



Tomás Luis de Victoria en las Indias: de la circulación a la reinención

JAVIER MARÍN LÓPEZ

403

*Quare age, Dux, Italis notum iam nuper et Indis
Ne contemne virum, quem pia Roma colit.*

En los primeros meses de 1585, el predicador y sacerdote italiano Giovanale Ancina escribió un laudatorio epigrama dirigido al duque de Saboya, Carlos Manuel I, en el que solicitaba que admitiese la última publicación que Tomás Luis de Victoria le ofrecía, los *Motecta festorum totius anni* (Roma, 1585; RISM V1433)¹. El dedicatario del volumen, Carlos Manuel, acababa de contraer matrimonio en Zaragoza con la infanta Catalina de Austria, hija de Felipe II, y el libro de motetes era el estratégico regalo de bodas de un Victoria que ya planeaba su regreso a Madrid. Fue una ceremonia de gran boato a la que asistió el propio Felipe II acompañado de un nutrido séquito en el que no faltaron los músicos de la Real Capilla². El epigrama de Ancina exhibía todas las convenciones del género encomiástico y no tendría mayor interés si no fuera porque entre las alabanzas a Victoria señalaba que, pese a su juventud, ya era venerado en Roma y popular en el resto de Italia y hasta en las Indias: «Por lo cual acepta, Duque, al que ya es conocido recientemente por los de Italia y las Indias, no desprecies al hombre al que la piadosa Roma adora». Este pasaje del epigrama muestra bien cómo a mediados de la década de 1580, cuando Victoria aún se encontraba en Roma, su fama había llegado al Nuevo Mundo. No hay motivos para





Javier Marín López

dudar de la veracidad de esta afirmación pese a las convenciones de un género encomiástico como el epigrama, cuyo principal objetivo era exaltar la figura del compositor. Ancina conocía de primera mano las actividades de Victoria en Roma, quien no ocultó su afecto hacia el predicador (en la dedicatoria lo presenta como «amicitiae vinculo»); ambos se movían en el entorno del Oratorio de San Felipe Neri, donde coincidieron con el mismísimo fundador de la congregación, Felipe Neri, y con otros personajes destacados de la escena musical romana como Francisco Soto de Langa³. El propio Ancina era músico y compartía con Victoria los entresijos de la profesión; de sus palabras se deduce que fue el mismo Victoria quien desde Roma comenzó la distribución de sus impresos hacia el Nuevo Mundo, lo que confirmaría la temprana presencia de cuatro de sus publicaciones en un inventario musical de la catedral de México de 1589, apenas unos años después de su publicación en la Ciudad Eterna. Casualidad o no, el libro de motetes de 1585 que incluía el epigrama de Ancina es uno de los volúmenes presentes en México en 1589 y el único del cual se realizó una copia casi íntegra que aún se conserva en la catedral metropolitana.

Pese a la temprana y publicitaria referencia de Ancina, la relación de Victoria con el Nuevo Mundo ha permanecido sumida en el más profundo de los silencios. En uno de sus primeros libros sobre la música colonial Robert Stevenson señaló que, a diferencia de Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero, Victoria estaba «pobremente representado en archivos eclesiásticos mexicanos», al no haberse relacionado durante su carrera con los grandes centros eclesiásticos de Sevilla y Toledo, supuestos modelos institucionales de las catedrales americanas⁴. Con ligeras matizaciones, esta afirmación poco prometedoras es la que ha prevalecido en la historiografía hasta la fecha, como así lo demuestra el hecho de que América no aparezca mencionada en los pioneros trabajos de Felipe Pedrell, Higinio Anglés y Samuel Rubio, ni tampoco en las principales biografías enciclopédicas del compositor⁵. Sin embargo, no debe olvidarse que la España de Felipe II y Felipe III, a los que Victoria dedicó algunas de sus publicaciones, era también la de sus colonias americanas, y que para los músicos de la época, como para el propio abulense, el desconocido y fascinante Nuevo Mundo formaría parte de su imaginario colectivo. Con el propósito de arrojar algo de luz sobre esta faceta poco conocida, este trabajo aborda la fortuna de Victoria en las Indias –tal y como en su época se llamaba al continente recién descubierto–, analizando la circulación de sus libros impresos, la recepción e integración de su obra en distintos contextos litúrgicos y ceremoniales por medio de copias manuscritas, la influencia del legado victoriano en los compositores locales y su *revival* en el marco de la reforma decimonónica de la música sacra, que también llegó al Nuevo Mundo. Analizando la dimensión americana del compositor, este ensayo aspira a completar la visión de uno de los compositores españoles más internacionales del siglo XVI.



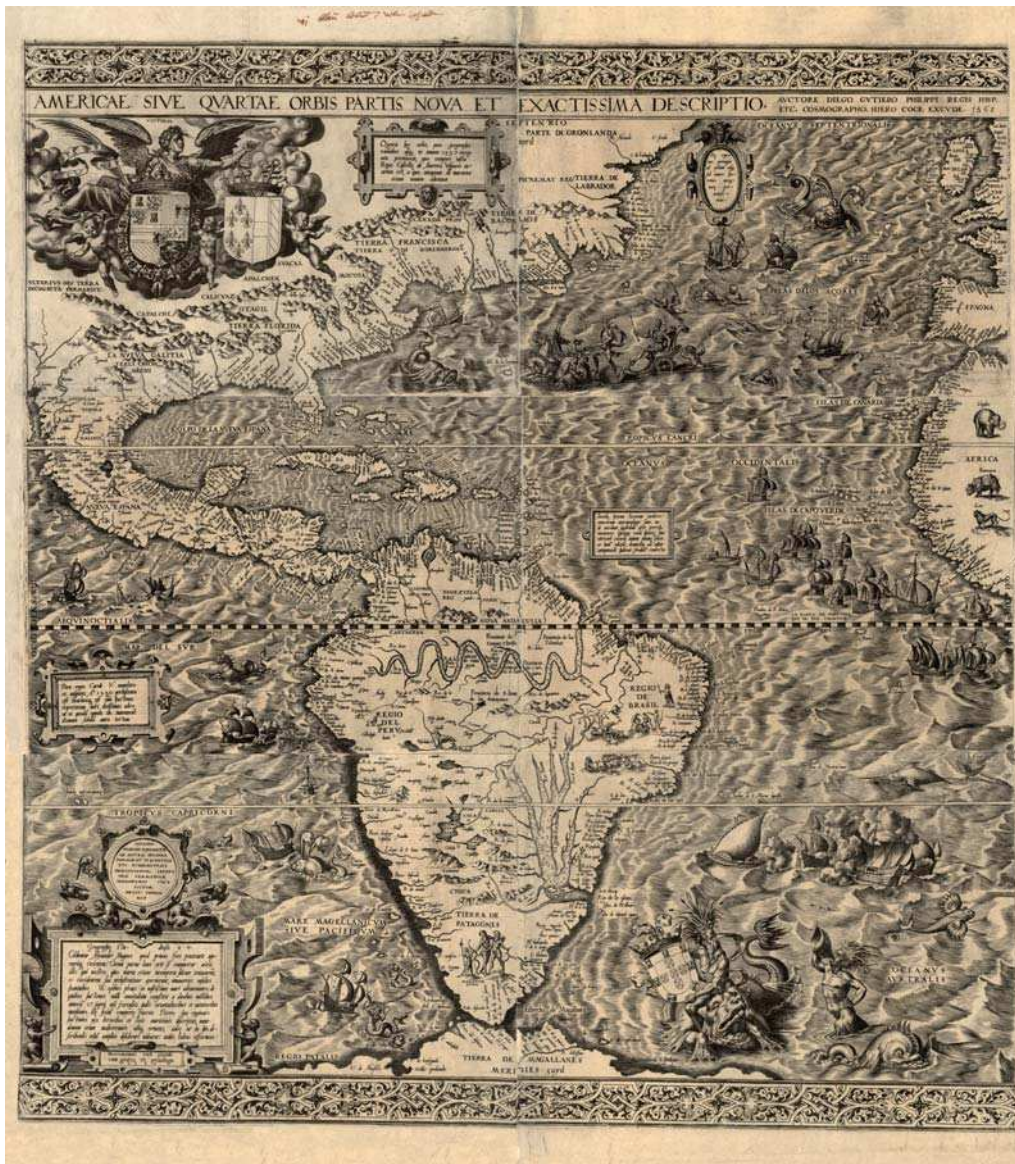


Ámbito cultural y geográfico: las Indias en tiempos de Victoria

Antes de abordar la difusión de Victoria en América es necesario realizar algunas reflexiones para entender el alcance y limitaciones de este estudio. Las Indias de Victoria estaban integradas por un territorio de gran extensión y diversidad cultural en el que confluyeron tres procesos colonizadores que dieron lugar al establecimiento de prácticas y repertorios musicales diferentes. La colonización portuguesa fue, al igual que la española, muy temprana y se centró predominantemente en la costa del actual Brasil, donde se documenta la presencia de polifonía lusa⁶. Aunque más tardía, la colonización francesa en Norteamérica dio lugar al establecimiento del Virreinato de Nueva Francia con la lógica presencia de repertorio francés, transmitido a través de fuentes impresas y manuscritas⁷. Desde luego, la región más extensa y culturalmente desarrollada fue la española, que ocupaba un vasto territorio que se extendía, de norte a sur, desde las misiones de California y la península de Florida hasta la Patagonia, y, de este a oeste, desde las islas de las Antillas hasta las Filipinas, tal y como lo representó en 1562, no sin cierta imaginación, el cartógrafo real Diego Gutiérrez en su detallado mapa de las Indias, uno de los primeros a gran escala que se conocen (fig. 1). Estos amplios dominios fueron rápidamente configurados por la Iglesia, organizando una estructura territorial de arzobispados y obispados a imagen y semejanza de los españoles. Se creó una red de centros urbanos, y en cada ciudad importante se estableció una catedral para la administración eclesiástica del territorio circundante. Durante el tiempo de Victoria, existían en las Indias seis sedes arzobispales (Santo Domingo, México y Lima, creadas en 1546; Santafé de Bogotá en 1564; La Plata–Chuquisaca o Sucre– en 1609; y Manila en 1595) y las obispales superaban la treintena⁸. Estas treinta y cinco catedrales, integradas en una red jerárquicamente estructurada y bien comunicada, serían los principales centros receptores, cultivadores y difusores de la música de Tomás Luis de Victoria; todas ellas eran de patronato regio, lo que eventualmente podría beneficiar al compositor abulense, que mantuvo estrechas relaciones con la realeza española, sobre todo tras su regreso a la Península. El gran problema es que, como resultado de una mezcla de factores que van desde la pérdida de archivos catedralicios completos por desastres naturales, guerras o desidia hasta otros propiamente historiográficos que han impedido la realización de estudios sistemáticos sobre la documentación histórica del periodo colonial, sólo de muy pocas conocemos sus actividades y repertorios musicales durante el siglo XVI, un periodo muy escurridizo por la escasez de fuentes conservadas.

Es probable que en algunas catedrales de las Indias la práctica musical se limitase inicialmente al indispensable canto llano y a música de órgano. Sin embargo, se conocen referencias en casi todas las catedrales de las que disponemos de alguna información que





1. Diego Gutiérrez, *Americae sive Quartae Orbis Partis Nova et Exactissima Descriptio*. Amberes, Hieronymus Cock, 1562. Grabado, 1000 x 1020 mm. Washington, Library of Congress.





confirman la existencia de una praxis polifónica más o menos sistemática en tiempos de Victoria, cuando se consolidaron las capillas ya existentes y se crearon otras nuevas. En las Antillas, primera escala de los navíos antes de llegar a tierra firme, se intuye una rica vida musical a lo largo de todo el siglo XVI, confirmada por la presencia de músicos peninsulares como Hernando Franco, destacado maestro de capilla en Santo Domingo y Santiago de Cuba, y locales como Cristóbal de Llerena, cantor y organista de la catedral de Santo Domingo, quien, en opinión del arzobispo Alonso López de Ávila, sabía «tanta música que pudiera ser maestro de capilla en Toledo»⁹. Desde hace años es conocida la figura de Juan Bermejo, activo en la catedral de Quito, quien según testimonios contemporáneos podía ser tiple en la capilla del papa y corrector de la polifonía del mismísimo Francisco Guerrero¹⁰. Las noticias sobre la existencia de maestros de capilla, capillas polifónicas y libros de «canto de órgano» se multiplican en cada pueblo durante los siglos XVI y XVII, incluso en áreas remotas escasamente pobladas como Florida o Nuevo México, por no mencionar la intensa labor musical desarrollada en las misiones jesuíticas de Sudamérica a partir de 1609¹¹. Si bien es cierto que estas informaciones hay que tomarlas con la cautela y la distancia que exige una documentación oficial de carácter propagandístico –en su mayoría se trata de informes o crónicas dirigidas por las autoridades eclesiásticas a sus superiores–, no lo es menos que revelan un florecimiento musical que no hubiese sido posible sin la circulación de un repertorio polifónico de origen europeo¹². Lamentablemente tenemos muy pocas noticias concretas sobre esta música que, con carácter general, diversos investigadores adscriben a los grandes polifonistas españoles del siglo XVI, Victoria entre ellos¹³. Por otro lado, carecemos de información sobre la música interpretada durante este periodo en las cortes virreinales de México y Lima –cuyo esplendor se decía rivalizaba con el de la española–, en las casas aristocráticas de la nobleza indiana y en la mayoría de los conventos, parroquias y doctrinas de indios, centros donde el cultivo de la polifonía era práctica cotidiana. Todo ello enfrenta al investigador, en el mejor de los casos, a un mosaico de datos imprecisos y parciales, cuando no a un vacío total sobre determinadas áreas e instituciones. Así pues, aunque el concepto de «Indias» sugiera al lector moderno una imagen exótica y uniforme ligada al mito de El Dorado y la riqueza que llevaban las flotas de los virreinos americanos, hay que tener presente que carecemos de noticias del repertorio interpretado en la mayoría de las capillas catedralicias y que, junto a núcleos urbanos y catedrales de gran opulencia como México, Lima, Santafé o La Plata, que podían competir con sus homólogos europeas en cada aspecto de su vida cotidiana, había otras establecidas en pueblos pequeños ubicados en medio de vastas áreas rurales donde la escasa población se desenvolvía en unas paupérrimas condiciones materiales. Es necesario tomar conciencia de esta diversidad y desigualdad para así entender lo fragmentario del panorama aquí esbozado y la provisionalidad de sus resultados.





Javier Marín López

Victoria embarcado: libros impresos en la Carrera de Indias

Las primeras noticias que relacionan a nuestro protagonista con las Indias proceden de su entorno familiar. El tercero de sus hermanos, Francisco Luis de Victoria, emigró a América, probablemente al Perú, en tanto que su primo hermano Hernando se hizo jesuita y pasó a México como misionero, donde murió en 1607¹⁴. Aunque estos datos puedan constituir una anécdota en la biografía de Victoria, es necesario releerlas a la luz de la importancia que las redes familiares y los contactos personales tuvieron en el comercio con las Indias, y en particular con el negocio del libro atlántico, donde con frecuencia aparecen familiares y clérigos que actúan como intermediarios o agentes en el embarque y distribución de lotes de libros¹⁵. En el caso específico de Victoria está probado que otros dos de sus parientes más cercanos, sus hermanos Juan Luis de Victoria y Antonio Suárez de Victoria, actuaron como mediadores para la distribución de sus volúmenes en España¹⁶.

De lo que no cabe duda es de que, tal y como sugiere Giovenale Ancina, el primero en contribuir a la difusión de su obra en América pudo ser el propio Victoria desde Italia. Ello no sería excepcional considerando la mentalidad cosmopolita y emprendedora de un compositor como Victoria, que ya desde Roma escribió a diversos cabildos españoles ofreciendo sus volúmenes y, estando en España, envió sus libros a distintas cortes europeas¹⁷. Aunque no se ha documentado, es posible que también desde Roma escribiese a algunos cabildos indianos como el de la catedral de México, pues sin la intervención directa del compositor o alguien de su entorno más inmediato sería difícil explicar la presencia en México de cuatro volúmenes poco después de su publicación en Roma. La minuciosa descripción de los cuatro primeros asientos de un inventario musical redactado el 9 diciembre de 1589 en México permite identificar sin margen de error cuatro publicaciones de Victoria (fig. 2): *Hymni totius anni... cum quattuor psalmis* de 1581 (V1428), *Cantica B. Virginis vulgo magnificat... cum quattuor antiphonis* del mismo año (V1430), el *Missarum libri duo* de 1583 (V1431) y los *Motecta festorum totius anni* de 1585 (V1433), cuyos contenidos totalizan 106 obras, aunque pocas —a excepción de los motetes— parecen haberse integrado en el repertorio vivo de la institución¹⁸. Se trata de los libros preparados por Victoria durante sus años en la congregación del Oratorio de San Felipe Neri (1578-1585), en los que trabó estrecha amistad con Ancina, lo que permite incluso especular con la posibilidad de una relación directa entre las palabras de su epigrama y un hipotético envío de Victoria a la catedral de México. Ello encajaría bien con la filosofía de Victoria como hombre muy preocupado por la rápida puesta en circulación de su obra. Otra posible vía de llegada de estos volúmenes la encontramos en los «muchos músicos de España e Italia» que el maestro de capilla Juan Hernández presentó al cabildo en 1592 para conseguir un salario adicional



153

Y nventario de los libros de musica que
ay en estas yglesia asi de molde como
de mano hasta y nueve de diez y
tre de mill y quatro y ochenta y
nueve años 89

ARCHIVO DE LA
CATEDRAL DE MEXICO

Primera mente vn libro grande de ple-
go de marca mayor de molde enquadernado
en tablas y badana amarilla con
sus manuales de flandes y onpresso
en Roma Sthypographia Dominici
Bassi año de 1583 autor y como la dulce
de beffra es de misa; de quatro y cinco
y seis voces

Y por otro libro de la misma marca de ma-
yor molde y onpresso del mismo autor
y onpresso el año de 1583 es de misa y
de quatro voces y de intronos de misa
de a cinco y seis voces

Y otro libro de la misma y onpression y
del mismo autor y de la misma enquadernacion
onpresso en Roma el año de 1581 es
de Himnos de todo el año de quatro voces y
de algunos psalmos de ocho voces

Y otro libro grande de marca mayor en
quadernado en papelones de beffra donado
y de los unos y otros de aules del dho autor
y onpresso en Roma año de 1585 es de
retes de sanctos de quatro cinco seis y
ocho voces

Y otro libro grande de molde de papel
de marca mayor enquadernado en papelones
y badana negra onpresso en Paris Sthyp

2. Libros de Tomás Luis Victoria en el inventario musical de la catedral de México de 1589
(Inventarios, libro 2, expediente 2, f. 89r). 9 de diciembre de 1589.
México D.F., Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano.



Javier Marín López

como cantor¹⁹. Dada la fama de Victoria en la época, la oportunidad de llevar a las Indias algunos libros de música del más famoso compositor de Roma –junto con Palestrina– no pudo pasar desapercibida a los músicos transalpinos.

Es de suponer que los libros de Victoria se utilizaron con intensidad en la catedral de México durante el siglo XVII, tal y como insinúa el siguiente inventario musical conocido, fechado en 1712. Para entonces, dos de los volúmenes citados en 1589 se habían consumido, otro libro de facistol con obras de Cuaresma se encontraba «maltratado», en tanto que el cuarto volumen con motetes había sido «nuevamente encuadernado y claveteado de bronce»²⁰. El libro «maltratado» de Cuaresma de Victoria plantea algunos interrogantes, pues ninguno de sus impresos conocidos contenía exclusivamente obras de Cuaresma, siendo el *Officium Hebdomadae Sanctae* (Roma, 1585; V1432) el volumen litúrgicamente más cercano a ese tiempo, con obras de Cuaresma y también de Semana Santa. Puesto que el inventario no especifica la naturaleza impresa o manuscrita de cada volumen, es posible que se trate de un ejemplar de este libro impreso, llegado a la catedral de México con posterioridad a 1589 –hipótesis que estaría respaldada por la presencia de varias concordancias manuscritas en tres manuscritos de la ciudad, como más adelante se verá–, o más probablemente de una antología manuscrita con obras para ese tiempo litúrgico derivadas de los libros de Victoria disponibles en la catedral. Por su parte, el volumen de motetes «nuevamente encuadernado», que es posible identificar con la antología de motetes de 1585, siguió en uso durante el siglo XVIII y, en un momento desconocido antes o después de 1712, se realizó una exquisita copia manuscrita, hoy MéxC 9²¹. Se trata de un manuscrito de 146 folios copiado de principio a fin por un único copista de notación redondeada. Un cotejo entre el libro original de 1585 y la copia mexicana revela que sólo se copiaron los primeros 85 folios de los 100 que contiene el impreso y que se omitieron los cuatro últimos motetes, que eran a ocho voces, tres de ellos de Victoria (*Ave Maria*, *Lauda Sion* y *Super flumina*) y el otro, *In illo tempore*, atribuido al compositor romano Francesco Soriano. La fuente que sirvió como modelo al copista fue el propio impreso, ya que no se aprecian diferencias de interés entre las versiones transmitidas por ambas fuentes²². El rico colorido de algunas iniciales, las artísticas cartelas con la festividad a la que se consagra cada motete y el nombre del compositor («Thomae Ludouici de Victoria»; fig. 3), la esporádica incorporación de motivos figurativos de aves y el cuidado con el que fue realizada la copia musical –con curiosos ojos y dedos en magenta señalando la ubicación de las voces en el cambio de folio– hacen de este volumen uno de los más lujosos copiados para la catedral de México durante el siglo XVIII. Este libro de motetes, que reaparece citado en un inventario de la década de 1770, es el único de Victoria que se conserva hoy²³.





3. Inicio del motete *Nigra sum* de Tomás Luis de Victoria (libro de polifonía MéxC 9, ff. 16v-17r). México D.F., Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano.

Una vez establecido en Madrid probablemente desde septiembre de 1585, Victoria continuó la venta directa de sus libros de música a cabildos catedralicios de la Península Ibérica y todo apunta a que también de las Indias, que constituían un mercado potencial con grandes posibilidades de negocio. Los envíos directos de libros a instituciones religiosas y miembros de la nobleza constituían una práctica muy popular entre los polifonistas ibéricos que fue instituida por el otro gran músico español del siglo XVI activo en Roma: Cristóbal de Morales²⁴. En el caso de Victoria y las Indias, las evidencias concretas acerca de este tipo de envíos son escasas e indirectas y nos conducen ineludiblemente hacia el resbaladizo terreno de la hipótesis. No obstante, el conocimiento de ciertas dinámicas de mercado y el comportamiento de polifonistas contemporáneos con los que Victoria mantuvo una estrecha relación sugieren que, casi con total seguridad, el abulense también lo hizo y que la aparición de documentación probatoria —las propias cartas autógrafas o referencias a su lectura en las actas capitulares—



Javier Marín López

podría ser sólo una cuestión de tiempo. Como punto de partida, es necesario señalar que Victoria traía de Italia, además de algunos ejemplares sobrantes de sus tiradas romanas, una amplia experiencia en el comercio de sus ediciones. Sin embargo, tal y como han señalado distintos especialistas, los envíos a las Indias tenían una problemática concreta y distinta a los peninsulares, pues requerían de la presencia de un sinfín de agentes que conocían las redes de distribución y el complejo mundo del puerto, y cuyo concurso suponía un incremento en el precio de los libros que fluctuaba entre el veinticinco y el cuarenta por ciento con respecto a su valor en la metrópoli²⁵. La reconstrucción de estos circuitos no es tarea sencilla por la gran cantidad de variables y la intrincada red de intermediarios que participaban en estas operaciones, tal y como muestra un documento de 1598 que confirma la familiaridad de Victoria con el comercio atlántico. En un poder otorgado el 12 de marzo de 1598 ante el escribano madrileño Pedro de Prado, Victoria delegaba en dos agentes residentes en Sevilla, Diego de Vergara Gaviria y Juan López de Oreitia, el cobro 100 pesos de a 9 reales que traía de las Indias Juan López de Mendoza en nombre del Álvaro Núñez de Solís, importante hombre del comercio en su condición de alcalde de la Casa de la Moneda de Lima (fig. 4)²⁶. López de Mendoza y López de Oreitia eran los típicos hombres de negocios que conocían los recovecos de la Carrera de Indias y frecuentemente recibían encargos de distintas personalidades para el cobro de deudas. Por su parte, Vergara Gaviria era nada menos que tesorero del Consejo de Indias, el organismo más importante de la administración indiana. El documento no especifica la finalidad del pago, pero es muy probable que, tal y como sospecharon Stevenson y Sas, se tratase de retribuciones por el envío de uno o varios libros de música²⁷. A favor de esta hipótesis está lo fortuito del destino –lo que descarta que se trate de una renta fija anual, similar a la que gozaba en algunos obispados peninsulares– y el hecho de que poco después Victoria otorgó poderes semejantes a diversos intermediarios para cobrar dinero por la venta de sus libros en otros lugares²⁸. Si efectivamente eran libros de música, quizá se tratase de su última impresión romana, el *Missae ... liber secundus* (Roma, 1592) y es altamente probable que incluyera varios ejemplares de un mismo libro o distintos títulos, a tenor de la elevada cantidad recibida: 100 pesos de a 9 reales (equivalente a 81,6 ducados o 30.600 maravedíes), que era casi el triple de lo que un poderoso cabildo metropolitano como el de Toledo pagó por ese volumen en 1593²⁹. Fuesen o no libros de canto, este poder pone de manifiesto los contactos directos de Victoria con los altos funcionarios de la administración indiana.

El tirón del mercado americano, que en tiempos de Victoria tenía una estructura comercial plenamente consolidada, era conocido en la España de la época, y ello no pasó desapercibido a impresores, libreros y comerciantes, ni tampoco a los maestros de capilla que imprimieron sus obras. Entre el elenco de amigos de Victoria en la Villa y Corte figuraban dos compositores relacionados con la Imprenta Real –la misma que





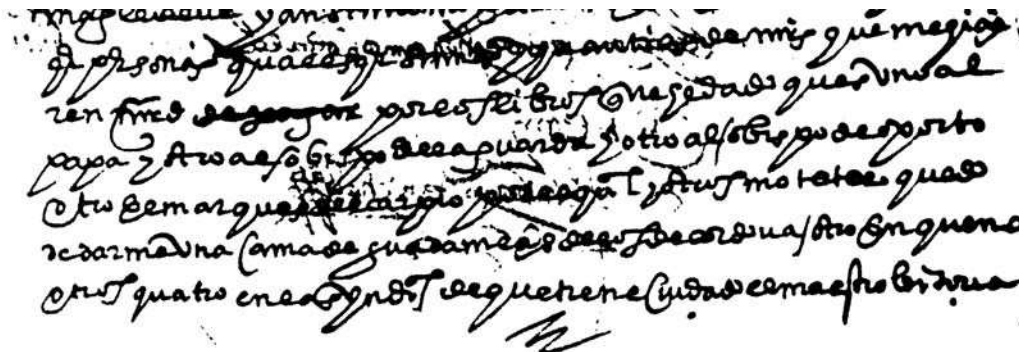
editaría los dos últimos volúmenes de Victoria en 1600 y 1605— que mandaron libros de polifonía a las Indias. El primero fue Alonso Lobo de Borja, maestro de capilla de las catedrales de Toledo y Sevilla. Conocemos la relación entre Victoria y Lobo gracias a un documento notarial de 1603 en el que Victoria aparece como representante de Lobo ante el impresor Juan Flamenco para revisar la impresión y confirmar el pago por la edición de su *Liber primus missarum* (Madrid, 1602; L2588)³⁰; siendo el primer libro impreso de Lobo es fácil suponer el grado de confianza entre ambos músicos al contar con Victoria para una empresa tan delicada. De la difusión personal de este volumen en las Indias dan cuenta las actas capitulares de la catedral de Puebla, que registran un pago directo de 100 pesos al mismo Alonso Lobo por su libro de misas³¹. El otro compositor que mantuvo contactos con América fue Géry de Ghersem, teniente de la Real Capilla de Madrid y responsable de la impresión póstuma de las *Missae Sex* (Madrid, 1598¹) de Philippe Rogier. El testamento del Ghersem (1604) incluye una detallada memoria con los libros enviados a diferentes lugares por los que no había recibido retribución, designando a un responsable para su recaudo. En este contexto resulta revelador que el compositor abulense aparezca como el encargado de cobrar «otros cuatro [libros] en las Indias» (fig. 5), lo que nos pone sobre la pista de un Victoria que no sólo conocía las posibilidades de negocio y los cauces de distribución del libro en el mercado americano, sino también —como se vio anteriormente— los complejos sistemas de gestión monetaria que permitían cobrar el dinero que traían los navíos indianos y enviarlo a sus propietarios. Desde su posición privilegiada de capellán de la emperatriz, Victoria estaría en las mejores condiciones de hacer valer su prestigio y su influencia para recoger los pagos pendientes³².

Bernardo Clavijo del Castillo, organista de la Real Capilla de Madrid, fue otro de los músicos con quien Victoria —a su vez organista desde 1603 del monasterio de las Descalzas Reales— pudo mantener comunicación. Ambos fueron los responsables de realizar, con cuatro días de diferencia, la tasación en 1607 de la biblioteca y de los instrumentos musicales del mayordomo de la emperatriz, don Juan de Borja³³. Las conexiones americanas de Clavijo del Castillo datan de 1621, cuando envió a la catedral de México «un libro de canturía de magníficas cosa insigne», que probablemente se corresponda con el *Canticum Magnificat* (Zaragoza, 1618; A450) del también organista Sebastián Aguilera de Heredia³⁴. La muerte de Victoria en 1611 le impidió conocer personalmente a Sebastián López de Velasco, compositor vinculado como él a las Descalzas. López de Velasco publicó una influyente colección de música policoral en la Imprenta Real, el *Libro de missas, motetes, salmos, magnificats, y otras cosas tocantes al culto divino* (Madrid, 1628; L2822). Siguiendo el *modus operandi* habitual en estos casos, López de Velasco envió personalmente su libro, acompañado de la correspondiente carta de ofrecimiento, a diversas catedrales indianas, entre ellas las de México y Valladolid de





Javier Marín López



5. Testamento de Géry de Ghersem (Santiago Sánchez, protocolo 1256, f. 255r, detalle).
3 de julio de 1604. Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales.

Michoacán, donde su recepción se documenta de forma casi simultánea a finales de 1634³⁵. En el contexto descrito, un hombre de mundo como Victoria no podría estar de espaldas al emergente mercado americano, donde la carencia de una imprenta específicamente musical y la existencia de un conjunto muy heterogéneo de capillas de música incrementaron la demanda de libros de polifonía para la adecuada solemnización de las funciones litúrgicas³⁶.

Un último personaje que pudo resultar determinante en la difusión americana de Victoria fue Francisco Guerrero. El conocimiento personal entre ambos se remonta a la etapa más fructífera del compositor abulense en el oratorio nerista; Guerrero y Victoria coincidieron en Roma varios meses (al menos entre noviembre de 1581 y octubre de 1582), mientras el primero preparaba la edición de su segundo de libro de misas (1582) y su libro de vísperas (1584), y el segundo trabajaba intensamente en sus antologías de misas y motetes (1583). La historiografía no ha dudado en calificar su relación de amistosa y en reconocer el papel crucial de Guerrero como intermediario en la venta de diversos libros que Victoria envió a la catedral de Sevilla³⁷. Guerrero fue un compositor muy abierto al mundo americano y su autoridad sobre asuntos indianos ya era reconocida en 1559, poco después de su nombramiento como maestro de capilla de la sede hispalense³⁸. Sus libros impresos y manuscritos son de los pocos títulos musicales identificables que aparecen en los *registros de ida* de los navíos: en 1596 se embarcaron a Lima «dos motetes y villancico», en 1600 a México seis «resmas» de coplas, veinticuatro motetes y «un terno» de motetes, y al año siguiente tuvo lugar el histórico registro realizado por Martín Sánchez de Solís de, al menos, dieciséis ejemplares –cada uno en su correspondiente cajón– de un «libro de canto de Guerrero con las Vísperas de todo el año», sin duda el *Liber vesperarum* (Roma, 1584; G4873), en este caso a Portobello





(actual Panamá), sede de una importante feria³⁹. Estos envíos explican la vertiginosa expansión de su música a lo largo y ancho de las Indias y Filipinas y la elevada cantidad de copias manuscritas que transmiten los archivos del Nuevo Mundo⁴⁰. Sin embargo, lo que probablemente revista mayor significación es su presencia personal como cargador de un lote de libros de música enviado el 10 de julio de 1590 a Juan Hernández, maestro de capilla de la metropolitana de México. Nos encontramos ante un envío de libros registrado directamente por el autor y dirigido sin intermediarios a un colega profesional como Hernández. Por desgracia, no se detallan los títulos embarcados, sino únicamente el número total de volúmenes y su contenido de forma muy general: «veinte y dos cuerpos de libros de música de motetes y canciones espirituales» (fig. 6). Pese a la escueta descripción, lo más probable es que los «motetes» y las «canciones espirituales» se identifiquen con las dos últimas colecciones de Guerrero publicadas en Venecia el año anterior: el *Mottecta ... liber secundus* (G4875) y las *Canciones y villanesca espirituales* (G4876). Puesto que ambas colecciones se editaron en cinco libretes de partes, es posible que enviase un par de juegos completos de cada edición y otros dos volúmenes sin especificar, quizá del propio Guerrero o —menos probablemente— de algún colega. En el cajón iba una carta en la que Guerrero explicaba a Hernández el destino de los libros («para que [Hernández] haga lo que le ordena el dicho maestro Francisco Guerrero»). Esta modalidad de envío de libros de música con embarque directo de los compositores, intuida pero no documentada hasta la fecha, confirma el conocimiento que Guerrero tenía de las estrategias comerciales de la Carrera de Indias, su participación directa en el negocio del libro atlántico y el interés por la inmediata puesta en circulación de sus publicaciones hacia las Indias apenas unos meses después de su publicación en Italia. Por el momento no hay forma de saber si alguno de los veintidós libros era de Victoria (lo razonable sería pensar que no), pero es posible que en algún momento el músico abusase sacase partido a su amistad con Guerrero y su proximidad y familiaridad con el circuito de distribución americano para enviar sus propias publicaciones, lo que abre nuevas e interesantes perspectivas de estudio.

Más allá de los contactos profesionales o familiares descritos, el papel desempeñado por los libreros sevillanos de la Carrera de Indias se antoja determinante en todo este proceso, pues fueron ellos quienes insertaron los volúmenes salidos de las imprentas europeas en las rutas del comercio indiano. La fuente más fiable para profundizar en esta cuestión está constituida por los llamados *registros de ida* conservados en la sección Contratación del Archivo General de Indias. Allí se anotaban de forma seriada los volúmenes que libreros y mercaderes embarcaban al Nuevo Mundo junto con todo tipo de mercancías. La riqueza de estas listas es impresionante, tal y como ha estudiado la historiografía americanista, y muestra que los volúmenes musicales más frecuentemente fletados fueron libros de canto llano, tratados de música y antologías de música instrumental para vihuela





y órgano publicadas en España⁴¹. La presencia de libros de polifonía latina en estas listas oficiales es poco habitual debido, en parte, a que no siempre es posible identificar correctamente los asientos por su falta de detalle⁴². Por otro lado, su carácter especializado y sus reducidas tiradas (en comparación con otros materiales impresos como las «artes de canto», exportadas en cantidades verdaderamente industriales) pudo hacer que los libros polifónicos no fuesen tan atractivos para los grandes libreros, más interesados en voluminosas tiradas para conseguir rápidos beneficios. Todo apunta a que los volúmenes polifónicos eran transportados por los propios maestros de capilla u otros personajes del amplio espectro de la profesión musical –necesitados de llevar consigo libros para el adecuado desempeño de su labor–, clérigos y autoridades eclesiásticas, amigos o familiares que se embarcaban con un cajón de bienes personales que no era objeto de declaración aduanera. Así lo confirman, por un lado, los inventarios de libros de música de las catedrales indianas –que indican que estos volúmenes llegaron al Nuevo Mundo– y, por otro, la presencia de este tipo de libros en los almacenes de Sevilla, que fueron los principales centros suministradores de libros a las Indias. La librería de Francisco de Aguilar, mercader con importantes negocios en América, incluía en 1575, entre otras cosas, «unas misas y magníficas de Animuccio» que, si eran impresas, probablemente se correspondiesen con el *Missarum liber primus* (A1236) y el *Canticum Beatae Mariae Virginis* (A1237) de Giovanni Animuccia, maestro de capilla de San Pedro de Roma vinculado también al Oratorio de Neri⁴³. Otro ilustre contemporáneo italiano, Palestrina, estaba bien representado en la rica librería de Basilio Polidoro. En su inventario de 1594 se registran cuarenta y cinco volúmenes de misas de Palestrina divididos en varios lotes, además de una veintena de libros de música en pliego cuyo título y autoría se omite⁴⁴. Aunque no se cita de forma expresa a Victoria, la destacada presencia de Palestrina y otros compositores italianos sugiere que los contactos internacionales entre libreros romanos y sevillanos estaban bien establecidos y que se distribuían libros de música⁴⁵.

Una excepción en este cuadro la encontramos en un valioso registro de libros de música enviados desde Sevilla a la ciudad de Puebla de los Ángeles en 1621⁴⁶. Como intermediarios de la operación aparecen dos personajes: un tal Pedro de Arriola, quizá mercader, y el capitán Andrés de Arano, benefactor del primer convento de carmelitas descalzas de Puebla y futuro alcalde ordinario de la ciudad. El cargamento incluía libros manuscritos e impresos de autores clásicos muy conocidos en el mundo americano como Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero (representados con seis colecciones cada uno), Palestrina (con dos) y Alonso Lobo (con una). Junto a ellos, aparece Tomás Luis de Victoria con «ocho libretes de los motetes de Bitoria» y «un libro de las missas de Vitoria grande». El primero de los asientos, una antología de motetes en ocho libretes, quizá se corresponda con los *Motecta* romanos de 1583 (V1422) o alguna de sus sucesivas reimpressiones de Milán, Dillingen (ambas en 1589; V1423, V1424) o Venecia (1603 y 1604;





Javier Marín López

V1425, V1426). El segundo volumen sería uno de los dos libros de misas publicados en formato de facistol: *Missarum libri duo* de 1583 (V1431) o el *Missae quattuor* de 1592 (V1434). Estos inventarios de mercaderes aportan una perspectiva distinta y más realista del comercio musical indiano pues, a diferencia de los envíos directos de los compositores o sus agentes, los libros que se embarcaban eran aquellos de mayor demanda y más fácil venta. Obviamente, un solo inventario como el de 1621 no permite extraer conclusiones determinantes, pero sí demuestra que, al menos ocasionalmente, las publicaciones musicales de Victoria se integraron en los circuitos oficiales de los libreros.

Fuera a través del propio Victoria (incluyendo su círculo familiar o profesional más inmediato) o a través de las estructuras generales del comercio librario, lo cierto es que otras catedrales –además de la metropolitana de México– tuvieron acceso a sus impresos. Una de ellas fue la de Santafé de Bogotá, sede del arzobispado de Nueva Granada, conectada eficazmente con la metrópoli a través del puerto de Cartagena de Indias. Un inventario de 1632 presenta una escogida selección de libros y libretes de polifonía donde reaparecen Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Alonso Lobo y Giovanni Palestrina. También se citan un libro de «misas de Vitoria en cuarto [y un] terno de motetes de Vitoria»⁴⁷, asientos que probablemente haya que identificar con el *Missae, magnificat, motecta, psalmi et alia* (Madrid, 1600; V1435) y los *Motecta* (Roma, 1583; V1422), respectivamente. Del uso intenso de ambos títulos dan cuenta algunos detalles de su actual estado de preservación: del segundo sólo se conservan cuatro páginas del *cantus secundus*, mientras que del primero –del que sobreviven todas las partes, a excepción del *cantus primus* del coro I– destaca la inscripción «año de 1712» realizada por el cantor Juan Francisco Gamboa, lo que podría sugerir que la primera colección polioral de Victoria todavía seguía en uso más de cien años después de haber sido impresa. Son tan sólo dos de los volúmenes existentes en una de las más ricas colecciones musicales de impresos europeos de las Indias⁴⁸. El libro impreso de 1600 –o una copia manuscrita de éste– fue conocido también en Ciudad de México a principios del siglo XVII, como así lo acreditan las cinco concordancias localizadas en los manuscritos del convento de la Encarnación. Ello corrobora que en el formidable despliegue promocional de esta colección se incluyeron algunas instituciones del Nuevo Mundo.

Otra catedral que conoció los impresos de Victoria fue la de Puebla, cuya capilla musical era de las más ricas y activas del virreinato novohispano. Un inventario musical de 1718 reseña la existencia de una colección de motetes impresos en cinco libretes. Ninguna publicación de motetes de Victoria se componía de cinco libretes, por lo que se trata de una colección incompleta, integrada originalmente por seis u ocho. Por el calificativo de «diminutos» podría pensarse en la primera antología de motetes, los *Motecta* de 1572 (V1421), cuyos libretes, de muy reducidas dimensiones (20 x 14 cm), eran los más pequeños entre todas las colecciones que editó⁴⁹. Su condición de «maltratados» y «viejos»





sugiere un uso intensivo, por lo que no es sorprendente que en el siguiente inventario musical (1734), junto a los cinco libretes impresos se incorporasen otros seis libretes copiados en pergamino; en los años inmediatamente posteriores el ejemplar manuscrito perdió un cuaderno, pues el inventario de 1749 registra «cinco cuadernos con variedad de motetes a cinco voces [...] todos son de pergamino bien escritos»⁵⁰. Esta colección de motetes a cinco y seis voces se integraba originalmente por seis libretes de partes, de los que sólo se han conservado dos (*quinta y sexta pars*), hoy PueblaC Leg. 39. El orden de copia de los motetes y otros detalles no dejan lugar a dudas de que el impreso de 1572 fue el utilizado como modelo. La presencia del motete *Nigra sum* en PueblaC Leg. 41, aparecido originalmente en el *Liber primus qui missas* (1576) y luego reimpresso cinco veces en sus colecciones de motetes, deja abierta la posibilidad de que se conociese en la catedral poblana una segunda antología impresa de motetes de Victoria distinta a la de 1572. La misma incertidumbre existe en relación con la hipotética existencia en la catedral de Santiago de Cuba de un ejemplar de la última colección impresa de Victoria, el *Officium defunctorum* (Madrid, 1605; V1436). El maestro de capilla Esteban Salas (1725-1803) realizó una copia de la lección *Taedet animam meam*, lo que, unido a la cita de un «cuaderno impreso donde se halla una misa de difuntos con una primera lección de dicho, de bajón solo» en un inventario musical de 1769, permite al menos la conjetura⁵¹.

Pese a que los inventarios con libros de música son los más eficaces indicadores de la difusión de Victoria, hasta ahora son relativamente pocos los que conocemos de los siglos XVI y XVII, de ahí la excepcionalidad del inventario de 1632 recientemente localizado en la catedral de Morelia, antigua Valladolid de Michoacán⁵². En la nómina de autores figuran los previsibles (Morales, Guerrero, Lobo) y otros que no lo son tanto como Pedro de Porras, autor de un perdido *Libro de ministriles* salido quizás de la Imprenta Real, pero nada de Victoria. Menor interés hacia las autorías se detecta en otro inventario contemporáneo de la catedral de Guatemala, donde sólo asoman dos polifonistas (Morales y Guerrero), siendo el resto antologías de varios autores. Estas mismas limitaciones reaparecen en varios inventarios del siglo XVIII, donde la omisión de autorías es la norma⁵³.

A excepción del presunto envío de 1597 a Lima antes citado, no hay noticias sobre la recepción de los libros de Victoria en el virreinato del Perú, aunque se intuye que la capital limeña debió de estar bien surtida en cuanto a número y variedad de libros impresos. Sin embargo, sólo se conserva un ejemplar del *Liber vesperarum* (Roma, 1584) de Guerrero y otro del *Magnum opus musicum* (Múnich, 1604¹) de Orlando di Lasso. Lo mismo puede decirse a propósito de la catedral de Cuzco, donde se guardan las colecciones de varios contemporáneos de Victoria, entre otras las *Missae sex* de Philippe Rogier (1598) y la *Missa ad modulum* de Philippe de Monte (Amberes, 1579; M3315)⁵⁴.

Aunque no sea posible precisar con exactitud los canales a través de los cuales llegaron a las Indias los libros impresos de Victoria, el panorama esbozado muestra una





Javier Marín López

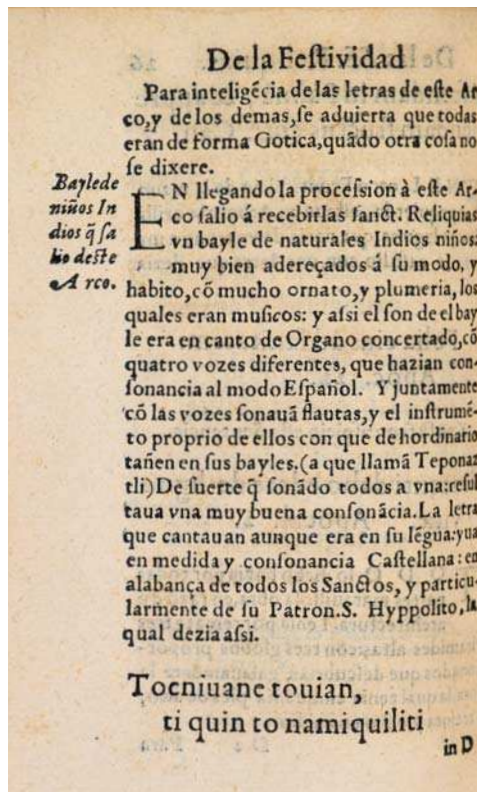
notable variedad de modalidades, lo que sugiere que cada ejemplar siguió una ruta específica de distribución en función de las redes y agentes disponibles en cada lugar y momento. La falta de impresos o de referencias a ellos en determinadas áreas no parece deberse, en ningún caso, a un rechazo estético o a la inexistencia de unos canales de distribución sólidamente establecidos, sino simple y llanamente a una ausencia de fuentes o al limitado grado de detalle de las que existen.

Un último fenómeno que conviene valorar en relación con la fortuna indiana de los libros impresos de Victoria consiste en su hipotético uso en los distintos establecimientos y zonas de actuación de la Compañía de Jesús en América, algo a lo que apuntan distintas evidencias. Por una parte, Victoria estuvo estrechamente vinculado a los jesuitas desde su llegada a Roma en 1565: fue alumno y primer maestro de capilla del Colegio Germánico, alumno del Colegio Romano y maestro de capilla del Seminario Romano, y se ordenó sacerdote en el Colegio Inglés, regentados todos por miembros de la Compañía. Por otra, el maestro abulense es citado por Juan de Polanco al hablar del «canto figurado» del Colegio Germánico en su biografía sobre san Ignacio de Loyola (1574)⁵⁵. Está por determinar si estos acontecimientos tuvieron alguna repercusión en el consumo de su música en los seminarios, colegios e iglesias jesuitas establecidos por algunos de los compañeros de Victoria en núcleos urbanos de las Indias. Lo que sí consta es que los jesuitas eran grandes compradores de libros y que en Sevilla se asentó el procurador general de Indias de la Compañía, que tenía contacto directo con sus superiores en Roma y que era el responsable de los envíos de todos los bienes que necesitaban los colegios americanos, incluidos los libros⁵⁶. La presencia jesuita en Nueva España se remonta a 1572, cuando los primeros miembros de la Compañía fundaron el Colegio de San Pedro y San Pablo de México. Un momento apoteósico en la historia jesuita tuvo lugar en 1578, cuando se realizó una celebración de gran aparato con motivo de la recepción de unas reliquias enviadas desde Roma por el papa Gregorio XIII. De esta fiesta ha quedado una prolija e idealizada descripción del padre Francisco de Morales, impresa al año siguiente en la capital mexicana, que es un buen ejemplo de cómo el culto a las reliquias, símbolo de la religiosidad contrarreformista, caló pronto en los nuevos territorios. Está acreditada la interpretación de música polifónica en distintos momentos de las celebraciones por parte de la capilla de la catedral, que dirigía Hernando Franco, y de varios coros de indios, quienes bailaron y entonaron varias piezas «en canto de órgano concertado, con cuatro voces diferentes, que hacían consonancia al modo español» (fig. 7). El envío de las reliquias y los subsiguientes festejos públicos, que suponían una legitimación del papa Gregorio XIII a las actividades de la Compañía en las Indias, pudieron constituir un marco adecuado para la interpretación de algunos de los motetes de santos incluidos en la colección de 1572 de Victoria, *moderator musicae* de los más importantes colegios jesuitas de Roma y protegido del sumo pontífice⁵⁷.



En Sudamérica, los jesuitas comenzaron a desarrollar una intensa labor misionera en las *reducciones* dos años antes de la muerte de Victoria, en 1609. Muchos maestros de música jesuitas eran centroeuropeos con una elevada instrucción musical que llevaron consigo el repertorio de sus regiones de origen. Uno de los primeros fue el flamenco Jean Vasseau o Juan Vaseo, quien –según la historiografía jesuítica– antes de llegar al Río de la Plata en 1617 y establecer capillas de música en varias *reducciones*, estuvo en la corte del archiduque Alberto de Austria, hijo de la emperatriz María de Austria y gobernador de Flandes entre 1598 y 1621. Victoria dedicó al archiduque su libro de misas en 1592 cuando aún era arzobispo de Toledo y, estando ya en Bruselas, le remitió su edición de 1600. Es de suponer que estos y quizá otros volúmenes de Victoria formasen parte del repertorio interpretado en la capilla y la cámara de la corte de Bruselas y que, consiguientemente, Vasseau los conociera o, al menos, tuviese oportunidad de conocerlos entre abril de 1608 y diciembre de 1612, cuando se documenta su presencia en la capilla flamenca⁵⁸.

Verificar esta hipótesis no resulta sencillo, debido a la pérdida de la mayor parte de los archivos musicales de las misiones jesuíticas –con la excepción de algunas bolivianas– y al hecho de que la mayoría del material conservado en las colecciones conocidas sea del siglo XVIII. No obstante, diversos viajeros informaron de que era práctica habitual encontrar en las misiones jesuíticas «libros de música traídos de Alemania y de Italia, parte de los cuales están impresos y parte están copiados a mano»⁵⁹. Gracias al misionero jesuita José Cardiel se sabe que el repertorio musical incluía «papeles que los más diestros han compuesto, especialmente un italiano, músico que fue de San Juan de Letrán de Roma», en velada alusión a Palestrina⁶⁰. Por ello, no es imposible que también la música de Victoria pudiera formar parte del repertorio misional en sus orígenes.



7. Carta del padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús para el muy reverendo padre Everardo Mercuriano, general de la misma Compañía (México, Antonio Ricardo, 1579, in-8º, f. 26v). Londres, British Library.



Javier Marín López

Copiando a Victoria: transmisiones manuscritas

En 1954, Higinio Anglés subrayó la abrumadora cantidad de manuscritos con obras de Victoria en archivos españoles e italianos⁶¹. Medio siglo más tarde, el estudio sistemático de la transmisión de Victoria en fuentes manuscritas sigue siendo una tarea pendiente por parte de la musicología, que ha centrado su atención –tal y como muestran las pioneras ediciones de Pedrell y Anglés– en sus cuidados libros impresos. Sin embargo, la diseminación manuscrita del compositor abulense, que muchos consideran carente de interés, es fundamental por diversos motivos. Primero, porque arroja información muy relevante sobre los procesos de circulación, adaptación, reutilización y pervivencia de su música en contextos litúrgicos, lugares y épocas muy distintas a aquellos en los que fue creada. En segundo lugar, porque algunos de estos manuscritos transmiten versiones musicales sustancialmente distintas a las de los impresos, e incluso obras desconocidas que nunca se imprimieron⁶². Ello hace muy necesario un examen conjunto de impresos y manuscritos para identificar concordancias y particularidades en la transmisión, aclarar atribuciones conflictivas y actualizar la lista de obras, de la misma forma que recientemente se ha hecho con Cristóbal de Morales⁶³.

424

Un recuento de la producción de Victoria conservada en fuentes americanas asciende a cincuenta y cuatro composiciones copiadas en veintiocho manuscritos de once archivos distintos. Esta cifra supone aproximadamente un veinticinco por ciento del total de su producción conocida (tabla 1). Como se deduce de lo explicado al inicio del trabajo, esta cifra es provisional y probablemente aumente conforme se avance en la catalogación de archivos y en la localización de nuevas fuentes. A juzgar por el número de piezas copiadas, parece obvio que una parte importante del prestigio del compositor en las Indias descansó sobre sus motetes y, en menor medida, sobre sus misas. No en vano, el motete fue un género que granjeó a Victoria una gran reputación y al que, de forma casi obsesiva, volvía una y otra vez, realizando revisiones y mejoras de distinto tipo en un proceso de concentración y depuración estilística que denota, a su vez, un alto grado de autoexigencia⁶⁴. Por otro lado, el carácter polifuncional de los motetes, susceptibles de ser cantados en una gran cantidad de ocasiones dentro de la liturgia ordinaria y extraordinaria, así como en variados actos paralitúrgicos, los convertía junto con las misas en un género dúctil y permeable con posibilidades de entrar en repertorio, frente a otros géneros más estables litúrgica y funcionalmente, como los himnos y los magnífats. Los treinta y nueve motetes localizados en las Indias se distribuyen en una quincena de fuentes y derivan de dos colecciones que marcaron un hito: la de 1572, primera antología impresa en Roma, y la de 1585, libro de síntesis con el que cierra su periodo en la ciudad papal.



TABLA 1

Inventario provisional de obras manuscritas de Tomás Luis de Victoria en fuentes hispanoamericanas⁶⁵

Incipit	Género	Voces	Concordancias manuscritas y observaciones
1 Alma Redemptoris Mater (1572) (2p Tu quae genuisti)	Motete	5	PueblaC Leg. 39, ff. 8v-9r, (sólo A2), Vitoria (portada), sin texto, 1p; ff. 9v-10r, 2p, con texto
2 Alma Redemptoris Mater (1600)	Misa	8	ChiN 1, ff. 101r-109r (coro 1) y f. 100v (coro 2, sólo SAT del «Christe eleison»), Vit[oria]; omite «Benedictus» ChiN 6, ff. 132v-141r (coro 1) y ChiN 5, ff. 139v-147r (coro 2), anón.; omite «Benedictus»
3 Ardens est cordeum (1585)	Motete	6	MéxC 9, ff. 21v-26r (SSATTB), Thomae Ludouici de Victoria
4 Ascendens Christus (1572) (2p Ascendit Deus)	Motete	5	MéxC 9, ff. 79v-86r (SSATB), Thomae Ludouici de Victoria PueblaC Leg. 39, ff. 1v-3r (sólo S2), Vitoria (portada); sin texto OaxC 50.23 (falta B), anón.; sólo 2p
5 Ave maris stella (1576)	Misa	4	GuatC 1, ff. 95v-109r (SATB), Thomas Ludovico de Victoria; omite «Hosanna II»; el «Agnus Dei III» (ff. 108v-109r) no concuerda con el de Victoria MéxCar, pp. 79-107 (SATB), anón.; omite «Et incarnatus», «Hosanna II» y «Agnus Dei III»
6 Ave Regina Caelorum (1572) (2p Gaude gloriosa)	Motete	5	PueblaC Leg. 39, ff. 6v-7r (sólo A2), Vitoria (portada); sólo 2p
7 Ave Regina Caelorum (1600)	Misa	8	ChiN 3, ff. 7r-16r, Thome de Victoria; falta el «Kyrie I», tres de la cinco voces del «Christe eleison» y «Benedictus» ChiN 3, ff. 112v-121r (coro 1) y ChiN 2, ff. 65v-74r (coro 2), anón.; omite «Benedictus» ChiN 6, ff. 6v-15r (coro 1) y ChiN 5, ff. 23v-32r (coro 2), anón.; omite «Benedictus»
8 Benedicta sit Sancta Trinitas (1585)	Motete	6	MéxC 9, ff. 36v-41r (SAATTB), Thomae Ludouici de Victoria
9 Congratulamini mihi (1572)	Motete	6	MéxC 9, ff. 31v-36r (SSATTB), Thomae Ludouici de Victoria PueblaC Leg. 39, <i>quinta pars</i> , ff. 20v-21r (sólo T2), Vitoria (portada) / <i>sexta pars</i> , ff. 4v-5r (sólo S2), Vitoria (portada), sin texto
10 Cum beatus Ignatius (1572) (2p Ignis crux bestiae)	Motete	5	PueblaC Leg. 39, ff. 12v-13r (sólo S2), Vitoria (portada), 1p, sin texto; ff. 13v-14r, 2p, sin texto
11 Descendit Angelus (1572) (2p Ne timeas quoniam)	Motete	5	MéxC 9, ff. 96v-101r (SSATB), Thomae Ludouici de Victoria PueblaC Leg. 39, ff. 14v-15r (sólo S2), Vitoria (portada), 1p, sin texto; ff. 15v-16r, 2p, sin texto

Incipit	Género	Voces	Concordancias manuscritas y observaciones
12 Doctor bonus (1585)	Motete	4	MéxC 9, ff. 117v-120r (SATB), Thomae Ludouici de Victoria
13 Dum complerentur (1572) (2p Dum ergo essent)	Motete	5	MéxC 9, ff. 86v-94r (SSATB), Thomae Ludouici de Victoria PueblaC Leg. 39, ff. 3v-4r (sólo S2), Vitoria (portada); sin texto, sólo 1p, a la que faltan las últimas nueve notas
14 Duo Seraphim (1585) (2p Tres sunt)	Motete	4	MéxC 9, ff. 126v-130r (SSAA), Thomae Ludouici de Victoria
15 Ecce Dominus veniet (1572) (2p Ecce apparebit Dominus)	Motete	5	MéxC 9, ff. 109v-115r (SSATB), Thomae Ludouici de Victoria PueblaC Leg. 39, ff. 10v-11r (sólo S2), Vitoria (portada), 1p; ff. 11v-12r, 2p
16 Ecce sacerdos magnus (1585)	Motete	4	MéxC 9, ff. 137v-139r (SATB), Thomae Ludouici de Victoria
17 Estote fortes in bello (1585)	Motete	4	MéxC 9, ff. 130v-132r (SATB), Thomae Ludouici de Victoria
18 Gaude Maria (1572)	Motete	5	MéxC 9, ff. 104v-107r (SSATB), Thomae Ludouici de Victoria PueblaC Leg. 36, ff. 31v-32v (sólo AT), Vitoria PueblaC Leg. 39, ff. 16v-17r (sólo S2), Vitoria (portada); sin texto
19 Gaudent in Caelis (1585)	Motete	4	MéxC 9, ff. 135v-137r (SATB), Thomae Ludouici de Victoria
20 Hic vir despiciens (1585)	Motete	4	MéxC 9, ff. 139v-142r (SATB), Thomae Ludouici de Victoria
21 Incipit Oratio Jeremiae Prophetiae (1585)	Lamentación	6	ChiN 2, ff. 1v-4r (SSATTB), anón.; omite el versículo final «Jerusalem, convertere» a ocho voces ChiN 5, ff. 1v-4r (SSATTB), anón.; omite el versículo final «Jerusalem, convertere» a ocho voces
22 Iste sanctus pro lege (1585)	Motete	4	MéxC 9, ff. 132v-135r (SATB), Thomae Ludouici de Victoria
23 Libera me, Domine	Responsorio	4	MéxC 2, ff. 57v-58r (SATB), anón., 1p
24 Magi viderunt stellam (1585)	Motete	4	MéxC 9, ff. 120v-123r (SATB), Thomae Ludouici de Victoria
25 Miserere mei, Deus (1585)	Salmo	4	ChiN 2, ff. 8v-12r (SATB), anón. ChiN 5, ff. 8v-12r (SATB), anón.
26 Nigra sum sed formosa (1576)	Motete	6	MéxC 9, ff. 16v-21r (SSATTB), Thomae Ludouici de Victoria PueblaC Leg. 41, núm. 5 (SSATTB), Vitoria
27 O Domine Jesu Christe (1585)	Motete	6	MéxC 9, ff. 76v-79r (SAATTB), Thomae Ludouici de Victoria
28 O lux et decus Hispaniae (1585)	Motete	5	MéxC 9, ff. 101v-104r (SSATB), Thomae Ludouici de Victoria
29 O quam gloriosum (1585)	Motete	4	MéxC 9, ff. 115v-117r (SATB), Thomae Ludouici de Victoria
30 O quam gloriosum (1583)	Misa	4	GuatC 1, ff. 85v-95r (SATB), Thomas Ludovico de Victoria; omite «Benedictus» SChileC Leg. s.s. (SATB), T. L. de Victoria

Incipit	Género	Voces	Concordancias manuscritas y observaciones
31 O quam metuendus (1585)	Motete	4	MéxC 9, ff. 144v-146r (SATB), Thomae Ludouici de Victoria
32 O sacrum convivium (1585) (2p Mens impletur gratia)	Motete	4	MéxC 9, ff. 123v-126r (SSSA), Thomae Ludouici de Victoria
33 O sacrum convivium (1585)	Motete	6	MéxC 9, ff. 41v-46r (SAATTB), Thomae Ludouici de Victoria PueblaC Leg. 36, ff. 30r-31r (sólo A1 y T1), Vitoria
34 O vos omnes qui transitis (1572)	Motete	4	GuatC 3, ff. [40v-41r] (SATB), anón.; folios perdidos ⁶⁶ PueblaC Leg. 29, f. [16r] (SATB), victoria («in Parasceue») PueblaC Leg. 30, f. 11r (SATB), Victoria («Feria 6 in Parasceue»)
35 Pange lingua <i>more hispano</i> (1585) (sólo estrofa 5)	Motete	5	MéxC 9, ff. 94v-96r (SSATB), Thomae Ludouici de Victoria; estrofa 5 «Tantum ergo» con tratamiento motetístico
36 Quam pulchri sunt (1572)	Motete	4	PueblaC Leg. 31, ff. [45r]-[46r] (sólo B), Ludouici De Vitoria
37 Quem vidistis pastores (1572) (2p Dicite quidnam vidistis)	Motete	6	MéxC 9, ff. 1v-11r (SSATTB), Thomae Ludouici de Victoria PueblaC Leg. 39, <i>quinta pars</i> , ff. 17v-18r (sólo T2), Vitoria (portada), 1p; ff. 18v-[19r], 2p / <i>sexta pars</i> , ff. 1v-2r (sólo S2), Vitoria (portada), 1p, sin texto; ff. 2v-3r, 2p, sin texto
38 Regina Caeli (1572) (2p Resurrexit sicut dixit)	Motete	5	PueblaC Leg. 39, ff. 5v-6r (sólo A2), Vitoria (portada); 1p PueblaC Leg. 39, ff. 7v-8r (sólo A2), Vitoria (portada); 2p, sin texto
39 Resplenduit facies eius (1585)	Motete	5	MéxC 9, ff. 107v-109r (SSATB), Thomae Ludouici de Victoria
40 Salve Regina (1572) (2p Ad Te suspiramus) (3p Et Jesum) (4p O clemens)	Antífona	6	BogC A, ff. 83v-99r (SSAATB), Victoria; 1p a 4p BogC GFH, pp. 106-107 (SATB), Victoria, 3p; pp. 108-109 (SSAATB), Victoria, 4p (1-2p son de Gutierre Fernández Hidalgo, maestro de capilla de Bogotá) PueblaC Leg. 39, <i>quinta pars</i> , f. 21v (sólo A2), Vitoria (portada), 1p, sin texto; f. 22r, 2p, sin texto; ff. 22v-22r [<i>recte</i> 23r], 3p, sin texto; f. 22r [<i>recte</i> 23r], 4p / <i>sexta pars</i> , f. 5v (sólo S2), Vitoria (portada), 1p; f. 5v, 2p; ff. 5v-6r, 3p; f. 6v, 4p
41 Salve Regina (1572) (2p Ad Te suspiramus) (3p Eia ergo) (4p Et Jesum) (5p O clemens)	Antífona	8	BogC Leg. s.s. (sólo A1 y S2), anón. ChiN 1, ff. 91v-93r (SATB SATB), anón.; sólo verso 5
42 Simile est regnum Caelorum (1576)	Misa	4	MéxVal, ff. 64v-72r (SATB), anón.; sin título, omite «Hosanna I y II», «Benedictus» y «Agnus Dei III»
43 Surrexit Pastor bonus (1585)	Motete	6	MéxC 9, ff. 26v-31r (SSATTB), Thomae Ludouici de Victoria

Incipit	Género	Voces	Concordancias manuscritas y observaciones
44 Taedet animam meam (1605)	Lección	4	SCubaC 2.27 (SATB), anón.; formato partitura SCubaC 2.27 (SATB), anón.; S y dos violines SCubaEC, 122.4 (SATB), anón.; sólo A y T
45 Te Deum (1600)	Himno	4	ChiN 4, ff. 93v-97r (SATB), anón.
46 Trahe me post Te (1585)	Motete	6	MéxC 9, ff. 72v-76r (SAATTB), Thomae Ludouici de Victoria
47 Tu es Petrus (1585) (2p Quodcumque ligaveris)	Motete	6	MéxC 9, ff. 46v-51r (SSATTB), Thomae Ludouici de Victoria; sólo 1p
48 Vadam et circuibo civitatem (1572)	Motete	6	PueblaC Leg. 39, <i>quinta pars</i> , ff. [19v]-20r (sólo T2), Vitoria (portada) / <i>sexta pars</i> , ff. 3v-4r (sólo S2), Vitoria (portada)
49 Veni sponsa Christi (1585)	Motete	4	MéxC 9, ff. 142v-144r (SATB), Thomae Ludouici de Victoria
50 Vere languores (1572)	Motete	4	BogC Leg. s.s. (SATB), anón. ChiN 2, ff. 7v-8r (SATB), anón. ChiN 5, ff. 7v-8r (SATB), anón. GuatC 3, ff. 19v-20r (SATB), anón. PueblaC Leg. 29, f. [15v] (SATB), Victoria PueblaC Leg. 30, f. 10v (SATB), Victoria («Feria 5 In cena Domini») PueblaC Leg. 34, f. [58r], bictoria (falta S)
51 Vexilla Regis prodeunt <i>more hispano</i> (1585) (2p Quo vulneratus) (3p Arbor decora) (4p O crux) (5p Te summa Deus)	Himno	4	ChiN 4, ff. 97v-99r (SATB), anón; sólo 2p –con el texto «Vexilla Regis»– y 4p
52 Vidi aquam (1592)	Antífona	4	ChiN 4, ff. 45v-48r (SATB), anón.
53 Vidi speciosam (1572) (2p Quae est ista)	Motete	6	MéxC 9, ff. 51v-63r (SSATTB), Thomae Ludouici de Victoria PueblaC Leg. 36, ff. 33r-34r (sólo A y T1), Vitoria; sólo 1p PueblaC Leg. 41, núm. 6 (SSATTB), Victoria; sólo 1p
Obras de atribución conflictiva			
54 Salve Regina (no publicada) (2p Eia ergo) (3p O clemens)	Antífona	4	PueblaC 1, ff. 34v-37r (SATB), [¿Juan de?] victoria (tabla)



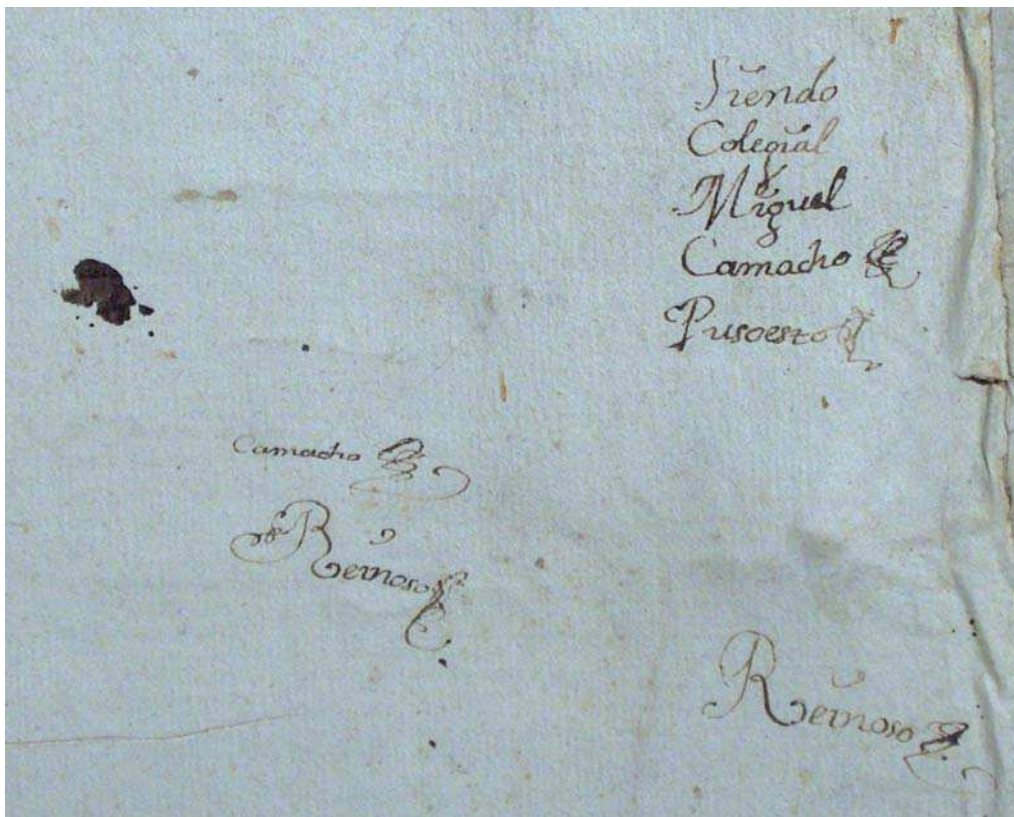
Como ya se indicó, del impreso de 1585 se realizó una copia casi íntegra en la catedral de México en los primeros dos tercios del siglo XVIII (MéxC 9) con treinta y tres de los treinta y siete motetes contenidos en el impreso (se omitieron los cuatro últimos, que eran a ocho voces). De la vigencia de este volumen dan cuenta las inscripciones con el nombre de varios infantes en el papel adherido a la cubierta frontal, lo que indica que el volumen fue empleado, al menos temporalmente, para la instrucción polifónica de los niños en la segunda mitad del siglo XVIII (fig. 8). Tras la catedral de México, la institución más importante en lo que a transmisión de motetes manuscritos se refiere es la de Puebla, con dieciséis. Victoria aparece en siete legajos distintos (legs. 29, 30, 31, 34, 36, 39, 41), si bien la mayoría de las obras se conservan en PueblaC Leg. 39, un juego de libretes de partes copiados en pergamino antes de 1734 y titulado «Motetes de Vitoria a cinco y a seis voces»⁶⁷. De este juego, integrado originalmente por seis libretes, sólo se han conservado la *quinta pars* (23 folios con la música del segundo tiple o alto) y la *sexta pars* (6 folios con la música del segundo tiple). Contiene trece motetes copiados de la primera antología publicada por Victoria, los *Motecta* de 1572, citados en el inventario de 1718. El anónimo copista seleccionó y copió, respetando escrupulosamente el orden de la edición, los nueve motetes a cinco voces y cuatro –los dos primeros y los dos últimos– de los nueve motetes a seis voces. Un coitejo de ciertos detalles de la versión impresa de 1572 con las copias poblanas confirma que efectivamente fue la edición príncipe la que sirvió de modelo al copista poblano, siendo la única diferencia reseñable la omisión de una parte en dos de los motetes bipartitos⁶⁸. Lo interesante es que la mayoría de las obras sólo presentan texto de las primeras notas, lo que podría indicar que estos libretes estaban destinados para el uso de ministriles. Los motetes sueltos copiados en otros libretes también concuerdan con la versión impresa de 1572, siendo la excepción el *Nigra sum*, que se imprimió por primera vez en el *Liber primus qui missas* de 1576. Con este panorama, es necesario cuestionarse hasta qué punto la situación de México y Puebla puede considerarse como representativa de la aceptación de los motetes de Victoria en las Indias. De nuevo, la carencia de fuentes impide dar una respuesta, ya que México y Puebla han sido dos de las escasas catedrales que han tenido la fortuna de preservar parte del repertorio polifónico en uso durante los siglos XVI y XVII.

Las fuentes americanas transmiten cinco de las veinte misas auténticas de Victoria, dos de ellas en doble copia, las tituladas *Ave maris stella* y *O quam gloriosum*. Precisamente, éstas son las dos misas copiadas en GuatC 1, una antología de misas, invitatorios y antifonas de 193 folios compilada en la catedral de Guatemala en 1760 bajo la supervisión del maestro de capilla Manuel José de Quirós. Según indica la portada, algunas misas fueron copiadas de un libro antiguo escrito por Gaspar Fernandes en 1602, al que se añadieron «otras seis misas que pudo conseguir de la Europa la solicitud y diligencia de





Javier Marín López



430

8. Nombres de algunos infantes de coro en un libro manuscrito de motetes de Victoria (Libro de polifonía MéxC 9, papel pegado a la cubierta frontal). México D.F., Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano.

Manuel Joseph de Quirós». Las seis misas contenidas en el códice original eran de Pierre Colin, Cristóbal de Morales, Rodrigo de Ceballos (dos), Palestrina y un maestro local, Pedro Bermúdez. Entre las misas añadidas en el siglo XVIII estaban, además de las dos de Victoria, las de José de Torres, Luis Serra, un tal Alegre –que Stevenson propone identificar con el célebre Giacomo Allegri– y Juan Mathías de Rivera (maestro de capilla de la catedral de Oaxaca entre 1665 y 1667). Las dos misas de Victoria se publicaron conjuntamente en 1583 –aunque una de ellas, la *Ave maris stella* se había publicado anteriormente en 1576– y tuvieron larga vida hasta el siglo XVIII, cuando se realizaron varias copias en instituciones del mayor prestigio como la Capilla Real de Madrid y la Capilla Sixtina de Roma. En el manuscrito guatemalteco estas misas aparecen correctamente atribuidas a Victoria, tanto en el índice como en el cuerpo del manuscrito, y su transmisión





9. Fragmento del *Gloria* de la misa *Ave maris stella* de Tomás Luis de Victoria
(Libro de polifonía GuatC 1, f. 100r, alto).
Guatemala, Archivo Histórico Arquidiocesano.

presenta algunas singularidades. La misa *O quam gloriosum* omite el «Benedictus» a tres voces (un movimiento habitualmente eliminado en las copias indianas), mientras que en la misa *Ave maris stella* suprime la politextualidad del «Hosanna I» —en el impreso el tenor lleva en valores largos el *cantus firmus* acompañado de las palabras del himno mariano—, omite el «Hosanna II», y el «Agnus Dei» final no concuerda con ninguno de los dos que aparecen en el libro de 1576. Ambas misas fueron muy populares en Guatemala y siguieron cantándose décadas después de 1760, como así lo acredita la adición de líneas divisorias en partes del «Et incarnatus» de la misa *O quam gloriosum* y en todos los movimientos de la misa *Ave maris stella*, excepto el *Credo* (fig. 9).

A diferencia de sus motetes, la transmisión de las misas de Victoria en fuentes americanas presenta un atractivo añadido: su presencia en entornos no catedralicios



Javier Marín López

como conventos y parroquias de indios. Un primer ejemplo se encuentra en el famoso «Códice del Carmen» (MéxCar), una fuente conventual que hasta el momento se ha venido vinculando con el convento del Carmen de México, al localizarse allí en la década de 1940. Sin embargo, las inscripciones del folio inicial –que, al no microfilmarse, pasaron desapercibidas a los primeros estudiosos del libro– indican que el libro perteneció al convento de Santa Inés y que se copió en 1627, aunque algunas partes se añadieron posteriormente⁶⁹. El repertorio contenido en este manuscrito es muy variado y comprende, además de tres misas, música para vísperas y para las celebraciones de difuntos y Semana Santa; aunque se consignan los nombres de algunos compositores (Francisco Guerrero, Hernando Franco y Juan de Lienas, entre otros), más de la mitad de las obras permanecen sin atribución. Este códice transmite la segunda copia americana de la misa *Ave maris stella* de Victoria. En este caso, la obra aparece anónima y, a diferencia de la transmisión guatemalteca, conserva la politextualidad del «Hosanna I», aunque suprime el «Et incarnatus», el «Hosanna II» y el «Agnus Dei II». Más interesante resulta la aparición de la misa *Simile est regnum Caelorum* de Victoria en el llamado «Códice Valdés» (MéxVal), un manuscrito copiado hacia 1620-1630 y así llamado en honor del canónigo Octaviano Valdés, quien lo compró en 1931 a unos indígenas del poblado de Cacalomacán, actual Estado de México. Su pequeño formato y sus características caligráficas lo vinculan directamente con la práctica musical de las parroquias indígenas del valle de México, como así lo confirma la introducción de dos piezas en lengua náhuatl. La misa es el género predominante con doce piezas, la mitad de las cuales carecen de autoría, entre ellas la de Victoria, que aquí comparte protagonismo con insignes representantes del género: Colin, Palestrina, Lobo, Esquivel de Barahona y Francisco Garro, entre otros. Al igual que en las anteriores ocasiones, el copista no incorporó la misa en su integridad, sino que omitió algunos fragmentos, en este caso el «Hosanna I y II», el «Benedictus» y el «Agnus Dei III», en el que la plantilla se duplicaba hasta las ocho voces.

A las Indias no sólo llegaron las misas a un solo coro de la etapa romana de Victoria, sino también las obras policorales de su periodo madrileño, publicadas en la vanguardista colección de 1600. Dos de las tres misas parodia del impreso madrileño (las basadas en sus antífonas marianas *Alma Redemptoris Mater* y *Ave Regina Caelorum*) fueron copiadas varias veces durante la primera mitad del siglo el siglo XVII en los manuscritos del convento de la Encarnación de México (hoy conservados en la Newberry Library de Chicago), donde la policoralidad se cultivó con gran brillantez⁷⁰. La copia de ambas misas en un convento no resulta inesperada, considerando su advocación mariana, compartida con el monasterio de las Descalzas Reales. Algunas de las novedades de estas misas estriban en su escritura a dos coros, su mayor brevedad, su variedad de texturas y sus frecuentes cambios de ritmo. Un estudio detallado de las dos copias





de la misa *Alma Redemptoris Mater* revela algunas discrepancias con la edición impresa de 1600⁷¹. La primera copia sólo transmite el coro I y el «Christe eleison» del coro II, y los principales cambios afectan al «Crucifixus» a cuatro (del que no se copió el alto, mientras que el tenor fue añadido posteriormente) y al «Benedictus», que es omitido. La segunda copia incorpora ambos coros, cada uno de ellos en un libro distinto (coro I en ChiN 6 y coro II en ChiN 5), pero las variantes son mayores: en el «Kyrie II» a ocho no se copió el alto del coro I, ni tampoco el «Benedictus» a seis. Una rara recomposición tiene lugar en el «Crucifixus» a cuatro voces, que originalmente carece de bajo; el copista mexicano tomó la música del tenor, la transportó una octava baja y la escribió en los libros de ambos coros. Con todo, lo más notable son las duplicaciones, de las que hay varios ejemplos: 1) en el «Christe eleison» a cinco voces, la música de soprano, alto y tenor del coro II —copiada en el volumen correspondiente, ChiN 5— volvió a copiarse en el libro del coro I, mientras que la música del tenor del coro I se anotó también en el libro del coro II; 2) la música del «Domine Deus» del Gloria, escrito para tres voces del coro I, fue incorporado al libro del coro II por un copista posterior; y 3) en el «Crucifixus», el alto del coro I se copió también en el libro del coro II.

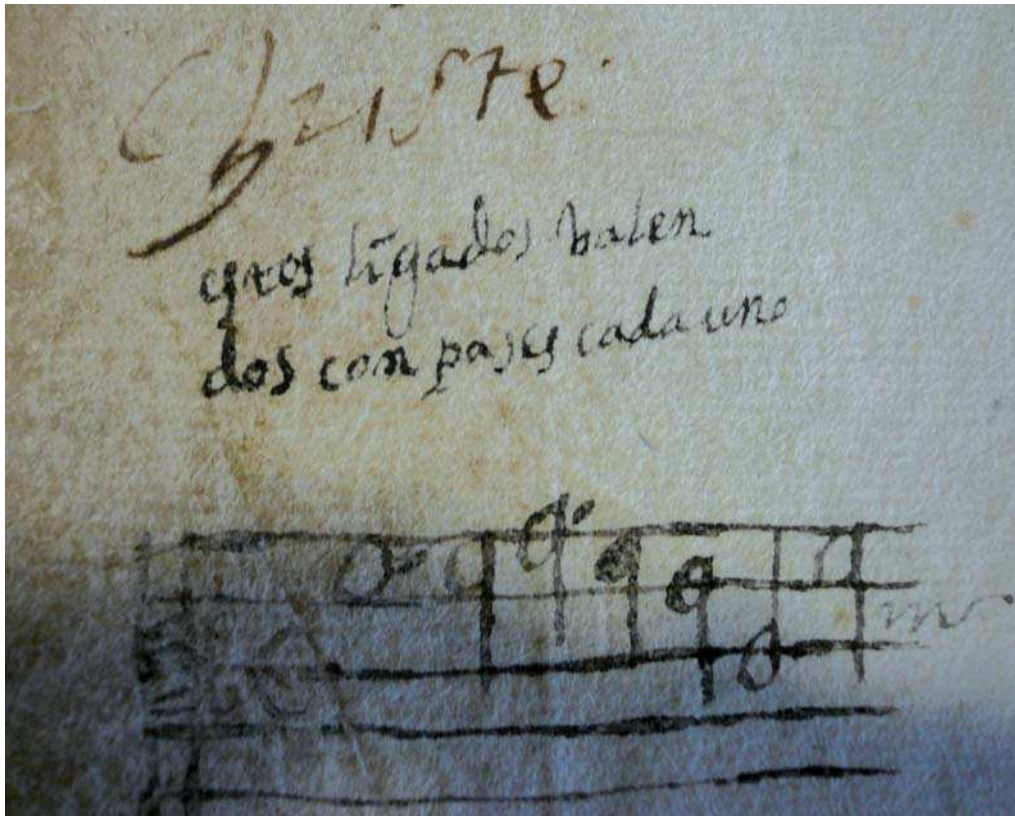
Por su parte, la misa *Ave Regina Caelorum* es transmitida por tres copias, todas las cuales omiten el «Benedictus». La primera de ellas, la única que presenta atribución, se copió en un fascículo independiente que posteriormente se encuadernó al libro. Sólo se escribió el coro I y el comienzo está incompleto, faltando el «Kyrie I» y tres de las cinco voces del «Christe». La segunda copia presenta algunas duplicaciones: en el «Christe» a cinco voces, la música del coro II se anotó también en el libro del coro I, y a la inversa ocurrió en el «Crucifixus» a cuatro voces, en el que la música del coro I se duplicó en el libro del coro II. Esta última duplicación reaparece en la tercera copia de la misa. Este tipo de cambios indican que las secciones escritas por Victoria para un solo coro eran cantadas homofónicamente por los dos coros y que, al menos ocasionalmente, se interpretaron siguiendo la voluntad de Victoria, es decir, con el órgano acompañando al coro I (al inicio de la segunda copia de la misa *Ave Regina Caelorum* el copista anotó: «la misa de sexto [tono] tiple 1º choro del hórmano»). El carácter práctico de estas y otras inscripciones, algunas de ellas claramente añadidas con posterioridad a la copia (fig. 10), los numerosos remiendos y refuerzos de los folios y la ausencia de texto en las dos voces inferiores de buena parte de las copias son detalles que confirman la asidua interpretación de Victoria por parte de las monjas criollas de la Encarnación.

Dentro del catálogo de Victoria ocupan un lugar específico sus antífonas, de las que las fuentes del Nuevo Mundo transmiten cuatro: un *Vidi aquam* y tres *Salve Regina*, una de ellas de atribución conflictiva. La antífona *Vidi aquam*, cantada en la bendición del agua antes de la misa los domingos del tiempo de Pascua, fue publicada por primera vez en el segundo libro de misas (1592) y reimpressa en la primera edición madrileña





Javier Marín López



10. Inscripción en el «Christe eleison» de la misa *Alma Redemptoris Mater* de Victoria (Libro de polifonía ChiN 1, f. 100v, detalle). Chicago, Newberry Library.

(1600). La versión transmitida por ChiN 4, un volumen procedente del mexicano convento de la Encarnación copiado en el siglo XVIII, aparece anónima y presenta la antífona en su integridad (antífona propiamente «Vidi aquam», verso «Quoniam in saeculum» y doxología «Sicut erat»). Las otras tres piezas consisten en musicalizaciones de la *Salve Regina*, una antífona mariana de carácter multifuncional interpretada en una gran variedad de contextos litúrgicos y devocionales. De forma prescriptiva, la citada antífona se interpretaba al final de completas, como apéndice de esta hora litúrgica, desde el domingo de Trinidad hasta el sábado anterior al primer domingo de Adviento. Además, en muchas catedrales españolas e indianas era la obra principal del servicio de la Salve, un oficio particular en honor a la Virgen María que se celebraba todos los sábados; también se interpretaba asiduamente como motete independiente en procesiones solemnes, fiestas marianas y celebraciones especiales⁷². Esta multiplicidad de funciones dio lugar a la proliferación de composiciones polifónicas durante el siglo XVI basadas en distintas melodías preexistentes.





Victoria no fue una excepción, pues compuso al menos cinco versiones muy distintas entre sí: dos para cinco voces (publicadas en 1576 y 1583), una para seis (1572) y otra para ocho (1576), todas ellas reimprimas en publicaciones posteriores, a las que se añade otra versión para dieciséis voces, citada en un inventario de 1604 y no localizada⁷³. Aunque en menor grado que las *Salves* de Guerrero, las de Victoria tuvieron una cierta circulación en fuentes europeas y americanas. La *Salve* a seis voces, publicada por primera vez en la edición príncipe de 1572 y reimpressa al menos en cinco ocasiones, aparece en tres copias, dos de las cuales (PueblaC Leg. 19 y BogC A) transmiten los cuatro versículos polifónicos que figuran en el impreso. La tercera (BogC GFH) solamente incorporó las dos últimas partes, «Et Jesum» y «O clemens», que el copista atribuyó correctamente a Victoria en el encabezamiento («este verso y el siguiente son de Victoria»; fig. 11); las dos primeras («Salve Regina» y «Ad te suspiramus») fueron compuestas en 1584 por Gutierre Fernández Hidalgo, maestro de capilla de la catedral de Santafé de Bogotá entre 1584 y 1587. Estas copias colombianas constituyen un testimonio irrefutable de la integración efectiva de la *Salve* a seis de Victoria –junto a los magníficos de Morales y Ceballos y la *Salve* de Guerrero– en el repertorio vivo de la catedral neogranadina y confirman la presencia de su música en Sudamérica antes de su regreso a Madrid, ya que BogC A se copió durante el magisterio de Fernández Hidalgo⁷⁴. De la *Salve* policoral a ocho, publicada por primera vez en el *Liber primus* de 1576, se localizan otro par de transmisiones sin atribución en México y Bogotá; al igual que la *Salve* a seis de BogC GFH, la *Salve* a ocho de ChiN 1 no transmite la obra completa (en este caso sólo el último verso, «O clemens»), lo que indica que determinados versos de las antífonas marianas de Victoria adquirieron cierto grado de preeminencia y circularon de forma independiente.

Uno de los temas de estudio más atractivos en relación con la transmisión manuscrita de Victoria consiste en la identificación de obras desconocidas, nunca publicadas, que se añaden a su selecto catálogo⁷⁵. Diversos especialistas han llamado la atención sobre el peligro de las falsas atribuciones, especialmente en el caso de Victoria, un compositor muy meticuloso que deseaba que su obra se conociera tal y como él la publicaba. Las fuentes latinoamericanas contribuyen a esta fascinante discusión a través una *Salve Regina* a cuatro voces conservada en la catedral de Puebla, cuya atribución a Victoria, inicialmente puesta en duda por Stevenson, se ha considerado como auténtica⁷⁶. La obra se conserva en PueblaC 1, ff. 34v-37r, y aparece anónima en el cuerpo del manuscrito, aunque en el índice se atribuye a «Victoria». Ni la música ni la plantilla coinciden con ninguna de las cuatro *Salves* publicadas, lo que llevó a Lucy Hruza a concluir que se trataba de una versión nunca impresa, la más temprana del abulense⁷⁷. Sin embargo, un examen conjunto de las evidencias externas e internas hace que la atribución a Tomás Luis de Victoria sea muy poco probable, siendo más verosímil su adscripción a Juan de Victoria, maestro de capilla en Puebla en la década de 1560⁷⁸.





11. Inicio del verso «Et Jesum» de la *Salve Regina* a seis voces de Tomás Luis de Victoria (Libro de polifonía BogC GFH, p. 106, soprano). Bogotá, Archivo de la Catedral Primada.

Pese a que el *Officium Hebdomadae Sanctae* (Roma, 1585; V1432) y el *Officium defunctorum* (Madrid, 1605; V1436) contienen algunas de las obras más apreciadas e interpretadas de Victoria en la actualidad, parece que la circulación de ambos impresos – y, por consiguiente, su diseminación manuscrita– fue bastante restringida si se compara con otros libros del autor. Al contrario de lo que pudiera pensarse, las fuentes indianas contribuyen a incrementar el reducido catálogo de transmisiones de las obras de ambas antologías con algunas de las copias más tempranas de que se tiene constancia. Ése es el caso de la tercera lamentación de Sábado Santo *Incipit Oratio Jeremiae Prophetae* a seis voces, transmitida en doble copia sin atribución en dos libros conventuales de mediados del siglo XVII (ChiN 2 y ChiN 5), lo que la convierte en la más madrugadora conocida hasta la fecha. Del cotejo con el libro de 1585 se concluye que, de las dos versiones del versículo final «Jerusalem, convertere», sólo se copió la segunda a seis voces, omitiendo la primera a ocho. Puesto que ChiN 2 y ChiN 5 son volúmenes compañeros que



contienen en su mayor parte obras policorales (un coro por volumen), la copia de la lamentación de Victoria en los dos libros da a entender –como se mencionó a propósito de las misas– que la obra se interpretaba simultáneamente por ambos coros. También presenta algunas singularidades la transmisión del himno *Vexilla Regis* de 1585 en ChiN 4, un manuscrito dieciochesco procedente del convento de la Encarnación de México. A diferencia del primer *Vexilla Regis* de tradición romana publicado en 1581, el de 1585 se basaba en el canto llano *more hispano*. La versión original de Victoria fue objeto de una serie de transformaciones: 1) se sustituyó el texto original por el del breviario reformado de Urbano VIII de 1632, que incluía nuevos textos para los himnos; 2) la primera sección polifónica, que en el impreso llevaba el texto de la estrofa 2 «Quo vulneratus», fue retextualizada con el de la estrofa 1 «Vexilla Regis»; y 3) de las cuatro estrofas con polifonía (2ª a cuatro voces, 4ª a tres, 6ª a cuatro y 7ª a seis) el copista seleccionó sólo las de cuatro voces, omitiendo las restantes. Estas interesantes modificaciones muestran la actualización de un himno del siglo XVI a los requerimientos litúrgicos y musicales de un convento mexicano en el siglo XVIII.

Al igual que la lamentación de Sábado Santo y el himno *Vexilla Regis*, el salmo penitencial *Miserere mei, Deus* sólo se publicó en el impreso de 1585. Se trata de una obra singular en el catálogo victoriano por su composición como un fabordón estricto de veinte versos, que son cantados alternativamente por dos coros: el primero de ellos, para SATB, se encarga de los versos impares (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17 y 19), en tanto que el segundo, un coro opcional («si placet») más agudo hace lo propio con los versos pares⁷⁹. Las dos copias mexicanas de esta obra transmiten todos los versos, con la particularidad de que el verso 2 «Et secundum multitudinem», que Victoria plantea como opción para un segundo coro encargado de cantar todos los versos pares, se copió después del último verso polifónico impar y no al inicio, entre los versos 1 y 3, como aparece en el impreso. La presencia de toda la música en dos libros –de nuevo los volúmenes compañeros ChiN 2 y ChiN 5, que contenían la lamentación– sugiere que el plan antifonal de Victoria, basado en el principio del contraste tímbrico, no se siguió en el convento de la Encarnación.

La única obra de Semana Santa que alcanzó cierta difusión fue el motete *Vere languores* debido a que, antes de aparecer en el impreso de 1585, Victoria lo publicó en sus libros de motetes de 1572 y 1583. Hasta la fecha se han localizado siete concordancias en libros de facistol o cuadernos de partes con repertorio para Semana Santa copiados en México, Puebla y Guatemala, aunque también existe una copia en papeles sueltos en Bogotá. Es posible que el impreso de 1585 fuese utilizado como modelo para la realización de, al menos, una de las seis copias que me ha sido posible examinar, PueblaC Leg. 29. Esta fuente incorpora una interesante variante identificada por Rubio que sólo apareció en el impreso de 1585: el característico intervalo de cuarta





Javier Marín López

disminuida en el soprano de los compases 22 y 26⁸⁰. En tres de las fuentes (GuatC 3 y PueblaC Legs. 29 y 30) esta pieza se copió junto a otra muy apreciada de Victoria, el motete *O vos omnes*, que no ha de confundirse con el responsorio de Tinieblas homónimo.

Victoria compuso el *Officium defunctorum* de 1605 en memoria de su principal benefactora en Madrid, la emperatriz María de Austria. Aunque consta que varias catedrales compraron el libro a petición del compositor, parece que, por diferentes motivos, casi ninguna lo usó como repertorio de cabecera para la liturgia de difuntos. Frente a otras colecciones de Victoria claramente funcionales, como las ediciones romanas de motetes, himnos y piezas de Semana Santa, orientadas a cubrir los requerimientos litúrgicos y demandas de mercado de las catedrales italianas e hispanas, el libro de 1605 era un volumen concreto y hasta local, de ocasión, que únicamente contenía una misa de difuntos, dos piezas del oficio (un responsorio y una lección) y un motete. La publicación de un libro de estas características en una fecha tan tardía como 1605, cuando los repertorios polifónicos de las catedrales hispanas estaban ya conformados en buena medida, hizo que la misa de difuntos de Victoria y su escueta selección de ítems del oficio no pudiese competir de ninguna manera con las emblemáticas versiones de Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero, basadas en las antiguas melodías de tradición española, publicadas y cantadas décadas antes y, por lo tanto, sólidamente establecidas en el seno de las capillas catedralicias, como así lo demuestra la gran cantidad de copias manuscritas existentes⁸¹. Este cúmulo de circunstancias permite explicar la casi total ausencia de copias manuscritas de este libro de Victoria en catedrales hispanas, siendo dos fuentes europeas las únicas que contienen una porción relevante del libro impreso⁸².

438

La excepción que confirma la regla se localiza en un conjunto de fuentes asociadas a la catedral de Santiago de Cuba que transmiten por triplicado, y de forma anónima, la tercera lección de maitines *Taedet animam meam* con la que se cerraba el volumen de 1605⁸³. Un breve examen de los manuscritos revela con claridad la importancia única de estas fuentes cubanas para entender los contextos, prácticas y músicos vinculados a la interpretación de la música de difuntos de Victoria en la isla caribeña durante los siglos XVIII y XIX. Desde el punto de vista cronológico, la primera de las copias está integrada por tres cuadernillos verticales de partes, uno para el alto y dos para el tenor; de estos últimos, sólo uno es autógrafo de Esteban Salas, maestro de capilla de la catedral santiaguina entre 1764 y 1803, siendo el resto copias de Juan París, maestro de capilla entre 1805 y 1845 (Santiago de Cuba, Biblioteca de Elvira Cape, exp. 122.4). La segunda copia fue realizada en un cuadernillo apaisado en formato de partitura en un momento indeterminado de la primera mitad del siglo XIX (Santiago de Cuba, Museo Eclesiástico de la Catedral, 2.27). La tercera copia, más moderna y conservada junto a la copia 2, se compone de tres bifolios en formato apaisado, uno para soprano y los otros para dos violines. En cuanto a los contenidos, también hay diferencias. La copia 1, integrada por ocho piezas, transmite





la versión más completa del oficio y la misa de difuntos: el responsorio *Subvenite Sancti*, el invitatorio de maitines *Regem cui omnia vivunt* y las tres lecciones del primer nocturno de maitines *Parce mihi, Domine, Taedet animam meam* y *Manus tuae Domine*, el responsorio *Ne recorderis*, el versículo de laudes *Requiescant in pace* y la misa de difuntos. La copia 2 seleccionó cinco piezas del oficio (el responsorio, el invitatorio y las tres lecciones de maitines), mientras que la copia 3 incorporó el invitatorio, las tres lecciones y el versículo de laudes. A excepción de la lección de Victoria, el resto de las obras son anónimas y pudieran ser de Esteban Salas, aunque no es posible asegurarlo⁸⁴.

Todo apunta a que, a diferencia de lo ocurrido en otras catedrales con repertorios ya canonizados, la lección de Victoria se infiltró tempranamente en el oficio de difuntos de Santiago de Cuba y se interpretó durante los siglos XVII y XVIII junto con obras de autoría local. La copia de Salas se inscribe dentro de su labor de reorganización y actualización del repertorio polifónico antiguo que le llevó a «trasladar», además de la lección de Victoria, piezas de otros destacados compositores peninsulares que formarían parte del repertorio vivo de la catedral cubana: Rodrigo de Ceballos, Francisco Guerrero, Melchor Cabello, Juan del Vado y Diego Durón, entre otros⁸⁵. La principal diferencia entre las copias manuscritas y la contrapartida impresa deriva del uso de un sistema notacional moderno en el que no tienen cabida las notas cuadradas ni las ligaduras mensurales. También hay cambios puntuales en algunas alteraciones, en la colocación del texto (con las consiguientes variantes rítmicas) y otros detalles menores⁸⁶. Las copias 2 y 3 merecen un comentario especial por cuanto confirman la pervivencia de la lección de Victoria en la catedral santiaguina hasta mediados del siglo XIX y su adaptación a nuevas prácticas interpretativas: tres voces superiores cantadas con un bajo instrumental (tal y como sugiere la inscripción «a 3» en la portada de la copia 2) o tiple solo con acompañamiento de violines tocando las voces de alto y tenor transportadas un tono bajo, una plantilla usual en Santiago para la interpretación de música de Semana Santa y difuntos durante el siglo XIX (copia 3; fig. 12⁸⁷). Coincidencia o no, este atípico dispositivo pareciera una traslación de las propias palabras de Victoria, quien afirmó, en relación a su libro de 1600, que «donde no hubiere aparejo de cuatro voces, una sola que cante con el órgano [violines en el caso cubano] hará coro de por sí»⁸⁸. La singularidad de las copias cubanas de Victoria se incrementa al tratarse de las únicas fuentes hispanas que transmiten su *Taedet animam meam*. Algo similar ocurre con el responsorio *Libera me, Domine*, publicado en la primera y menos conocida versión de la misa de difuntos de 1583, y con el *Te Deum*, himno de acción de gracias publicado en su colección de 1600 y copiado en ChiN 4⁸⁹. De los treinta y un versos de que consta el himno, Victoria musicalizó los pares (quince en total), confiando los impares al canto llano. La copia mexicana transmite una versión abreviada con los ocho primeros versos únicamente.



Javier Marín López



440

12. *Parce mihi, Domine*, anónimo, y *Taedet animam meam*, de Tomás Luis de Victoria, en arreglo para tiple y dos violines (leg. 2, exp. 27, violín 2). Santiago de Cuba, Museo Eclesiástico de la Catedral.

Victoria reinventado: de la *imitatio* al *revival*

La información dispersa y fragmentaria que se ha presentado no permite establecer un cuadro completo para valorar en su justa medida el papel de Victoria en la vida musical de las Indias y su protagonismo en relación con Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero. Sin embargo, las pruebas disponibles confirman la copia de sus obras y la presencia de sus libros impresos (seis de ellos están documentados, en tanto que otros cuatro presentan transmisiones manuscritas en el Nuevo Mundo). Todo ello, y a falta de mayores evidencias, demuestra que la proyección americana de Victoria, subestimada por algunos, fue una realidad y que su música estuvo presente —con distintos grados de intensidad— en algunas instituciones eclesiásticas de las Indias, a veces hasta el siglo XIX. Pero, más allá de la constatación de su música en inventarios históricos y en fuentes manuscritas, la influencia de Victoria también es perceptible en algunos compositores locales, que utilizaron la música del abulense como modelo compositivo.



Cualquier estudio sobre la emulación de modelos ha de partir del concepto de imitación en el Renacimiento, una aplicación de los principios retóricos de la *imitatio* a la música. Al calor de los ideales humanísticos esta práctica adquirió una gran relevancia desde el siglo XV, lo que se tradujo en un enorme corpus de *contrafacta*, copias, parodias, citas, arreglos y recomposiciones en diversos géneros —especialmente en el motete— que en su mayor parte están por identificar⁹⁰. Un estudio centrado en los procesos de imitación no es tarea sencilla debido a la gran cantidad de repertorio para cotejar y a la existencia de una batería de prácticas compositivas, recursos técnicos y materiales melódicos neutros que eran comunes a varios maestros y que conforman un estilo que es más de época o de escuela que de autor. Ello no implica que en ciertos compositores no se aprecien recursos y técnicas personales que son imitados de forma consciente y consistente por uno o varios maestros. En el caso de Victoria, y hasta donde conocemos, su recepción entre teóricos y compositores españoles no es comparable a la de otros polifonistas como Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero, como tampoco lo es a la de Palestrina o Lasso⁹¹. Ello hace que, en muchos casos, no haya fundamentos sólidos que demuestren la influencia de Victoria más allá de su participación indirecta en la conformación de un *stile antico* internacional, exportado, cultivado e idealizado en el Nuevo Mundo.

El repertorio de Semana Santa de Victoria es representativo de esta problemática. Su *Officium Hebdomadae Sanctae* tiene la consideración de obra maestra desde el siglo XIX y está conformado por algunas de sus obras más copiadas, interpretadas y comentadas. Sin embargo, sería una miope simplificación afirmar que Victoria fue la única influencia estilística en los maestros hispanos que compusieron para este tiempo litúrgico. El peso historiográfico de Victoria es tan grande que consideramos su colección de 1585 un referente. No es aconsejable extrapolar esta visión moderna a las Indias de los siglos XVI y XVII, aunque tampoco lo sería descartar categóricamente que, en determinados ámbitos, sirvió como fuente de inspiración o pudo ejercer cierto impacto en algunos autores. Un somero análisis de las obras para Semana Santa de Francisco López Capillas, Juan Gutiérrez de Padilla y Francisco Vidales muestra la misma tendencia a la pintura musical y el figuralismo retórico que tanta fama ha dado a los responsorios de Victoria. Las vívidas descripciones del texto a través del ritmo, la armonía y los cambios de textura y el uso de las escalas o secuencias descendentes para representar las ideas de traición, oscuridad, angustia o muerte son recursos compartidos por todos ellos⁹².

Un ejemplo claro es el responsorio *Velum templi scissum* de López Capillas, que presenta la división cuatripartita típica de los responsorios de Victoria. La segunda sección describe vivazmente el dramatismo del temblor de la tierra («et omnis terra tremuit») con una rápida declamación a ritmo de corcheas; tras un repentino silencio, las cuatro voces anuncian de forma homofónicamente declamada que el ladrón tomará la





Javier Marín López

palabra⁹³. El desconsolado sentimiento de tristeza que inspiran las palabras «inter angustias» es descrito por Gutiérrez de Padilla en la lamentación *Ghimel. Migravit Judas* con una secuencia descendente en el bajo, mismo recurso que utilizó Vidales sobre las palabras «in perditionem» en su motete *In jeiunio et fletu orabunt*, en su caso en todas las voces; para describir gráficamente el horror de la oscuridad nocturna López Capillas usó el intervalo de tercera menor en el motete de difuntos *In horrore visionis nocturnae*⁹⁴. El *Tenebrae factae sunt* de Francisco Vidales comparte con la versión de Victoria el énfasis retórico sobre las palabras «exclamavit Jesus voce magna», aunque con texturas contrastantes (totalmente imitativa en Victoria, mezcla de contrapunto y homofonía en Vidales)⁹⁵. La versión homónima de López Capillas presenta una característica digna de ser mencionada por su rareza: una coincidencia temática con el *Tenebrae factae sunt* de Victoria sobre las palabras pronunciadas por Cristo «Deus meus, Deus meus». El compositor novohispano introdujo dos interesantes variantes en su tratamiento. El tema de cuatro notas (*sol-re'-mi^b-re*), que en Victoria sólo está en la voz grave (tenor), aparece en la versión de López Capillas en todas las voces tratado imitativamente. Además, el compositor mexicano lo presenta en su estado original en el tenor, pero es notablemente transformado en las restantes voces: invertido en soprano (*re'-sol-fa[#]-sol*), transportado una quinta inferior en alto (*do-sol-la^b-sol*) y transportado una quinta inferior e invertido en el bajo (*sol'-do²-si-do*). ¿Emulación deliberada o simple coincidencia? (véase ejemplo musical 1).

442

La musicalización de las Pasiones en un expresivo y desnudo estilo fabordón tampoco puede considerarse, en modo alguno, como característica exclusiva de Victoria. Aunque hay algunos puntos de contacto a nivel estilístico, armónico y de textura, las Pasiones mexicanas de Antonio Rodríguez de Mata, Luis Coronado y Francisco López Capillas se desmarcaron de las de Victoria al disponer polifonía para fragmentos textuales del relato evangélico que no fueron musicalizados por aquél⁹⁶. Por otro lado, más del ochenta por ciento del repertorio en *stile antico* de los siglos XVIII y XIX conservado en fuentes brasileñas se dedica a música de Semana Santa, pero parece que no hay una influencia directa de Victoria más allá de las características convencionales apuntadas más arriba⁹⁷.

Lo mismo puede indicarse a propósito de las innovadoras composiciones poliorales de Victoria, presentes ya en su primera colección de motetes (1572). Junto a la influencia que pudo ejercer Victoria en el desarrollo de la composición a varios coros en las Indias, es imprescindible considerar la existencia de otros modelos poliorales difundidos en América como Philippe Rogier, Mateo Romero, Sebastián Aguilera de Heredia y Sebastián López de Velasco. Un caso representativo es el de las dos misas de batalla compuestas por Fabián Pérez Ximeno y Francisco López Capillas, compositores activos en la catedral de México entre 1622 y 1674. Ambas obras se inspiran, como la misa *Pro victoria* del abulense, en la célebre *chanson* de Janequin. Sin embargo, a diferencia de la obra de Victoria, no tienen tantas referencias





EJEMPLO MUSICAL 1

Victoria

S 1
De - - - us me - us, De - us me - us.

S 2
De - - - us me - us,

A
De - - - us me - us, De - us me - us, ut quid me de -

T
De - - - us me - - - - us,

López Capillas

S
De - us me - us,

A
De - us me - us,

T
gna: De - us me - us, ut quid de - re - li - qui - sti, ut quid de -

B
De - us me - us, ut quid de -



Edición comparada del *Tenebrae factae sunt* de Tomás Luis de Victoria cc. 19-23
y Francisco López Capillas cc. 36-40⁹⁸.

explícitas al modelo paródico como la del abulense, aunque sí que comparten con ella el magistral manejo de las técnicas antifonales, así como sus enérgicos ritmos, su variedad y esplendor sonoro⁹⁹.

Dos ejemplos excepcionales demuestran de forma más explícita y directa cómo la música de Victoria fue utilizada como modelo compositivo por algunos compositores activos en las Indias durante los siglos XVI al XVIII. El primer ejemplo es la antífona *Salve Regina* a cinco voces del compositor Gutierre Fernández Hidalgo, quien trabajó como maestro de capilla en distintas iglesias españolas y americanas¹⁰⁰. La obra aparece en el códice de Gutierre Fernández Hidalgo (BogC GFH) –copiado hacia 1584 y así llamado por compilar buena parte de sus composiciones– junto a la pieza homónima de Victoria a seis voces. Como ya se señaló, solamente los versos «Et Jesum» y «O clemens» son de Victoria, tal y como advirtió el copista (fig. 11), siendo los dos primeros («Vita dulcedo» y «Ad te suspiramus») de Fernández Hidalgo. Dado que el compositor





Javier Marín López

llegó a Bogotá entre 1582 y 1584, pudo conocer la *Salve* de Victoria a través de una de sus dos primeras ediciones (1572 y 1576) y componerla durante sus primeros años en América. Sea como fuere, la sola unión de los versos de Fernández Hidalgo con los de Victoria es relevante, pues supone un reconocimiento del prestigio del maestro romanizado y, por tanto, una cierta conciencia histórica. Sin embargo, un examen de la música apunta a que Fernández Hidalgo no sólo conoció la antífona de Victoria, sino que la usó como punto de partida para su propia *Salve*.

A diferencia de sus restantes musicalizaciones de este texto, la *Salve Regina* a seis voces de Victoria es una pieza densamente contrapuntística que utiliza el doble *soggetto ostinato*, una solución estructural asociada a la polifonía franco-flamenca. Victoria dispuso dos melodías distintas a modo de *cantus firmus*. La primera, el ‘motivo Salve’, es una melodía de cuatro notas en valores largos sobre la palabra *salve*, que es cantada catorce veces por el *cantus secundus* –seis en la primera sección «Salve Regina-Vita dulcedo-Ad te clamamus» y ocho en la segunda «Ad te suspiramos-Eia ergo»–; el motivo aparece tanto en su altura original (*re’-do’-re’-sol*; diez veces, seis en la primera parte y cuatro en la segunda) como transportado una 4ª ascendente (*sol’-fa’-#-sol’-re’*; cuatro veces, todas en la segunda parte). La segunda melodía, el ‘motivo Mater misericordiae’ cantado sobre estas palabras, es una melodía de ocho notas con duraciones más breves que el ‘motivo Salve’, y es repetida doce veces por el *altus secundus* –cinco en la primera sección y siete en la segunda–¹⁰¹. Este recurso del *soggetto ostinato*, que sólo hace su aparición en las dos primeras partes de la antífona, no figura en ninguna de las restantes *Salves* de Victoria y parece ser una herencia directa de la *Salve* de Cristóbal de Morales, quien a su vez se basó en la versión a cinco voces de Josquin, una influyente composición que inauguró una nueva etapa en la musicalización de este texto (véase ejemplo musical 2)¹⁰².

En la fuente colombiana, en lugar de los dos primeros versos de Victoria se copiaron las versiones de Fernández Hidalgo. Inicialmente, lo llamativo son las diferencias. Frente a la plantilla estandarizada a seis voces (SSAATB) de Victoria, Fernández Hidalgo la redujo y dispuso una distinta en cada verso (SSATB y SSAA). Los fragmentos de texto musicalizado difieren en ambos versos: Fernández Hidalgo omite la frase «Mater misericordiae» –que tanto significado tiene en la versión de Victoria– en la primera parte, y todo el verso «Eia ergo, advocata nostra» en la segunda. Asimismo, los dos versos de Fernández Hidalgo son temáticamente independientes de los de Victoria. Al margen del modo, los versos de ambos compositores comparten la extensión total (101 compases en Victoria, 103 en Fernández Hidalgo) y, lo que es más importante, el *soggetto ostinato* como principio estructural, aunque con algunas diferencias en su planificación¹⁰³. El hecho de que esta técnica altamente reconocible no aparezca en la otra *Salve Regina* de Fernández Hidalgo copiada en ese mismo libro, ni tampoco en las *Salves* de otros polifonistas contemporáneos activos en las Indias como Hernando Franco,





EJEMPLO MUSICAL 2

S 1 Sal - - - - - ve Re - gi - na, Re - gi - na, vi - ta dul - ce -

S 2 Vi - ta dul - ce - - - - do, Sal - - - - -

A Vi - ta dul - ce - do, vi - ta dul - ce - do, Sal -

T Sal - - - - - ve, vi - ta dul - ce - do, vi -

B Vi - ta dul - ce - - do,

10 S 1 do, et spes nos - tra sal - ve,

S 2 ve, Re - gi - na, et spes nos - tra sal - ve, ad te cla -

A ve, et spes nos - tra sal - ve ad te cla - ma -

T ta dul - ce - - - - do, dul - ce - - - - do, Sal - - - - - ve,

B Sal - - - - - ve, ad te cla - ma -

19 S 1 Sal - - - - - ve, ex - u - les fi - li - i E - vae ex - u - les

S 2 ma - mus, Sal - - - - - ve, ex - u - les fi - li - i E -

A mus, ex - u - les, fi - li - i E - vae,

T ad te cla - ma - - - - mus, ex - u - les, ex - u - les fi - li - i E -

B - - - - - mus, ex - u - les fi - li - i E - - - - vae, Sal - - - - -





29

S 1
fi - li - i E - - - - vae, Sal - - - -

S 2
vae, ex - u - les fi - li - i, E - - - - vae,

A
Sal - - - - ve, ex - u - les fi - li - i E - vae,

T
vae, ex - u - les fi - li - i E - - - - vae, ex - u - les fi -

B
ve, ex - u - les fi - li - i E - vae, ex - u - les Fi - - -

35

S 1
ve, ex - u - les fi - li - i E - vae ex - - - - u - - - - les fi - li - i,

S 2
Sal - - - - ve, ex - u - les fi - li - i, ex - u -

A
ex - u - les fi - li - i E - - - - vae, ex - u - les fi - li - i, E - vae, fi - li - i E - vae,

T
li - i E - - - - vae, Sal - - - - ve, ex - u -

B
li - - - - i, E - vae, Sal - - - -

43

S 1
E - - - - vae, ex - u - les fi - li - i E - - - - vae,

S 2
- - les fi - li - i E - vae fi - li - i E - vae, fi - li - i E - - - - vae,

A
Sal - - - - ve, fi - - - - li - i E - vae,

T
les fi - li - i E - - - - vae, fi - li - i E - - - - vae,

B
- - - - - ve, ex - u - les fi - - - - li - - - - i E - vae,

Gutierre Fernández Hidalgo, *Salve Regina* a seis voces, cc. 1-51 (Libro de polifonía BogC GFH, pp. 102-103).



Pedro Bermúdez y Juan de Lienas, indica que su utilización justamente en los dos versos que sustituyen a los de Victoria no es fortuita.

Fernández Hidalgo prescindió del ‘motivo Mater misericordiae’ y se concentró en explotar las posibilidades del sencillo y breve ‘motivo Salve’, que es repetido en veintiocho ocasiones, quince en la primera parte –de ellas once en la versión original que comienza en *re* y cuatro en la transportada sobre *sol*– y trece en la segunda –nueve en la versión original y de nuevo cuatro sobre la transportada–. Lo interesante es que Fernández Hidalgo expandió el principio presente en Victoria, ya que no restringió el motivo a una sola voz sino que, a modo de *cantus firmus migrans*, lo dispuso en todas las voces siguiendo un cuidadoso plan estructural de repeticiones en tres ciclos. En la primera parte, el motivo es expuesto tres veces por cada voz; el orden de entrada no parece responder a ningún criterio, salvo el de que ninguna voz repita el motivo hasta que haya pasado por las cuatro voces restantes. En la segunda parte el motivo se distribuye de agudo a grave en los dos primeros ciclos (primero en las dos voces de soprano y luego en las dos de alto), invirtiendo el orden en el tercero (véase tabla 2).

TABLA 2

Distribución del ‘motivo Salve’ en las dos primeras partes de la *Salve Regina* de Gutierre Fernández Hidalgo

447

Primera parte				Segunda parte			
	Voz	Inicio	compases		Voz	Inicio	compases
Ciclo I	S1	re	1-4	Ciclo I	S1	re	52-55
	T	re	3-6		S2	re	56-59
	S2	re	7-10		A1	re	60-63
	A	re	9-12		A2	re	63-67
	B	re	12-16	Ciclo II	S1	re	67-71
Ciclo II	T	re	15-18		S2	re	71-75
	S1	re	19-22		A1	re	75-79
	S2	re	22-25		A2	re	79-83
	B	sol	25-28	Ciclo III	A1	sol	83-86
A	sol	28-31	A2		sol	86-89	
Ciclo III	S1	re	32-35		S1	sol	90-94
	S2	re	35-38		S2	sol	95-99
	T	re	38-41	A1	re	100-103	
	B	sol	42-45				
A	sol	45-48					
	cadencia		49-51				



Javier Marín López

Con el nuevo plan estructural de Fernández Hidalgo, el ‘motivo Salve’ adquiere un nuevo potencial expresivo y simbólico al disponerse en todas las voces y no sólo en el *cantus secundus*. Además, a diferencia de Victoria, quien precedía el motivo de silencios equivalentes a una o dos breves, Fernández Hidalgo encadenó las repeticiones, de forma que la melodía se escucha de forma ininterrumpida a lo largo de toda la obra, lo que se traduce en una aclamación perpetua y enfática a la Virgen como madre protectora. Ello dio un mayor realce a este *motto*, símbolo de devoción mariana por excelencia en la Europa contrarreformista, como así lo demuestra su cita en una veintena de motetes de mediados del siglo XVI, entre ellos el *Andreas Chisti famulus* de Morales y el *Ave Virgo Sanctissima* de Guerrero¹⁰⁴. Por otro lado, el número total de repeticiones del popular motivo (28) podría interpretarse como alegoría numérica de María, al ser el resultado de la multiplicación de 7 (junto con el 12, es el otro número mariano por excelencia, relacionado con los siete dolores padecidos por la Virgen) por 4 (número de notas del ‘motivo Salve’)¹⁰⁵. Fuesen o no ésas las intenciones de Fernández Hidalgo, lo que sí es evidente es que el homenaje a Victoria no se hizo explícito aquí a través del típico recurso de la cita literal, sino mediante un procedimiento de *imitatio* más sutil, el del préstamo estructural, que alcanza en manos del compositor indiano nuevas cotas de desarrollo. La maestría de Fernández Hidalgo, demostrada en esta monumental *Salve*, ya fue reconocida por sus contemporáneos, entre ellos el compositor Juan Navarro, con quien coincidió en Salamanca y Alcalá de Henares, y el cantor Alonso de Cabrera, quien señaló Fernández Hidalgo podría ser maestro de capilla «en Toledo y en Sevilla y del Sumo Pontífice»¹⁰⁶.

448

El segundo ejemplo de la utilización de Victoria como modelo compositivo lo encontramos en la antífona *Pueri hebraeorum portantes* para Domingo de Ramos del compositor cubano Esteban Salas (1725-1803), directamente inspirada en la antífona *Pueri hebraeorum vestimenta*, para la misma festividad, de Victoria. La obra de Salas está en un cuaderno con música para Semana Santa copiado en el siglo XIX probablemente por Santiago Pujals, maestro de capilla de la catedral de Santiago de Cuba a mediados de ese siglo (Santiago de Cuba, Museo Eclesiástico de la Catedral, 1.12)¹⁰⁷. Ambas piezas comparten género, modo, festividad y temática, expresando la alegre aclamación de los niños hebreos al encontrarse con el Señor, en el primero de los casos llevando ramas de olivo («portantes ramos olivarum») y en el segundo extendiendo sus vestidos en el camino («vestimenta prosternebant in via»). Se aprecia aquí otra modalidad de *imitatio*: la alusión a un modelo, que es citado de forma extensa y reconocible al comienzo de la obra, para luego continuar de forma totalmente distinta (véase ejemplo musical 3).

Como se puede observar, los seis primeros compases son idénticos en ambas obras; desde el séptimo, la obra de Salas evoluciona de forma independiente, aunque





EJEMPLO MUSICAL 3

Victoria

S Pu - e - ri - He - brae - o - - - - rum, pu - e - ri - He -

A Pu - e - ri - He - brae - o - - - - rum, He - brae - o - - - - rum, pu - e - ri -

T Pu - e - ri - He - brae - o - rum, He - - - - brae - o -

B Pu - e - ri - He - brae - o - - - -

Salas

S Pu - e - ri - He - brae - o - - - - - rum por - tan - tes ra - - - -

A Pu - e - ri - He - brae - o - - - - rum, He - brae - o - - - - rum por - tan - tes ra - mos o -

T Pu - e - ri - He - brae - o - - - - rum por - tan - tes ra - mos o - li -

B

10

S brae - o - rum, He - - - - brae - o - - - - rum, He - brae - - - - o - - - -

A He - brae - o - - - - rum, He - brae - o - - - -

Victoria

T - - - - rum, pu - e - ri - He - - - - brae - o - - - -

B - - - - rum, pu - e - ri - He - brae - o - - - - rum,

Salas

S - - - - mos o - li - va - - - - rum, ob - via - ve - runt Do - mi - no,

A li - va - rum, o - li - va - - - - rum, ob - via - ve - runt Do - mi - no,

T va - - - - rum, o - li - va - - - - rum, ob - via - ve - runt Do - mi - no, Do -

B





Javier Marín López

S
rum, ve-sti-men-ta pro-ster-ne-bant in vi-a, in vi-a, et

A
rum, ve-sti-men-ta pro-ster-ne-bant in vi-a, in vi-a,

Victoria
T
rum, ve-sti-men-ta pro-ster-ne-bant, pro-ster-ne-bant in vi-a, in vi-a, et cla-man-bant di-

B
ve-sti-men-ta pro-ster-ne-bant, pro-ster-ne-bant in vi-a, et cla-man-bant di-

S
Do-mi-no, cla-man-tes, cla-man-tes, et di-cen-tes:

A
Do-mi-no, cla-man-tes, et di-cen-tes, cla-man-tes, et di-cen-tes, et di-cen-tes: Ho-san-

Salas
T
mi-no, cla-man-tes, et di-cen-tes, cla-man-tes, et di-ce-tes, di-cen-tes: Ho-san-

B

450

Edición comparada del *Pueri hebraeorum vestimenta* de Tomás Luis de Victoria
y el *Pueri hebraeorum portantes* de Esteban Salas, cc. 1-25¹⁰⁸.

sin renunciar a la cita de melodías puntuales de Victoria, como la de los compases 11-13 del soprano –respondida por el tenor en los compases 13-15–, que en la versión de Salas aparece unos compases antes (compases 9-11 en el tenor y 10-13 en el sorpano) o de la textura completa a cuatro voces (los compases 18-22 de Victoria reaparecen sin modificación en los compases 14-18 de Salas). Se trata de una *imitatio* con un carácter distinto a la de Fernández Hidalgo. Salas hace uso de un recurso en desuso en su época, reprocesando el modelo de una forma un tanto *naïve*. La cita literal no tiene aquí significado de emulación –como en la sofisticada intervención de Fernández Hidalgo– sino más bien de reverencia pedagógica. Salas se visualiza como discípulo del venerado Victoria: su obra es de menores pretensiones, considerablemente más sencilla y breve (33 compases en transcripción moderna, frente a los 59 de Victoria); no aspira a competir con el maestro, sino a dar público testimonio de su admiración¹⁰⁹. Por lo demás, la obra presenta algunos cambios que son consecuencia de una reactualización de la polifonía renacentista al siglo XVIII: la pieza se ha transportado una tercera descendente (con tres sostenidos en la armadura), el compás de \mathcal{C} se convierte en 2/4, se añaden líneas divisoras y se eliminan las antiguas ligaduras mensurales¹¹⁰. La cita a Victoria,





acompañada de los cambios mencionados, adquiere un especial significado en un contexto geográfico y cronológico como la Cuba de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la memoria de Victoria aún seguía viva. El ejemplo de Salas, como el de Fernández Hidalgo, es representativo de las sorpresas que puede deparar un estudio sistemático de las conexiones estilísticas y temáticas entre los músicos activos a uno y otro lado del Atlántico, tarea en la que deberá profundizarse en el futuro.

La recepción de Victoria en las Américas quedaría incompleta sin hacer una breve referencia a su protagonismo en el movimiento de reforma de la música sacra que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XIX. El punto de arranque de este movimiento en Europa se sitúa en Ratisbona en 1869, cuando Franz Xavier Witt fundó la Sociedad General de Santa Cecilia e impulsó las ediciones de compositores renacentistas como Palestrina o Victoria¹¹¹. En México hubo un movimiento similar y en 1866 un decreto del arzobispo Pelagio Antonio de Labastida abogaba por desterrar las composiciones profanas a favor de lo que ocurría en la Capilla Sixtina, «donde no hay más que voces y canto gregoriano»¹¹². Algunas de las ediciones de Ratisbona, que restauraron la polifonía clásica del siglo XVI, fueron utilizadas y sirvieron para la realización de copias historicistas utilizadas por diversas capillas eclesíásticas hispanoamericanas. En la catedral de Morelia se conservan varios volúmenes de una de las antologías de música renacentista más populares del siglo XIX: *Musica divina* (Ratisbona, 1853-1876) recopilada por Karl Proske. El cuarto volumen, titulado *Liber vespertinus* (1863), contenía diversas piezas del oficio de Semana Santa de Victoria y el tercer suplemento incluía, entre otras obras, *Asperges me*, *Vidi aquam* y el *Ave Maria* del compositor abulense¹¹³. A tenor del número de obras conservadas, la polifonía de Victoria tuvo un gran auge en la colegiata de Guadalupe de México, donde se conservan varias misas, motetes y responsorios de Semana Santa en ediciones modernas y copias manuscritas¹¹⁴. La colección de Proske también fue utilizada en la catedral de Santiago de Chile, donde se localiza un ejemplar del *Selectus novus missarum* (1855-1861) con cuatro misas de Victoria, de una de las cuales –la misa *O quam gloriosum*– se realizó una copia manuscrita, posibilitando así un retorno de Victoria al repertorio vivo de la catedral chilena¹¹⁵.

Uno de los responsables de las primeras ejecuciones modernas de la música de Victoria en México fue el maestro de capilla José Guadalupe Velázquez Pedraza (1856-1920), quien fue enviado en 1888 a la capilla papal de Roma y a la Escuela de Música Sagrada de Ratisbona para estudiar con Franz Xavier Haberl, uno de los primeros estudiosos de Victoria. Allí conoció los principios estéticos del movimiento y las primeras ediciones de Palestrina y Victoria realizadas por los cecilianistas alemanes. De regreso a México alrededor de 1890, Velázquez fundó diversos coros y escuelas y desde sus diferentes cargos (maestro de capilla de la colegiata de Guadalupe y profesor en el Conservatorio Nacional de Música, entre otros) difundió los nuevos ideales de la música sagrada.





Javier Marín López

Gracias a una serie de conciertos celebrados en distintas iglesias de Ciudad de México entre 1906 y 1910 con el Coro Santa Cecilia se reestrenaron bajo su dirección muchas obras de los grandes polifonistas¹¹⁶. Junto con Palestrina, Victoria ocupó un lugar prominente en estos programas de polifonía sacra por su asociación con la Roma postridentina y por los valores estéticos universales que transmitía su obra. Influidor por estos conciertos, por las publicaciones de Hilarión Eslava y Felipe Pedrell o por ambas circunstancias, Miguel Galindo, uno de los pioneros de la musicología mexicana, dedicó unos encendidos elogios a Victoria en sus *Nociones de la música mexicana* (1933): «Y más que todos brilló en ese grupo con soberanas fulguraciones de un sol en el centro del universo musical de entonces Tomás Luis de Victoria, discípulo de Morales y de Escobedo, estudiante de las obras de Palestrina, pero muy superior a su modelo y a sus maestros». La construcción de Victoria como mito historiográfico había llegado también al Nuevo Mundo.

SIGLAS DE LAS FUENTES MUSICALES CONSULTADAS

452

- BogC A
Bogotá, Archivo Capitular de la Catedral Primada, libro de polifonía sin signatura [A].
- BogC GFH
Bogotá, Archivo Capitular de la Catedral Primada, libro de polifonía de Gutierre Fernández Hidalgo.
- BogC Leg. s.s.
Bogotá, Archivo de la Catedral Primada, Archivo Musical, manuscrito sin signatura.
- ChiN 1, 2, 3, 4, 5 y 6
Chicago, Newberry Library, MSS 5148 #1-6 (*olim* Case MS VM2147 C36 #1-6).
- GuatC 1
Guatemala, Catedral, Archivo Histórico Arquidiocesano «Francisco de Paula García Peláez», libro de polifonía 1.
- GuatC 3
Guatemala, Catedral, Archivo Histórico Arquidiocesano «Francisco de Paula García Peláez», libro de polifonía 3.
- MéxC 2
México D.F., Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, libro de polifonía 2.
- MéxC 9
México D.F., Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, libro de polifonía 9.
- MéxCar
México D.F., Museo de El Carmen, Sacristía, Núm. Inventario 10-4284 [«Códice del Carmen»].
- MéxVal
México D.F., Seminario Mayor Conciliar, Biblioteca «Héctor Rogel», signatura 199-D-IV-9 [«Códice Valdés»].
- OaxC 50.23
Oaxaca, Archivo Histórico de la Arquidiócesis, Archivo Musical, caja 50, expediente 23.
- PueblaC 1
Puebla, Catedral, Archivo del Venerable Cabildo Angelopolitano, libro de polifonía 1.
- PueblaC Leg. 29, 30, 31, 34, 36, 37, 39 y 41
Puebla, Catedral, Archivo del Venerable Cabildo Angelopolitano, Archivo Musical, legajos 29, 30, 31, 34, 36, 37, 39 y 41.





- SchileC Leg. s.s.
Santiago de Chile, Catedral Metropolitana, Archivo Musical, manuscrito sin signatura.
- SCubaC 1.12
Santiago de Cuba, Museo Eclesiástico de la Catedral, legajo 1, expediente 12.
- SCubaC 2.27
Santiago de Cuba, Museo Eclesiástico de la Catedral, legajo 2, expediente 27.
- SCubaEC 122.4
Santiago de Cuba, Biblioteca de Elvira Cape, expediente 122, obra 4.

Quiero agradecer a la dirección y el personal del Archivo General de Indias de Sevilla, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid y Newberry Library de Chicago, así como de los archivos catedralicios de México, Puebla, Morelia y Guatemala, la ayuda brindada para que esta investigación pudiese llegar a buen puerto. Gracias también a Alfonso de Vicente y a Juan Ruíz Jiménez por sus comentarios y sugerencias al texto. Este trabajo, del que se presentó una versión abreviada en la *Medieval & Renaissance International Music Conference* (Barcelona, 5-8 de julio de 2011) forma parte del Proyecto I+D HAR2008-05145 del Ministerio de Ciencia e Innovación.

- 1 Los impresos citados en este estudio se identifican por su sigla en el *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), serie A/I/1-10, «Einzeldrucke vor 1800» y Addenda (A/I/11-14).
- 2 Véase la crónica de H. COCK, *Relación del viaje que Felipe II emprendió a principios del año 1585 a Aragón, Cataluña y Valencia*, ed. A. Morel-Fatio y A. Rodríguez Villa, Madrid, 1876.
- 3 N. O'REGAN, «Victoria, Soto and the Spanish Archconfraternity of the Resurrection in Rome», *Early Music*, XXII, 2 (1994), pp. 279-295. La amistad entre Ancina y Victoria se ve con claridad en la correspondencia personal; véase D.V. FILIPPI, *Tomás Luis de Victoria*, Palermo, 2008, pp. 37-38 y 43-44.
- 4 R. STEVENSON, *Music in Mexico. A Historical Survey*, Nueva York, 1952, p. 82. Esta afirmación fue matizada poco después en *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley y Los Ángeles, 1961, pp. 360-361.
- 5 J.M. LLORENS CISTERÓ, «Victoria, Tomás Luis de», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. X, Madrid, 2002, pp. 852-859; M. ZYWIETZ, «Victoria, Tomás Luis de», en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil*, L. FINSCHER (ed.), vol. XVI, Kassel, 2006, columnas 1543-1554.
- Tan sólo R. STEVENSON, «Victoria, Tomás Luis de», en L. MACY (ed.), *Grove Music Online* (2001) incorporó algunas referencias a su obra en América, fruto sin duda de su conocimiento de las fuentes del Nuevo Mundo. En la biografía más reciente de Victoria se sigue aludiendo a su relación con América como un «asunto apasionante del que nada sabemos»; véase A. DE VICENTE, «Un compositor y una ciudad. Cinco estampas madrileñas», en T.L. DE VICTORIA, *Cartas (1582-1606)*, ed. A. de Vicente, Madrid, 2008, p. 29.
- 6 P. CASTAGNA, «O 'Estilo Antigo' no Brasil, nos Séculos XVIII e XIX», en R.V. NERY (ed.), *A Música no Brasil Colonial. Colóquio Internacional / Lisboa / 2000*, Lisboa, 2001, p. 174.
- 7 E. SCHWANDT, «The motet in New France: some 17th and 18th century manuscripts in Quebec», *Fontes Artis Musicae*, XXVIII, 3 (1981), pp. 194-219; y E. GALLAT-MORIN, «Une nouvelle découverte à Montréal dans la bibliothèque musicale de Jean Girard: des œuvres vocales rares de Lebègue, de Bacilly et de Du Mont», *Canadian University Music Review*, XVII, 2 (1997), pp. 17-29.
- 8 A. GARCÍA Y GARCÍA, «Organización territorial de la Iglesia», en P. BORGES (ed.), *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (siglos XVI-XIX)*, Madrid, 1992, pp. 140-143.
- 9 M. GEMBERO USTÁRROZ, «El compositor español Hernando Franco (1532-85) antes de su llegada a México: trayectoria profesional en Portugal, Santo Domingo, Cuba y Guatemala», *Latin American Music Review*, XXVI, 2 (2005), p. 280; y F.A. DE ICAZA, «Cristóbal de Llerena y los orígenes del teatro en la América española», *Revista de Filología Española*, VIII, 2 (1921), pp. 121-130.
- 10 R. STEVENSON, «Quito Cathedral: four centuries», *Inter-American Music Review*, III, 1 (1980), p. 20.
- 11 W.L. HOUSEWRIGHT, *A History of Music and Dance in Florida, 1565-1865*, Tuscaloosa, 1991, pp. 17-20; L.B. SPIESS, «Benavides and church music in





Javier Marín López

- New Mexico in the early 17th-century», *Journal of the American Musicological Society*, XVII, 2 (1964), pp. 147-151; y B. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA y L. WAISMAN, «Reducciones», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. IX, 2002, Madrid, pp. 73-86.
- 12 Sobre el uso de la polifonía como reproducción de una práctica simbólica europea, véase J. MARÍN LÓPEZ, «Ideología, hispanidad y canon en la polifonía latina de la Catedral de México», *Resonancias*, 27 (2010), pp. 57-77.
 - 13 A título de ejemplo, según S. CLARO VALDÉS, *Oyendo a Chile*, Santiago de Chile, 1979, p. 37, en las catedrales de Santiago de Chile y Concepción, así como en las iglesias mayores de La Serena y Valdivia, «se cantaba polifonía renacentista de las escuelas de Sevilla, Toledo y Roma, vale decir, obras de Morales, Guerrero, Victoria y Palestrina». Afirmaciones similares aparecen en otras muchas historias nacionales y en obras generales de referencia como G. BÉHAGUE, *La música en América Latina (Una introducción)*, Caracas, 1983, pp. 28-29; V. ELI RODRÍGUEZ y Z. GÓMEZ GARCÍA, *Música latinoamericana y caribeña*, La Habana, 1995, p. 73; y D. MENDOZA DE ARCE, *Music in Ibero-America to 1850: a historical survey*, Lanham, 2001, p. 106.
 - 14 R. STEVENSON, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, 1993, pp. 408 y 411.
 - 15 P. RUEDA RAMÍREZ, «La circulación de libros entre el viejo y el nuevo mundo en la Sevilla de finales del siglo XVI y comienzos del XVII», *Cuadernos de Historia Moderna*, XXII (1999), pp. 96-98.
 - 16 STEVENSON 1993, pp. 408 y 531.
 - 17 Entre las diversas catedrales a las que Victoria envió sus libros desde Roma figuran las de Ávila (1572 y 1577), Sevilla (1576, h. 1580 y 1583), Jaén (1583) y Palencia (1585), entre otras; véase el capítulo de Juan Ruiz Jiménez en este mismo volumen. Sobre los envíos madrileños a Turín, Graz y Bruselas, véase VICTORIA 2008, pp. 96-109.
 - 18 México D.F., Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM), Inventarios, libro 2, expediente 2, f. 89r, 9 de diciembre de 1589. Véase un estudio y una transcripción completa del inventario en J. MARÍN LÓPEZ, «The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: a lost document rediscovered», *Early Music*, XXXVI, 4 (2008), pp. 575-596.
 - 19 ACCMM, Actas capitulares, libro 4, ff. 85v-86r, 22 de diciembre de 1592.
 - 20 México D.F., Archivo Histórico del Arzobispado de México, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, caja 185, expediente 63, sin foliar, 22 de septiembre de 1712.
 - 21 Las siglas de los manuscritos citados en el texto pueden verse al final de este trabajo.
 - 22 Las únicas diferencias reseñables consisten en la omisión de la *secunda pars* del motete en dos partes *Tu es Petrus* (ff. 46v-51r) y en la transmisión sin autoría del segundo de los motetes de Francisco Guerrero, *Beata Dei genitrix* (ff. 63v-72r), claramente atribuido a este autor en el impreso. Para un inventario detallado con concordancias de este manuscrito, véase J. MARÍN LÓPEZ, *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, 2 vols., Jaén, en prensa.
 - 23 ACCMM, Archivo Musical, leg. D, sección 4, sin foliar: «10. Otro su autor don Tomás de Victoria, papel de marca mayor con cuarenta motetes para todas las festividades por varios tonos», h. 1770-1774. K. PAHLEN, *Music of the World: a history*, trad. J.A. Galston, Nueva York, 1949, p. 355, señaló la existencia de un libro de misas de Victoria en la catedral de México del que no tenemos noticias en la actualidad.
 - 24 T. KNIGHTON, «Morales in print: distribution and ownership in Renaissance Spain», en O. REES y B. NELSON (eds.), *Cristóbal de Morales. Sources, Influences, Reception*, Woodbridge, 2007, p. 164.
 - 25 P. RUEDA RAMÍREZ, «Libros a la mar: el libro en las redes comerciales de la Carrera de Indias», en A. CASTILLO GÓMEZ (ed.), *Libro y lectura en la Península Ibérica y América (siglos XVII a XVIII)*, Madrid, 2003, pp. 197-198.
 - 26 Madrid, Archivo Histórico de Protocolos, Pedro de Prado, protocolo 1.358, ff. 383r-v, 12 de marzo de 1598. El documento fue citado por C. PÉREZ PASTOR, *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*, 3 vols., Madrid, 1907, vol. III, p. 518, y dado a conocer en el medio musicológico por F. PEDRELL, *Tomás Luis de Victoria, abulense*, Valencia, 1918, pp. 167-168.
 - 27 R. STEVENSON, *Cathedral Music in Colonial Peru*, Lima, 1959, p. 9; y A. SAS ORCHASSAL, *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato. Primera parte*, Lima, 1971, p. 183.
 - 28 En 1602 otorgó un poder similar a Alonso Méndez para cobrar 50 ducados que le enviaba la catedral de Málaga y cuatro años después hizo lo propio con Martín Rodrigo para recoger 150 reales remitidos por la catedral de Albarracín, en ambos





- casos por libros de música; véase PÉREZ PASTOR 1907, III, pp. 519 y 521.
- 29 La remuneración por los libros de música era muy oscilante y dependía del prestigio del compositor, la generosidad y la situación financiera del cabildo, el formato y el tipo de encuadernación (si es que se enviaba encuadernado). Toledo pagó la elevada suma de 30 ducados (11.250 maravedís) por la colección de 1592, en parte porque estaba lujosamente encuadernada en pergamino. En función de lo pagado por otras nueve catedrales, podemos fijar su precio medio entre los 9 y los 18 ducados; véase VICTORIA 2008, pp. 40-42, así como el texto de Juan Ruiz Jiménez en este mismo volumen.
- 30 Madrid, Archivo Histórico de Protocolos, Diego Román, protocolo 2174, ff. 108r-108v, 4 de marzo de 1603; véase PÉREZ PASTOR 1906, II, pp. 39-40.
- 31 Puebla, Archivo del Venerable Cabildo Angelopolitano, Actas capitulares, libro 6, f. 9v, 23 de mayo de 1606 (agradezco esta información a Omar Morales); el ejemplar todavía se conserva en la catedral poblana (PueblaC 18). También existe el libro remitido a la catedral de México, donde se recibió en una fecha sorprendentemente tardía, 1617; véase ACCMM, Actas capitulares, libro 6, f. 23v, 8 de agosto de 1617. S. BARWICK, *Sacred Vocal Polyphony in Early Colonial Mexico*, tesis doctoral, 2 vols., Harvard University, 1949, vol. I, pp. 100-103, documentó otros tres ejemplares en Guadalupe, Oaxaca y Morelia.
- 32 Madrid, Archivo Histórico de Protocolos, Santiago Sánchez, protocolo 1256, ff. 255v, 3 de julio de 1604; el testamento fue dado a conocer hace años —aunque sin citar la signatura— por G. BOURLIGUEAUX, «Géry de Ghersem, sous-maitre de la Chapelle Royale d'Espagne (documents inédits)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, II (1966), pp. 163-178. De los cuatro ejemplares enviados a Indias se han localizado tres en las catedrales de Puebla, La Plata y Cuzco, no teniendo constancia del paradero del cuarto; véase R. STEVENSON, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington D.C., 1970, pp. 30, 218 y 249.
- 33 T.J. DADSON, «Libros e instrumentos de música en inventarios post-mortem del Siglo de Oro: el caso de don Juan de Borja (1607)», *Pliegos de Bibliofilia*, XIV (2001), pp. 3-18.
- 34 ACCMM, Actas capitulares, libro 7, f. 135v, 4 de junio de 1621. En 1619 Aguilera de Heredia otorgó un poder a Clavijo del Castillo y a Antonio Gracián, racionero de la catedral de Toledo, para cobrar 400 reales por ciertos asuntos relacionados con su libro de magnificats. Ello apunta a que Clavijo del Castillo actuó como intermediario para ciertos envíos, incluido el de México; véase E. CASARES RODICIO (ed.), *FA. Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, vol. I, Madrid, 1986, pp. 141-142.
- 35 ACCMM, Actas capitulares, libro 9, ff. 82v y 86r, 7 de noviembre y 1 de diciembre de 1634. Morelia, Archivo Capitular de la Catedral, Actas capitulares, libro 3, f. 361v, 5 de diciembre de 1634. En México se acordó pagarle 50 ducados, que se remitieron a través del deán Diego Guerra, actuando como intermediario un apoderado de López, Antonio Floriano. Por la carta de pago sabemos que López de Velasco recibió 424 reales (unos 38 ducados), lo que indica que un 24 por ciento de la retribución se quedó por el camino; véase R. MOTA MURILLO, *Sebastián López de Velasco (1584-1659). Libro de misas, motetes, salmos, magnificats y otras cosas tocantes al culto divino*, 4 vols., Madrid, 1980, vol. I, pp. 149-150 (documento 31). Aunque no ha podido probarse documentalmente, López de Velasco pudo realizar un tercer envío a la catedral de Puebla, donde se conserva otro ejemplar incompleto (PueblaC Leg. 37).
- 36 Un ejemplo conocido de esta demanda es el proyecto de impresión fallido de Gutierre Fernández Hidalgo, quien en 1607 firmó en La Plata un contrato con el provincial jesuita del Paraguay, Pedro de Torres, para gestionar en España o Italia la edición de cinco libros de polifonía con misas, magnificats, himnos en fabordón, música de Semana Santa y motetes, a razón de cincuenta ejemplares por volumen; véase R. STEVENSON, *The Music of Peru. Aboriginal and viceroyal epochs*, Washington D.C., 1960, pp. 182-183.
- 37 J. RUIZ JIMÉNEZ, *La librería de canto de órgano de la catedral de Sevilla. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Granada, 2007, pp. 163-165.
- 38 En el pleito sostenido entre Alonso Pérez y Francisco Fernández de Córdoba en 1559 por la licencia de impresión de libros de coro en exclusiva para las Indias, el maestro de capilla de Sevilla es citado como supervisor de texto y música; véase E. ROS-FÁBREGAS, «Libros de música para el Nuevo Mundo en el siglo XVI», *Revista de Musicología*, XXIV, 1-2 (2001), p. 53.





- 39 D.F. HJALMAR DE GREIFF, *Textos sobre música y folklore*, vol. II, Bogotá, 1978, p. 73; J. SARNO, «El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias de Sevilla: notas para el inicio de una investigación», *The Brussels Museum of Musical Instruments. Bulletin*, XVI (1986), p. 103; e I.A. LEONARD, *Romances of Chivalry in the Spanish Indies with some Registros of Shipments of Books to the Spanish Colonies*, Berkeley, 1933, pp. 94-96. Al margen de los dieciséis ejemplares embarcados en los cajones 40 a 55, el último cajón (81) incluía otras «ocho caxas con ocho libros de canto de Gerero en pergamino» y «una caxa con un libro de cantos de difuntos de todo el año»; véase Sevilla, Archivo General de Indias, Contratación, 1137, N. 13, f. 97r, 3 de marzo de 1601.
- 40 Guerrero fue el único compositor con un apartado específico sobre la circulación americana de su obra en STEVENSON 1993, pp. 197-200, a completar con otras aportaciones, entre ellas las de R. SNOW, «Music by Francisco Guerrero in Guatemala», *Nassarre*, III, 1 (1987), pp. 153-202; y J. MARÍN LÓPEZ, «Por ser como es tan excelente música: la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México», en J.J. CARRERAS y M.Á. MARÍN (eds.), *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño, 2004, pp. 209-226. Sobre su presencia en Manila, véase D. IRVING, «The dissemination and use of European music books in early modern Asia», *Early Music History*, XXVIII (2009), pp. 43-44.
- 41 Véase la excelente síntesis de P. RUEDA RAMÍREZ, *Negocio e intercambio cultural: el comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII)*, Sevilla, 2005.
- 42 Un ejemplo lo encontramos en un registro de 1583, donde se cita «un libro de música», sin mayor concreción; véase C.A. GONZÁLEZ SÁNCHEZ, *Los mundos del libro. Medios de difusión de la cultura occidental en las Indias de los siglos XVI y XVII*, Sevilla, 1999, p. 216. Sobre las posibilidades musicológicas de los registros de ida, aún no explorados sistemáticamente desde una perspectiva musical, véase M. GEMBERO USTÁRROZ, «Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para un estudio», en I. FENLON y T. KNIGHTON (eds.), *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, Kassel, 2007, pp. 147-177; y P. RUEDA RAMÍREZ, «Libros de música en tiempos de Palafox: el circuito atlántico de distribución de impresos musicales en la Nueva España», en G. MAULEÓN RODRÍGUEZ (ed.), *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*, Puebla, 2010, pp. 155-177.
- 43 C.A. GONZÁLEZ SÁNCHEZ y N. MAILLARD ÁLVAREZ, *Orbe tipográfico. El mercado del libro en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVI*, Gijón, 2003, núms. 562 y 623. Sobre Animuccia, véase M. NAGAOKA, *The Masses of Giovanni Animuccia: Context and Style*, tesis doctoral, Brandeis University, 2004.
- 44 Se mencionan «15 [libros de] misas de Palestrina», «5 libros por encuadernar que se intitulan Misaron Pedro Alojium» [recte *Aloysium*], versión latinizada del tercer nombre de Palestrina], «15 libros como los dichos», «15 [libros de] misas Palestrina»; además, había dos lotes de «3 libros de música» y otros dos de «7 libros de música de pliego»; véase M.C. ÁLVAREZ MÁRQUEZ, *Impresores, libreros y mercaderes de libros en la Sevilla del quinientos*, vol. II, Zaragoza, 2009, parte 2, pp. 199-201, 208, 216 y 220. Otros inventarios sevillanos incluyen colecciones de *frottolas* y *chansons* y cancioneros en «canto de órgano».
- 45 Sobre la presencia del libreros italianos en Sevilla, véase M.C. ÁLVAREZ MÁRQUEZ, *La impresión y el comercio de libros en la Sevilla del Quinientos*, Sevilla, 2007, pp. 131-157.
- 46 Sevilla, Archivo General de Indias, Contratación, 1170B, N. 15, ff. 96r-v, 18 de junio de 1621. Agradezco la referencia de este documento a Pedro Rueda Ramírez, quien dará a conocer su contenido íntegramente en su trabajo «Libros de música enviados a Puebla de los Ángeles en 1621», *Latin American Music Review*, en prensa.
- 47 J.I. PERDOMO ESCOBAR, *Historia de la música en Colombia*, 5ª ed., Bogotá, 1980, pp. 36 y 38.
- 48 La excepcionalidad de la colección bogotana, con impresos de polifonistas italianos como Giovanni Francesco Anerio, Giulio Belli, Antonio Burlini, Giovanni Croce y Domenico Massenzio, ya fue detectada por R. STEVENSON, «The Bogotá Music Archive», *Journal of the American Musicological Society*, XV, 3 (1962), pp. 292-315.
- 49 T.L. DE VICTORIA, *Opera Omnia*, ed. H. Anglés, vol. II, Barcelona, 1965, p. 11.
- 50 Puebla, Archivo del Venerable Cabildo Angelopolitano, Archivo Musical, leg. 130(2), sin foliar, inventario de 20 de febrero de 1718; Archivo Musical, leg. 130(3), sin foliar, inventario de 5 de abril de 1734; y Librero 1, estante 3, entrepaño 1, Inventarios de sacristía, año de 1749, f. [80]r.





- 51 P. HERNÁNDEZ BALAGUER, *Los villancicos, cantadas y pastorelas de Esteban Salas*, La Habana, 1986, p. 17. Aunque el *Officium defunctorum* de Victoria se publicó en formato de libro de coro, algunas de sus características externas (sus reducidas dimensiones, 40 x 27 cm, y el escaso número de folios, sólo 28) lo hacían más parecido a un cuadernillo que a un libro de facistol. No está claro si la alusión al «bajón solo» se refería a la misa y a la lección o sólo a esta última.
- 52 Morelia, Archivo Capitular de la Catedral, Capellanías, leg. 28, ff. 4r-v, 24 de mayo de 1632. Presento un estudio y edición de este inventario en J. MARÍN LÓPEZ, «Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (siglos XVII-XVIII)», en I. FENLON, J. RUIZ JIMÉNEZ y C. URCHUEGUÍA (eds.), *The «Siglo de Oro» Reconsidered*, Turnhout, en prensa.
- 53 Guatemala, Archivo Histórico Arquidiocesano, Cabildo Catedral, caja Inventarios, 1633-1784, ff. 17v-18r, 1633. Un inventario de 1754 de la catedral de Quito menciona cuatro libro de motetes sin autor; tampoco se especifican los autores de las obras polifónicas existentes en las catedrales de Santiago de Cuba (inventarios de 1769 y 1805) y Caracas (1806); véase R. STEVENSON 1980, p. 34; HERNÁNDEZ BALAGUER 1986, pp. 17-18 y 30-31; y W. GUIDO, «La música en el libro *Inventarios* de la catedral de Caracas (1806-1913)», *Latin American Music Review*, VII, 2 (1986), p. 262.
- 54 STEVENSON 1970, pp. 110 y 249. La presencia de Monte en Cuzco no es sorprendente por sus conexiones con la monarquía española (trabajó como maestro de la capilla de Felipe II en Bruselas antes de establecerse en la Capilla Imperial de Praga), lo que le hizo ser un compositor conocido en la España de los siglos XVI y XVII; véase A. EZQUERRO ESTEBAN, «Sources for works of Orlando di Lasso in Spain», *Yearbook of the Alamire Foundation*, VII (2007), pp. 121-166.
- 55 J.A. DE POLANCO, *Vita Ignatii Loiolae et rerum Societatis Jesu historia*, 6 vols., Madrid, 1897, vol. V, p. 33. Sobre todo lo relativo a la música en la Compañía, véase T. CULLEY, *Jesuits and Music. A study of the musicians connected with the German College in Rome during the 17th century and of their activities in Northern Europe*, Roma y St. Louis, 1970.
- 56 RUEDA RAMÍREZ 2005, pp. 172-177.
- 57 En 1575, Gregorio XIII nombró a Victoria maestro de capilla de Sant'Apollinare, la iglesia del Colegio Germánico. En agradecimiento a este y otros beneficios eclesiásticos en forma de rentas impuestas sobre obisposados españoles, Victoria le dedicó sus *Hymni totius anni* de 1581.
- 58 Las fechas de Vasseau al servicio del archiduque son comunicación personal de Bernardo Illari, a quien agradezco su generosidad por compartir esa información. P. DELATTRE y E. LAMALLE, *Jésuites wallons, flamands, français, missionnaires au Paraguay*, Roma, 1947, pp. 114-117.
- 59 P. NAWROT, *Indígenas y cultura musical de las reducciones jesuíticas. Vol. I. Guaraníes, Chiquitos, Moxos*, Cochabamba, 2000, p. 49.
- 60 NAWROT 2000, p. 49.
- 61 H. ANGLÉS, «Victoria, Tomás Luis de», *Diccionario de la Música Labor*, vol. II, Barcelona, 1954, p. 2224. E.C. CRAMER, *Tomás Luis de Victoria. A Guide to Research*, Nueva York, 1998, pp. 47-105, contabilizó 364 fuentes manuscritas con obras atribuidas a Victoria.
- 62 El caso más emblemático es el de las lamentaciones, cuya copia en un manuscrito de la Capilla Sixtina contiene importantes divergencias con respecto a la edición de 1585, tal y como estudió T. RIVE, «Victoria's *Lamentationes Geremiae*: A Comparison of Cappella Sistina MS 186 with the corresponding portions of *Officium Hebdomadae Sanctae* (Rome, 1585)», *Anuario Musical*, XX (1965), pp. 179-208. Véase también L. WOJCICKA-HRUZA, *The Marian Repertory by Tomás Luis de Victoria in Toledo, Biblioteca Capitular, Ms. B-30: a case study in Renaissance imitatio*, tesis doctoral, University of Calgary, 1997.
- 63 M. HAM, «Morales: The Canon» y «Worklist», en REES y NELSON (eds.) 2007, pp. 263-393.
- 64 S. RUBIO, «Historia de las reediciones de los motetes de T.L. Victoria y significado de las variantes introducidas en ellas», *La Ciudad de Dios*, CLXII, 2 (1950), pp. 313-351.
- 65 Los años que figuran entre paréntesis son los de primera publicación. 1p, 2p... se refiere a primera *pars*, segunda *pars*... en aquellas piezas con varias partes o secciones. En el caso de los libretes de partes, la foliación es la que presenta el tiple o, en su defecto, el siguiente librete conservado. Las abreviaturas de las plantillas son las usuales: S (soprano), A (alto, contralto), T (tenor), B (bajo).
- 66 Una consulta directa del manuscrito ha revelado que el volumen está desencuadernado y que los folios que contenían esta obra se han perdido en los últimos años, ya que tanto David Pujol como Robert Stevenson dejaron constancia de su existencia





Javier Marín López

- en la década de 1960; véase D. PUJOL, «Polifonía española desconocida conservada en el Archivo Capitular de la Catedral de Guatemala y de la iglesia parroquial de Santa Eulalia de Jacaltenango», *Anuario Musical*, XX (1965), p. 8; y STEVENSON 1970, p. 71.
- 67 J.M. LARA CÁRDENAS, «La herencia musical virreinal de la Catedral de Puebla», en M. GALÍ BOADELLA (ed.), *La catedral de Puebla en el arte y en la historia*, Puebla, 1999, p. 146, atribuyó las composiciones de PueblaC Leg. 39 a Juan de Vitoria, maestro de capilla de la catedral de Puebla en la década de 1560.
- 68 Del segundo motete, *Dum complerentur*, sólo se copió la *prima pars*, mientras que del tercero, *Ave Regina Caelorum*, sólo se escribió la *secunda*, «Gaudе gloriosа». Lo mismo ocurrió con la copia oaxaqueña del motete de Ascensión *Ascendens Christus*, de la que sólo se anotó la *secunda pars*.
- 69 Jesús Bal y Gay y Robert Stevenson basaron sus investigaciones en la consulta del microfilm realizado en 1950 por la Library of Congress que no incluyó el primer folio en el que aparecían las inscripciones (la microfilmación comenzaba directamente con la música de la p. 29). La consulta directa del volumen en noviembre de 2000 me permitió confirmar la existencia de esa primera página, gracias a la cual se puede conocer la fecha de copia y la institución de pertenencia.
- 70 Por desgracia nada se sabe del repertorio interpretado en el homónimo convento de la Encarnación de Lima, uno de los más ricos de Sudamérica, y para el que Gutierre Fernández Hidalgo copió diversos libros de música; véase Sevilla, Archivo General de Indias, Charcas, 80, N. 12, f. 15r, declaración de Sebastián Martínez Arias, 15 de julio de 1597.
- 71 Algunas de estas variantes fueron señaladas por E.A. SCHLEIFER, *The Mexican Choirbooks at the Newberry Library (Case MS VM 2147 C 36)*, tesis doctoral, University of Chicago, 1979, vol. I, pp. 106-108. Para un estudio analítico de estas misas, véase P. BRILL, *The Parody Masses of Tomás Luis de Victoria*, tesis doctoral, University of Kansas, 1995, pp. 365-428.
- 72 En el caso de Victoria, está documentada la interpretación de sus *Salves* en dos ocasiones en la fiesta de las Cuarenta Horas que organizaba la cofradía de la Resurrección de Roma; véase O'REGAN 1994, p. 290. La estructura y características de este servicio fueron descritas por R. SNOW, *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service. Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*, Chicago, 1996, pp. 65-76.
- 73 A.M. OLMOS, «Aportaciones a la temprana historia musical de la capilla de las Descalzas Reales de Madrid (1576-1618)», *Revista de Musicología*, XXVI, 2 (2003), p. 475. Para un estudio comparado de estas obras, véase L. WOJCICKA-HRUZA, «Multiple settings of the *Salve Regina* antiphon: Tomás Luis de Victoria's contribution to the Renaissance veneration of the Virgin Mary», en D. CRAWFORD y G. WAGSTAFF (eds.), *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, Hillsdale, 2002, pp. 409-433.
- 74 Véase la entrada «BogC s.s.» en el *Census-Catalogue of Manuscripts Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, C. HAMM y H. KELLMAN (eds.), 5 vols., Neuhausen & Stuttgart, 1979, vol. I, p. 67. Empleo aquí la denominación BogC A, siguiendo a R. SNOW, *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and Its Sources*, Detroit, 1980, p. 30.
- 75 S. RUBIO, «Una obra inédita y desconocida de Tomás Luis de Victoria. El motete *O doctor optime... beate Augustine* a cuatro voces mixtas», *La Ciudad de Dios*, CLXI, 3 (1949), pp. 524-549; T.L. DE VICTORIA, *Motetes*, ed. S. Rubio, 4 vols., Madrid, 1964, vol. IV, pp. 48-105; E.C. CRAMER, «Two Motets Attributed to Tomás Luis de Victoria in Italian Sources: An Introductory Study», en G.M. HAIR y R.E. SMITH (eds.), *Songs of the Dove and the Nightingale: sacred and secular music c. 900-c. 1600*, Basilea, 1995, pp. 213-240; y E. HERNÁNDEZ CASTELLÓ, *Tomás Luis de Victoria. Salmos de Vísperas. Manuscrito musical 130 de la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II de Roma. Transcripción y estudio*, Ávila, 2003.
- 76 En un trabajo de 1954 Stevenson asignó la obra a Victoria, pero en una revisión de 1970 añadió un escueto comentario que cuestionaba la atribución, aunque sin aducir razones específicas: «adscription in Index dubious»; véase R. STEVENSON, «Sixteenth and Seventeenth-century Resources in Mexico [Part I]», *Fontes Artis Musicae*, I, 2 (1954), p. 76; y STEVENSON 1970, p. 220.
- 77 WOJCICKA-HRUZA 2002, pp. 421-422.
- 78 En breve publicaré un estudio con una edición de esta *Salve Regina*.
- 79 Cada uno de los versos impares tiene una polifonía distinta, mientras que los versos pares se interpretan con la misma música; véase T.L. DE VICTORIA, *Officium Hebdomadae Sanctae*, ed. S. Rubio, Cuenca, 1977, pp. 124-126 y «Parte musical», pp. 87-96.





- 80 RUBIO 1950, pp. 335-336.
- 81 Para una lista actualizada de concordancias, véase HAM 2007 («Worklist»), núms. 203 y 204 para las misas de difuntos de Morales, y MARÍN LÓPEZ, en prensa (*Los libros de polifonía*), para las de Guerrero.
- 82 CRAMER 1998, pp. 47 (M002) y 78 (M206).
- 83 Al aparecer anónimas y con caligrafía de Esteban Salas, maestro de capilla de la segunda mitad del siglo XVIII, Miriam Escudero publicó la lección como obra de este compositor. Posteriormente, la misma autora identificó la concordancia con Victoria y corrigió la atribución; véase E. SALAS, *Libro Sexto. Officium Defunctorum et Missae*, ed. M.E. Escudero Suástegui, La Habana, 2005, pp. 83-90, y M.E. ESCUDERO SUÁSTEGUI, *Esteban Salas, maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1764-1803)*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 216 y 593. Agradezco a esta autora las facilidades dadas para la consulta de su tesis.
- 84 Esta descripción se basa en la información y los facsímiles suministrados en E. SALAS 2005, pp. 32 y 51-65.
- 85 ESCUDERO SUÁSTEGUI 2010, pp. 589-594.
- 86 Las principales diferencias con la copia 2 se localizan en el bajo, que es tratado como una parte instrumental independiente, de ahí los nuevos saltos de octava y la preferencia por los valores largos de blanca en lugares donde originalmente irían negras o corcheas en transcripción moderna; también es reseñable la sustitución de *mi* por *do*[#] (compás 26) para completar el acorde con la tercera, ausente en el impreso. Las partes de violín de la copia 3 proceden a la inversa, es decir, añadiendo valores más breves (generalmente en ritmo punteado) en las notas de mayor duración.
- 87 Imagen tomada de SALAS 2005, p. 65..
- 88 VICTORIA 2008, p. 90.
- 89 La otra copia de la lección de difuntos se conserva en un manuscrito de Ratisbona escrito en formato partitura entre 1835 y 1840 por Karl Proske. Con respecto al *Te Deum*, la única concordancia española se localiza en El Escorial y data de 1781; véase CRAMER 1998, pp. 56 (M067) y 75-77 (M199).
- 90 Uno de los primeros análisis generales de esta práctica fue el de H.M. BROWN, «Emulation, competition and homage: imitation and theories of imitation in the Renaissance», *Journal of the American Musicological Society*, XXXV, 1 (1982), pp. 1-48. Para una discusión del concepto de *imitatio* en la música del Renacimiento, véase H. MECONI, «Does *imitatio* exist?», *Journal of Musicology*, XII, 2 (1994), pp. 152-178. Estudios más recientes en torno a este tema aparecen en H. MECONI (ed.), *Early Music Borrowing*, Nueva York y Londres, 2004; y S. CLARK y E.E. LEACH (eds.), *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture: learning from the learned*, Woodbridge, 2005.
- 91 Un caso extremo de compositor imitado es el de Orlando di Lasso, sobre cuyos motetes se computaron no menos de ochenta misas en toda Europa; véase I. BOSSUYT, «Orlando di Lasso as model for composition as seen in the three-voices motets of Jean de Castro», en P. BERGQUIST (ed.), *Orlando di Lasso Studies*, Cambridge, p. 160.
- 92 Véase una sintética caracterización de estos procedimientos en VICTORIA 1977, pp. 97-113.
- 93 F. LÓPEZ CAPILLAS, *Obras. Volumen segundo*, ed. J.M. Lara Cárdenas, México D.F., 1994, pp. 67-68.
- 94 P.A. REITZ, *The Holy Week Motets of Juan Gutiérrez de Padilla and Francisco Vidales: single choir motets from Choirbook XV and Legajo XXX*, *Puebla Cathedral Archive*, tesis doctoral, University of Washington, 1987, pp. 69-70; y F. LÓPEZ CAPILLAS, *Obras. Volumen primero*, ed. J.M. Lara Cárdenas, México D.F., 1993, p. 42.
- 95 REITZ 1987, pp. 55-56.
- 96 Sobre las Pasiones de Victoria, véase E. C. CRAMER, *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria*, Aldershot, 2001, pp. 146-163; y sobre las novohispanas, SNOW 1996, pp. 39-44 y MARÍN LÓPEZ, en prensa (*Los libros de polifonía*).
- 97 Véase P. CASTAGNA, *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*, tesis doctoral, Universidade de São Paulo, 2000, vol. I, pp. 117-118, y P. SOTUYO BLANCO, *Modelos Pré-Composicionais nas Lamentações de Jeremias no Brasil*, tesis doctoral, Universidade Federal da Bahia, 2003, p. 162.
- 98 VICTORIA 1977, p. 129, y LÓPEZ CAPILLAS 1994, p. 74.
- 99 Futuros estudios deberán analizar los posibles vínculos entre la producción polioral de Victoria y otros compositores indios como el bogotano Juan de Herrera, gran cultivador del estilo a varios coros en cuya etapa como maestro de capilla consta la interpretación de obras de Victoria.
- 100 Sobre la trayectoria de Fernández Hidalgo, véase GEMBERO USTÁRROZ 2007, pp. 162-163 y 176-177.
- 101 La suma del número de notas de ambos motivos (4 + 8) da como resultado 12, lo que podría tener un significado simbólico, ya que este número está





Javier Marín López

- estrechamente asociado a la Virgen María (en referencia explícita a la mujer del Apocalipsis, descrita con una corona de doce estrellas); véase W. ELDERS, *Symbolic Scores. Studies in the music of the Renaissance*, Leiden y Nueva York, 1994, pp. 171-177.
- 102 G. WAGSTAFF, «Mary's Own. Josquin's five-part *Salve Regina* and Marian devotions in Spain», *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, LII, 1 (2002), pp. 3-34.
- 103 Existen al menos dos grabaciones discográficas de esta pieza: *Festival of Early Latin American Music*, LP, Eldorado Records 1, Roger Wagner Chorale & Sinfonia Chamber Orchestra (1975); y *Le Siècle d'Or de la musique Hispano-américaine*, CD, Grupo Vocal Gregor, VXC 10 (1993), pista 9.
- 104 M. FROMSON, «Melodic citation in the Sixteenth-century Motet», en MECONI (ed.) 2004, pp. 194-201.
- 105 Sobre la relación entre las repeticiones de un *soggetto ostinato* y el simbolismo numérico, véase ELDERS 1994, pp. 62-72.
- 106 Sevilla, Archivo General de Indias, Charcas, 80, N. 12, 3, f. 4r, 9 de julio de 1597, declaración de Baltasar de Carvajal, quien señaló que «el maestro Navarro, una de las habilidades mayores que tuvo España, maestro de capilla que era a la sazón de la dicha ciudad de Salamanca, a quien vio este testigo estimar y tener en mucho a dicho maestro Gutierrez Fernández Hidalgo por su mucha habilidad, destreza y virtud»; y f. 8v, 11 de julio de 1597, declaración de Alonso de Cabrera.
- 107 Véase ESCUDERO SUÁSTEGUI 2010, pp. 279-280 y 588. Existe una grabación discográfica en el CD *Esteban Salas. Passio Domini Nostri Jesu Christi*, Ars Longa de La Habana y Camerata Vocale Sine Nomine, K617 161 (2004), pista 1.
- 108 VICTORIA 1977, pp. 1-4, y E. SALAS, *Libro Cuarto. Passio Domini nostri Jesu Christi*, ed. M.E. Escudero Suástegui, La Habana, 2003, pp. 73-76.
- 109 Sobre el uso de la cita como recurso pedagógico en los motetes contrarreformistas, véase M. FROMSON, «A Conjunction of Rhetoric and Music: Structural Modelling in the Italian Counter-Reformation Motet», *Journal of the Royal Musical Association*, CXVII (1992), pp. 209-246.
- 110 Véanse los facsímiles en E. SALAS, *Libro Cuarto. Passio Domini Nostri Jesu Christi*, ed. M.E. ESCUDERO SUÁSTEGUI, La Habana, 2003, pp. 65-71.
- 111 J. LÓPEZ-CALO, «Cecilianismo», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. III, Madrid, 1999, pp. 459-462. Específicamente sobre las nuevas ediciones de polifonía, véase L. PERKINS, «Published editions and anthologies of the 19th century: music of the Renaissance or Renaissance music?», en Ph. VENDRIX (ed.), *La Renaissance et sa musique au XIX^e siècle*, París, 2000, pp. 95-132.
- 112 J.C. ROMERO, «Antecedente mexicano a la Reforma de la Música Religiosa, acordada por S.S. Pío X», *Carnet Musical*, X (enero 1956), pp. 32-33.
- 113 Morelia, Archivo Capitular de la Catedral, Archivo Musical, carpetas 185 y 408. La carpeta 320 contiene una edición de la misa de difuntos de 1605 de Victoria editada en 1962 (*Missa pro defunctis cum responsorio Libera me Domine 1605*, ed. R. Walter, Ratisbona, 1962).
- 114 L. GUERBEROF HAHN, *Archivo musical. Catálogo. Insigne y Nacional Basilica de Santa María de Guadalupe*, México D.F., 2006, pp. 121, 137-138 y 172. La copia de la misa *O quam gloriosum* era propiedad de Martín Villaseñor, maestro de capilla de la basílica en 1932, quien en 1960 seguía copiando algunos de sus responsorios.
- 115 S. CLARO VALDÉS, *Catálogo del archivo musical de la catedral de Santiago de Chile*, Santiago de Chile, 1974, p. 54; STEVENSON 1970, p. 345, especificó que la misa de Victoria citada por Claro Valdés era manuscrita y remitió a la antología de Proske, dando así a entender que la copia se hizo a partir de la edición alemana.
- 116 G. PAREYÓN, «Velázquez (Pedraza), José Guadalupe», en *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, 2 vols., México D.F., 2007, vol. II, pp. 1082-1083.

