die Kompositionstechnik*, págs. 151-152, publicó una enjundiosa lista de erratas. Walter Hirschl, en "The Styles of Victoria and Palestrina: A Comparative Study, with Special Reference to Dissonance Treatment", tesis para un Master's de la Universidad de California, 1933, anticipó las conclusiones de May en un década, resultando de su estudio una lista de erratas aún más extensa. Rudolf Walter, al reeditar el *Officium Defunctorum* de 1605 basándose en la edición de Pedrell (*Música Divina*, 15, F. Pustet, Regensburg, 1962, pág. III), atrajo la atención sobre la lista de May, desentrañando otros 15 errores no especificados en la edición de Pedrell y que corresponden exclusivamente al *Officium*, y que May no detectó, además de corregir otros silenciosamente (cf. bajo, VI, 137, 2, 6, con Walter, pág. 17, compás 3).

Dadas las características de la mencionada edición, el lector inteligente no se sorprenderá al encontrar las más diversas maneras de reproducir títulos, dedicatorias y contenido de las 15 publicaciones citadas más abajo, en la edición de Pedrell (VIII, xxvi-lxvi = Tomás Luis de Victoria *Abulense*, págs. 51-139), Casimiri (*Note d'archivio*, XI/1, págs. 179-196) y Rubio (*La Ciudad de Dios*, 174/4, págs. 703-723). Llorens, en su *Capellae Sixtinae Codices*, págs. 129s., 136, 189, 192, 195s., 199, 234, 442ss., transcribe títulos y lista de contenidos de las publicaciones de Victoria, catalogadas actualmente como Códices 74, 81, 161, 164, 169, 173, 212 y 495 en la Biblioteca del Vaticano (*Officium*, 1585, *Cantica*, 1581, *Missarum Libri Duo*, 1583, *Hymni*, 1581, *Motecta*, 1585, *Missae*, 1592,

Liber Primus, 1576, *Motecta*, 1589 —todas ellas publicadas en Roma menos las dos últimas [Venecia y Milán]. Los índices, aún cuando no son tan completos como los de Pedrell, ofrecen alguna utilidad (cf. Llorens, pág. 129s. con Pedrell pág. 82s., 192 con 66s., 195s. con 88s., 234 con 58s. [Pedrell omite aquí el N° 10]). Llorens clasificó el contenido de los *Motecta* de Milán, 1589, (442ss.) tarea no intentada por Pedrell (90s.). Como excelente bibliografía de la colección completa de motetes de Victoria, puede citarse la "Historia de las reediciones de los Motetes de T. L. de Victoria y significado de las variantes introducidas en ellas", *La Ciudad de Dios*, año 66, vol. 162, N° 2 (mayo-agosto de 1950), págs. 313-351, de Rubio.

Thomae Ludovici de Victoria, Abulensis motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis vocibus concinuntur. Venetijs apud filios Antonii Gardani. 1572. Seis libros de partes (CATBQS). 33 motetes, 14 a 4, 9 a 5, 9 a 6, 1 a 8 (doble coro). *O quam gloriosum est Regnum, Doctor bonus, Quam pulchri sunt, O decus apostolicum, O magnum misterium, Magi viderunt stellam, Senex puerum portabat, Sancta Maria succurre, Ne timeas Maria, Pueri hebreorum, Vere languores nostros, O vos omnes; O Regem coeli - Natus est nobis, O sacrum convivium - Mens impletur; Ascendens Christus in altum - Ascendit Deus, Dum completeretur - Dum ergo essent, Ave Regina caelorum - Gaude gloriosa, Regina celi - Resurrexit, Alma Redemptoris - Tu que genuisti, Ecce Dominus venit - Ecce apparebit Dominus, Cum beatus Ignatius - Ignis crux, Descendit Angelus - Ne timeas, Gaude Maria Virgo; Quem vidistis pastores - Dicite quidnam vidistis, Vadam et circuibus civitatem - Qualis est dilectus, Tu es Petrus - Quodcumque ligaveris, Vidi speciosam - Que est ista, Benedicta sit Sancta Trinitas, O sacrum convivium, Surrexit pastor bonus, Congratulamini mihi, Salve Regina - Ad te suspiramus - Et Iesum - O clemens; Ave Maria.*

Thomae Ludovici de Victoria abulensis Collegii Germanici in Vrbe Roma musicae moderatoris Liber Primus qui missas, psalmos, magnificat, ad Virginem Dei matrem salutationes, aliaque complectitur. Venetijs apud Angelum Gardanum. 1576. 28 composiciones (7 datan de 1572) distribuidas como sigue: 5 Misas, 2 a 4, 1 a 5, 2 a 6; himno a 4, 6 Magnificats a 4; 4 Antifonas a María a 5 (3 en 1572); *Salve* a 6 (1572); 5 motetes a 6 (2 en 1572); 6 salmos y antifonas a 8 (1 en 1572). Misas *Ave maris stella, Simile est regnum caelorum, De beata Maria, Gaudeamus, Dum completeretur*; Himno: *Ave maris stella*; Magnificats *Anima mea* y *Et exultavit* en los Tonos I, IV, VIII; *Alma Redemptoris - Tu que genuisti, Ave Regina - Gaude gloriosa, Regina coeli - Resurrexit, Salve (a 5); Salve (a 6); Vidi speciosam* sólo para 1; *Que est ista* omitido; *Ardens est cor meum, Nigra sum, O sacrum convivium, O Domine Iesu Christe; Nisi Dominus, Beatus vir, Ave Maria, Salve Regina, Regina coeli - Resurrexit, Super flumina Babylonis.*

*Thomae Ludovici a Victoria abulensis Hymni totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem, qui quattuor concinuntur vocibus Vna cum quattuor Psalmis, pro praecipuis festiuitatibus, qui octo vocibus modulantur. Ad Gregorium XIII Pont. Max. Romae. Ex Typographia Dominici Basae. 1581. 36 composiciones; 32 himnos a 4; 4 salmos a 8, uno de los cuales (*Nisi Dominus*) apareció primero en 1576. Los títulos clasificados a continuación pertenecen a las primeras estrofas, siempre cantadas como canto llano. La polifonía victoriana comienza con las segundas estrofas y continúa con las cuartas y sextas, mientras Palestrina prefirió para ella el uso de versos 1, 3, 5, 7, etc. (en las primeras estrofas de Palestrina el tenor canta monódicamente [canto llano] el incipit del himno). *Conditor almae siderum, Christe Redemptor - Tu lumen, Salvete flores martyrum, Hostis Herodes, Lucis creator optime, Ad praeces nostras, Vexilla regis, Ad coenam agni providi, Jesu nostra redemptio, Veni Creator, O lux beata Trinitas, Pange lingua, Quodcumque vinculis, Decor egregiae, Ave maris stella. Ut queant laxis, Aurea luce, Lauda mater ecclesia, Petrus beatus, Quicumque Christum, Tibi Christe, Christe redemptor - Beata quoque, Exulset caelum, Tristes erant apostoli, Deus tuorum militum, Sanctorum meritis, Rex gloriose, Iste Confessor, Jesu corona virginum, Hujus obtentu, Urbs beata, Pange lingua (más hispano) Dixit Dominus, Laudate pueri Dominum, Nisi Dominus, Laudate Dominum.**

*Thomae Ludovici a Victoria Abulensis cantica B. Virginis vulgo Magnificat quatuor vocibus Vna cum quattuor antiphonis beatae Virginis per annum: quae quidem, partim quinis, partim octonis Vocibus concinuntur. Ad Michaellem Bonellum card. Alexandrinum. Romae. Ex Typographia Dominici Basae. 1581. 16 Magnificats, 8 sobre versos impares, 8 sobre versos pares, en todos los tonos. 8 antifonas a María, 4 a 5, 4 a 8. Nuevo en esta publicación: 10 Magnificats en los Tonos II, III, V, VI, VII; a 8 voces: *Alma Redemptoris, Ave Regina.**

Thomae Ludovici de Victoria. Abulensis. Motecta Quae partim, quaternis, partim, quinis, alia, senis, alia, octonis, alia, duodenis, vocibus, concinuntur: quae quidem nunc vero melius excussa, & alia quam plurima adiuncta noviter sunt impressa. Permissu Superiorum. Romae. Apud Alexandrum Gardanum. 1583. 8 libros de partes. Siete de las 53 composiciones (16 a 4, 12 a 5, 13 a 6, 11 a 8, 1 a 12) son nuevas: *Duo seraphim* y *Domine non sum dignus - Miserere mei* a 4, *O lux et decus Hispaniae* y *Tantum ergo* a 5, *Trahe me post te* a 6, *Litaniae B. M. Virginis* a 8 y *Laetatus sum* a 12. De los 33 motetes ya publicados en 1572, sólo 12 han sido revisados. La palabra *plurima* del título, debe referirse a las 20 composiciones ausentes en la edición de 1572 y no a las 7 absolutamente nuevas.

Thomae Ludovici a Victoria abulensis Missarum libri duo quae partim quaternis, partim quinis, partim senis, concinuntur vocibus. Ad Philippum secundum Hispanicum Regem catholicum. Romae. Ex Typographia Dominici Basae... Cvm licentia superiorum. 1583. 5 Misas de 1576. 4 Misas nuevas: *Quam pulchri sunt. O quam gloriosum, Pro defunctis* a 4, *Surge propera* a 5.

... *Officium Hebdomadae Sanctae. Permissu Superiorum.* Romae. Ex Typographia Dominici Basae 1585. De las 37 composiciones (incluyendo 9 lamentaciones, 18 responsorios, 2 pasiones [Mateo, Juan], Benedictus, Miserere, Agios O Theos [véase ilustración N° 16 en Manuel Joaquim, *Vinte livros de música polifónica do Paço Ducal de Vila Viçosa*, Lisboa, 1953, entre págs. 144 y 145]) sólo cuatro son reediciones de publicaciones anteriores —*Pueri hebraeorum* a 4 (1572), *O Domine Iesu Christe* a 6 (1576), *Tantum ergo* a 5 (1583), y *Vere languores* a 4 (1572). El responsorio *O vos omnes* y el *Vexilla regis* a la manera española (N° 32 y N° 37) difieren de composiciones con títulos similares entre los motetes de 1572 y los himnos de 1581. Después de la música para el Domingo de Ramos (*Pueri, Passio secundum Matthaeum, O Domine*), se encuentran 3 lamentaciones y 6 responsorios para cada uno de los tres últimos días —Jueves Santo, Viernes Santo (además de los responsorios Victoria incluye el *Passio secundum Ioannem, Vere languores, Popule meus* [Improperia] y otras frases apropiadas para la Adoración de la Cruz) y Sábado de Gloria. En cualquiera de los días citados, las dos primeras lamentaciones (a 4) preceden a una tercera, a 5 o a 6. Ellas siguen el orden siguiente: *Incipit Lamentatio, Vau. Et egressus, Jod. Manum suam; Heth. Cogitavit, Lamed. Matribus, Aleph. Ego vir; Heth. Misericordiae, Aleph. Quomodo obscuratus, Incipit oratio*. Los responsorios, a 4, proceden como sigue: *Amicus meus, Iudas mercator, Unus ex discipulis, Eram quasi agnus, Una hora, Seniores populi; Tamquam ad latronem, Tenebrae factae, Animam meam, Tradiderunt, Iesum tradidit, Caligaverunt oculi; Recessit pastor, O vos omnes, Ecce quomodo, Astiterunt reges, Aestimatus sum, Sepulto Domino*.

... a Victoria... *Motecta Festorum totius anni, cum Communi Sanctorum Quae partim senis, partim quinis, partim quaternis, alia octonis vocibus concinuntur. Ad Serenissimum Sabaudiae Ducem Carolum Emmanuelem Subalpinorum Principem optimum piissimum. Cvm licentia Superiorum.* Romae. Ex Typographia Dominici Basae. 1585. 34 composiciones de Victoria, 2 motetes de Francisco Guerrero (*Pastores loquebantur* y *Beata Dei genitrix - Ora pro populo* a 6 [folios 7v., 36v.,]), y una de Francesco Suriano (*In illo tempore* a 8, folio 91v.). 9 novedades de Victoria forman parte de esta edición: el motete de la Transfiguración a 5, *Resplenduit facies*, los 7 motetes Comunes de los Santos a 4, *Estote fortes, Iste sanctus pro lege, Gaudent in coelis, Ecce sacerdos, Hic vir, Veni sponsa Christi, O quam metuendus*, y la secuencia de Corpus Christi a 8, *Lauda Sion*. Sin embargo, en esta colección faltan los 13 motetes que forman parte de todas las otras reediciones. El reverso de la página que lleva el título contiene un sumario del Papa Gregorio, fechado el 13 de febrero de 1585, enumerando todas sus publicaciones anteriores (ninguna de las cuales se ha perdido) y otorgándole privilegios de derechos de autor con exclusividad de vender sus composiciones, "publicadas a su propio costo" —*maximis laboribus vigilijs et impensis... proprijs tuis expensis typis cudi curaueris*).

... de Victoria... *Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus concinuntur, quae quidem nunc vero melius excussa & alia quam plurima adiuncta, noviter sunt impressa.* Mediolani, apud Franciscum & haeredes Simonis Tini. 1589. 8 libros de partes. Todos los mismos motetes habían aparecido ya en 1583. Sólo 8 composiciones muestran cambios de importancia, a pesar de la similitud en los títulos: *Quam pulchri sunt, Dum complerentur, Cum beatus Ignatius, Descendit angelus, Gaude Maria, Quem vidistis pastores, Congratulamini, Ave Maria*.

Cantiones Sacrae Thomae Ludovici a Victoria abulensis, musici suavissimi, quatuor, quinque, sex, octo, et duodecim vocum, nunquam antehac in Germania excussae. Cum gratia et privilegio sacrae Caesariae Maiestatis Dillingae. Excudebat Ioannes Mayer. 1589. 8 libros de partes. Esta colección duplica la de 1583.

... *Missae quatuor, quinque, sex et octo vocibus concinendae, una cum Antiphonis Asperges, et vidi aquam totius anni. Liber secundus Superiorum permissu. Romae Ex Typographia Ascanij Donangeli. 1592. 2 antífonas a 4. 7 Misas: O magnum mysterium, Quarti toni, a 4; Trahe me post te, Ascendens Christus a 5; Vidi speciosam a 6, Salve a 8, Pro defunctis a 4. Esta última había aparecido previamente (1583) pero sin el Responsorium; el resto es nuevo.*

Thomae Ludovici de Victoria abulensis Sacrae Caesariae Maiestatis capellani Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, & alia quam plurima. Quae partim Octonis, alia Nonis, alia Duodenis vocibus concinuntur. Permissu Superiorum. Matrili Ex Typographia Regia. 1600. 10 libros de partes, de los cuales los de órgano y coro a cuatro partes son de tamaño grande. 32 composiciones, 19 de las cuales habían aparecido previamente. Nuevas en esta edición: Alma redemptoris y Ave Regina Misas a 8, Missa pro victoria a 9, Missa Laetatus a 12, secuencias de Pascua y Pentecostés a 8, O Ildephonse (motete a 8), Magnificat en los tonos I y VI (los a 8 y a 12, sin embargo, incorporan ambos algunos versos de los correspondientes en la Cantica de 1581), Ecce nunc (salmo a 8), Te Deum y Nunc dimittis a 4; un Et misericordia a 3 opcional por el Magnificat en Tono I.

Hymni totius anni juxta ritum Sanctae Romanae Ecclesiae, a Ludovico de Victoria abulensi, in artem musicas celeberrimo: nuper in lucem editi cum quattuor vocibus. Venetiis apud Jacobum Vincentium. 1600. 4 libros de partes, contiene los 32 himnos a 4 de la edición en folio de 1581 pero no los 4 salmos a 8.

... *Motecta, que partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus, in omnibus solemnitatibus per totum annum, concinuntur, Noviter recognita, & impressa. Venetiis, apud Angelum Gardanum. 1603. 8 libros de partes. Las mismas 53 composiciones de la colección de 1583, en idéntico orden, pero sin incluir las versiones "mejoradas" de 1583 y 1589 en favor de las versiones primitivas a encontrarse solamente en la editio princeps de 1572. Las alteraciones, omitidas en subsiguientes publicaciones de estos motetes, aparecen en esta edición.*

... *Officium Defunctorum, sex vocibus. In obitu et obsequiis Sacrae Imperatricis. Nunc primum in lucem aeditum. Cum permissu superiorum. Matrili, ex Typographia Regia. 1605. Contiene el introito, Kyrie, Graduale, ofertorio, Sanctus, Benedictus, Agnus, de la Misa de Difuntos; el motete Versa est in luctum, el responsorio Libera me, y la lección Taedet animam meam a 6. El versículo Tremens factus sum ego duplica el del Libera me de 1583. Así como en los Himnos de 1581, aquí también las partes de canto llano aparecen entremezcladas con las partes polifónicas. (En algunas ocasiones las partes de canto llano son de gran longitud - 99 notas en la Hostias).*

NOTA.—Información complementaria sobre bibliografía; antologías contemporáneas; copias manuscritas de las obras de T. L. de Victoria; ediciones contemporáneas y artículos en enciclopedias y revistas, ver: "MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART", artículo sobre T. L. de Victoria de Robert Stevenson por aparecer próximamente.