

De Cristóbal de Morales a Tomás Luis de Victoria: la música española en la Roma del Renacimiento

Albert Recasens Barberà

Universidad Autónoma de Madrid

Es significativo que la historiografía musical siempre haya reconocido la importancia de Roma en la configuración de la cima de la polifonía española. Del celebrado triunvirato del Renacimiento musical español, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria, dos compositores desarrollaron su labor en Roma –Morales y Victoria– y el tercero, Guerrero, además de ser discípulo de Morales, publicó en Roma cuatro colecciones musicales¹. A los tres grandes polifonistas mencionados, cabría añadir a Alonso Lobo de Borja (1555-1617), quien, pese a haber permanecido en España toda su vida, es uno de los compositores con mayor dominio técnico del contrapunto, inspirado, claro está, por el estilo de Morales y Guerrero, y que gozó de la amistad y del respeto de Victoria.

Pero importa señalar la enorme influencia de estos compositores no sólo en el contexto europeo, sino también en la música del Nuevo Mundo. Como han demostrado los estudios de Robert Stevenson, la circulación del repertorio polifónico español desempeñó un papel crucial en la transmisión hacia las colonias de los patrones artísticos dominantes. Los libros y manuscritos musicales llegaron con gran celeridad a los nuevos centros eclesiásticos de Puebla, México, Oaxaca, Sucre, Lima, Cuzco, etc. convirtiéndose en modelo para los músicos activos en las colonias².

En el conocimiento que poseemos actualmente de esos grandes compositores es ineludible mencionar la admirable labor que llevaron a cabo Higinio Anglés y José María Llorens, ambos vinculados a la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma y al Instituto Español de

¹ *Psalmorum liber I, accedit Missa defunctorum*, Roma, Antonio Blado, 1559, perdida; *Missarum liber secundus*, Roma, Francesco Zanetto, 1582; *Liber vesperarum*, Roma, Alessandro Gardano, 1584; *Passio D.N. Jesu Christi secundum Matthaeum et Joannem* [more hispano], Roma, Domenico Basa, 1585.

² El hecho de que el primer inventario de la catedral de Cuzco (febrero 1553) mencione dos libros de misas de Cristóbal de Morales publicados en Roma en 1544, da idea de la relativa rapidez de la circulación de partituras. El compositor sevillano se convirtió en una referencia estilística en Nueva España: sus lamentaciones a 5 voces, el *officium defunctorum* y ocho *magnificat* están copiados en los libros de coro de la catedral de Puebla y eran cantados en México hacia 1560. De la extensa bibliografía de R. STEVENSON, citamos los estudios de carácter general: "The Last Musicological Frontier: Cathedral Music in the colonial Americas", en *Inter-American Review*, 3, 1980-1981, pp. 49-54; "La música en la América española colonial", en *Historia de América Latina. 4. América Latina colonial: población, sociedad y cultura*, ed. de L. BETHELL, Barcelona, Editorial Crítica y Cambridge University Press, 1990, pp. 307-330.

Musicología. La publicación de las obras completas de Morales, Guerrero y Victoria, ha permitido la divulgación entre estudiosos e intérpretes de uno de los repertorios más importantes de la música occidental católica³. Paralelamente al trabajo de edición musical, Llorens ha publicado numerosas investigaciones sobre los cantores españoles de la capilla pontificia y de otras capillas musicales romanas del siglo XVI⁴. Posteriormente, Richard Sherr ha aportado nuevos datos sobre la organización de la capilla pontificia en torno a 1500 o sus fuentes polifónicas, complementados por los trabajos de J. Dean sobre el repertorio de la Cappella Giulia⁵. No obstante, uno de los aspectos que más están centrando la atención en el terreno de la musicología de las últimas décadas es la práctica interpretativa o *performance practice*. Es el interés por las plantillas musicales, el instrumental y su impacto sobre la interpretación actual, en el marco del movimiento historicista, el que ha motivado a Noel O'Regan a rastrear las fuentes romanas. Gracias a sus estudios se ha puesto de relieve la importancia de la música en las distintas cofradías romanas, y muy especialmente las vinculadas a las iglesias españolas, así como la extraordinaria vitalidad de la circulación de músicos y repertorio en el ámbito urbano a finales del siglo XVI y las primeras décadas del siglo XVII⁶.

En las siguientes páginas se trazará un panorama general de los compositores que se desplazaron a Roma durante el siglo XVI, sin pretender realizar una revisión historiográfica profunda ni ocuparnos de aspectos relacionados como la publicación musical o el impacto sobre el estilo sacro peninsular. Es importante distinguir dos etapas en la llegada a Roma de músicos españoles: la primera mitad del quinientos, en la que la mayoría de artistas ocupa una plaza en la capilla pontificia. Y un segundo período a partir de los inicios de los años sesenta del siglo XVI —momento en que concluye el concilio de Trento— en que los compositores e intérpretes españoles docu-

³ Las tres *opera omnia* se han editado en la serie *Monumentos de la Música Española* que el Consejo Superior de Investigaciones Científicas publica desde 1941. Únicamente la de Guerrero, editada por Llorens, ha sido concluida recientemente.

⁴ Su nombramiento como colaborador científico de la Biblioteca Vaticana y su conocimiento minucioso de los fondos de las capillas Sixtina y Julia (de los que realizó sendos catálogos), dieron lugar a la publicación de documentadísimos trabajos que constituyen hoy uno de los pilares para el estudio de la música española en Roma. Véanse, entre otros, sus artículos J. LLORENS CISTERÓ, "Cristóbal de Morales, cantor en la Capilla Pontificia de Paulo III (1535-1545)", en *Anuario musical*, 8, 1953, pp. 39-69; "Las dedicatorias de los manuscritos musicales de la Capilla Sixtina", en *Anuario musical*, 11, 1956, pp. 59-90; "Juan Escribano, cantor pontificio y compositor", en *Anuario musical*, 12, 1957, pp. 97-122; "Reglamentación del colegio de cantores pontificios", en *Anuario musical*, 30, 1975, pp. 97-107; "Cinco cantores españoles en la capilla pontificia", en *Anuario musical*, 36, 1981, pp. 69-90; "Los maestros de la capilla apostólica hasta el pontificado de Sixto V (1585-90)", en *Anuario musical*, 43, 1988, pp. 35-65, "Cantores pontificios colegas de Cristóbal de Morales", en *Inter-American Music Review*, 10, 1988-89, pp. 3-18.

⁵ Véase R. SHERR, *The Papal Chapel ca. 1492-1513 and its Polyphonic Sources*, tesis de la Universidad de Princeton, 1975. Otros trabajos del mismo autor: "The 'Spanish Nation' in the Papal Chapel", en *Early Music*, 20, 1992, pp. 601-610; "Competence and Incompetence in the Papal Choir in the Age of Palestrina", en *Early Music*, 22, 1994, pp. 607-629. J.J. DEAN, "The Repertory of the Cappella Giulia in the 1560s", en *Journal of the American Musicological Society*, 41, 1988, pp. 465-490.

⁶ Además de los estudios citados *infra*, véase N. O'REGAN, "The Introduction of Polychoral Music into the Papal Chapel in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries", en *Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle: Heidelberg 1989*, pp. 431-450. Sobre la práctica interpretativa romana, son de interés también J. LIONNET, "Performance practice in the Papal Chapel during the 17th century", en *Early Music*, 15, 1987, pp. 4-15; G. ROSTIROLLA, "Policorality e impiego di strumenti musicali nella Basilica di San Pietro in Roma negli ultimi anni del Cinquecento", en *Atti della Giornata internazionale di studi policorality, promossa dalla Università degli Studi di Messina, Facoltà di Magistero, Cattedra di Storia della Musica (27 dic. 1980)*, ed. de G. DONATO, Roma, Ed. Torre d'Orfeo, 1987, pp. 11-54 y R. SHERR, "Performance practice in the Papal Chapel during the 16th century", en *Early Music*, 15, 1987, pp. 453-462.

mentados aparecen adscritos a capillas de conventos e iglesias de la ciudad. Este desplazamiento obedece a distintas razones, cuyo estudio desbordaría los límites de la presente comunicación, pero entre las que cabe destacar los abusos de poder del maestro de capilla pontificio Ludovico de Magnasco, quien entró en conflicto con varios de los cantores que acabaron por abandonar la ciudad; el peso de las nuevas directrices del Concilio de Trento y el nacimiento de nuevas fórmulas artístico-musicales auspiciadas por la Contrarreforma.

Uno de los centros de producción musical más importantes de la Cristiandad era, por supuesto, la capilla pontificia. Era reputada no sólo por el prestigio que suponía servir al papa, sino también por los beneficios económicos que proporcionaba a los músicos que accedían a ella. Compositores españoles de mucho crédito ocuparon puestos en la capilla papal en la primera mitad del XVI: Juan Escribano, Bartolomé de Escobedo y Cristóbal de Morales son los más destacados.

La documentación examinada por Llorens y Sherr evidencia que la capilla apostólica fue el lugar de destino de numerosos músicos españoles. En los primeros años del siglo XVI, los componentes procedentes de la península eran Alfonso de Troya, Alfonso de Frías, García Salinas y Pedro García, obispo de Barcelona y maestro de capilla. En la década de 1530 y 1540, figuran, al lado de Morales y Escobedo, Blas Núñez, Juan Sánchez de Tineo, Antonio Calasanz, Paolo Bursano o de Quevedo, Pedro Ordóñez o Francisco Montalvo. A partir de la segunda mitad de la centuria, para las partes de soprano, siempre adultos falsetistas o eunucos, se prefiere a españoles⁷. Destaca la presencia de los hermanos Fernando y Francisco Bustamante, Francisco Torres, Juan Figueroa, Jaime Spagnoletto, Juan Santos, Diego Vázquez de Cuenca, Francisco Espinosa, Pedro Montoya y, en particular, Soto de Langa, del que trataremos más adelante.

De entre los grandes polifonistas españoles del reinado de Carlos I, sobresale Juan Escribano (ca. 1485-1557), que fue cantor soprano en la capilla pontificia durante nada menos que 37 años (de 1503 hasta 1539)⁸. Aunque disponemos de pocas noticias biográficas (oriundo de Salamanca, clérigo), siempre se le menciona con elogios. En 1527, ocupó el cargo de decano del colegio de cantores pontificios, y como tal realizó la intermediación con la cofradía de Santiago de los Españoles para las celebraciones de la iglesia nacional española. José María Llorens recoge los numerosos favores que recibió de los seis pontífices a los que sirvió. La importancia de su obra, conservada en forma manuscrita en la Capilla Sixtina y Capilla Julia, y en la que destacan los magníficos y las lamentaciones, reclama una recuperación urgente.

El sevillano Cristóbal de Morales (1500-1553), uno de los máximos representantes de la generación post-Josquin, contemporáneo de Adriaan Willaert y Nicolas Gombert, aparece por vez

⁷ La capilla pontificia, por su naturaleza, exigía que los cantores fueran adultos, capaces por tanto de acompañar al papa en sus frecuentes viajes, e investidos de dignidad eclesiástica. Sobre esta cuestión, véanse J.M. LLORENS CISTERÓ, "La parte del cantus o soprano en la capilla pontificia", en *Anuario musical*, 42, 1987, pp. 81-92; J.M. GREGORI, "Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición hispánica y las partes de cantus y altus en el tránsito del Renacimiento al Barroco", en *Actas del XV congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. "Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones"*. Madrid, 3-10 abril de 1992, ed. de I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA y A. de VICENTE, 5, Madrid, Sociedad Española de Musicología, [1997], pp. 2770-2781.

⁸ Véanse el artículo de citado de J.M. LLORENS CISTERÓ, "Juan Escribano, cantor pontificio..." y R. STEVENSON, *Spanish Music in the Age of Columbus*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1960; reprint Westport, Hyperion, 1979, p. 174.

primera en los diarios de la capilla pontificia el 1 de septiembre de 1535⁹. Se han apuntado varias conjeturas en cuanto a los motivos y las etapas de su viaje desde Plasencia, donde había ejercido de maestro de capilla desde 1529. Entre enero de 1532 y mayo de 1534 no existe constancia del paradero de Morales. Se ha supuesto que viajó a Italia acompañado de algún personaje ilustre, un obispo o cardenal no identificado¹⁰. Es posible incluso que tuviera como benefactor al virrey Pedro de Toledo, marqués de Villafranca y padre de Eleonora de Toledo, casada con el duque Cosimo de Medici, al cual dedicó su primer libro de misas (1544). Tres documentos le ubican en Roma en mayo y diciembre de 1534 como “*presbyter toletanus*”. Se le ha identificado como capellán de Fernando de Silva, Conde de Cifuentes y embajador ante la Santa Sede, cuyo gusto por la poesía era notable.

La estancia de Morales en la capilla del papa Paulo III (1534-49) se prolongó durante 10 años (1535-1545), coincidiendo con una etapa de esplendor artístico. Entre sus colegas figuran los destacados compositores Costanzo Festa, Jacob Arcadelt, Ghiselin Danckaerts, Iohannes Bonnevain (Beusseron), es decir italianos, flamencos y franceses que formaban grupos por razón de voz (sopranos, contraltos, tenores, bajos) a fin de regularizar las sustituciones.

Llorens relata las numerosas festividades en las que participó la capilla pontificia durante los dos lustros mencionados, desde la entrada de Carlos V en Roma, después de la conquista de Túnez, hasta la recepción de nuevos cardenales o los aniversarios de la coronación de Paulo III. En los viajes del papa le acompañaba toda la capilla o parte de ella. Consta la presencia del cantor Morales en, al menos, tres: Niza (1538), Loreto (1539) y Bolonia-Busetto (1543). Destaca, por su importancia histórica, el primero, el de Aigües Mortes, del 4 al 16 de julio de 1538, en ocasión del encuentro de reconciliación entre Carlos I y Francisco I. Para la celebración de esta paz de Niza, compuso Morales su cantata-motete *Iubilare Deo omnes terra*, a 6 voces, en el que el introito *Gaudeamus* se repite varias veces a modo de ostinato¹¹.

Durante su estancia en Roma, Morales publicó el *Missarum liber secundus*, en dos volúmenes, en la imprenta de Valerio y Ludovico Dorico en 1544. El primero de ellos fue dedicado a Cosimo I de Medici y el segundo al papa Paulo III. En las misas emplea los procedimientos técnicos de la polifonía flamenca, en boga en la Europa del momento: misa *cantus firmus* (*Tu es vas electionis*), misa de paráfrasis y misa parodia. La influencia del estilo de Josquin es manifiesta, como ha

⁹ Son numerosos los trabajos dedicados a la biografía y la obra de Morales. Cabe destacar J.M. LLORENS CISTERÓ, “*Cristóbal de Morales, cantor en la Capilla Pontificia...*”; R. STEVENSON, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley, University of California Press, 1961, cuya traducción revisada en castellano sigue siendo una fuente imprescindible para el estudio de la música española del Renacimiento: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, (Alianza música, 62), Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 19-158. El capítulo dedicado a Morales fue editado de forma separada como “*Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553): Light of Spain in Music*”, en *Inter-American Music Review*, 13/2, 1993, pp. 1-105. Para ulterior investigación, consúltense C. MAGALDI, “*Cristóbal de Morales's Appearances in Recent Research*”, en *Inter-American Music Review*, 13, 1993, pp. 107-109; K.A. PIETSCHMANN, “*Renaissance composer writes to his patrons. Newly discovered letters from Cristóbal de Morales to Cosimo de' Medici and Cardinal Alessandro Farnese*”, en *Early Music*, 28, 2000, pp. 383-400.

¹⁰ Recaló en Nápoles: “*Morales advenit de Napoli*”, se registra a las pocas semanas de su ingreso al servicio del pontífice, el 23 de octubre de 1535.

¹¹ El texto se divide en 18 frases; al final cuando celebra la aparición de los tres mandatarios, el ostinato reduce su valor a la mitad, en un total de 6 repeticiones.

demostrado la tesis de McFarland¹². Morales se anticipó a las directrices del Concilio de Trento rehuendo la utilización de temas profanos: sólo una de cada cuatro misas se basan en repertorios no religiosos. También su búsqueda de la claridad y la brevedad es partícipe del ideal musical humanista. El 1 de mayo de 1545 regresa a España probablemente por problemas de salud —son frecuentes las crecientes ausencias por enfermedad— y quizás por los enfrentamientos con el mencionado maestro Magnasco. Tras décadas de investigación, Llorens no halló información sobre las actividades de Morales fuera del ámbito pontificio.

Después de Morales, el siguiente cantor español admitido en el coro papal fue Bartolomé de Escobedo (ca. 1505-1563), "*clericus Zamorensis*", que ingresó el 23 de agosto de 1536. Los diarios de la Sixtina revelan que permaneció al servicio del coro papal hasta 1554, con un paréntesis entre junio 1541 y mayo de 1545¹³. Escobedo gozó de una excelente reputación como teórico musical. Francisco Salinas, catedrático de la Universidad de Salamanca en su *De musica libri septem* (1577) afirma de Escobedo que era "un músico extremadamente docto y amigo personal muy querido". Su conocimiento de la teoría musical queda confirmado por el hecho de que fuera elegido junto a Danc-kerts como juez en el debate entre Nicola Vicentino y Vincenzo Lusitano sobre los géneros diatónico, cromático y enarmónico que tuvo lugar en el palacio del cardenal Ipolitto d'Este en 1551.

La música sacra católica de la segunda mitad del siglo XVI y de principios del siglo XVII quedó marcada por las reformas propiciadas por el Concilio de Trento (1545-1563)¹⁴. En las sesiones de septiembre de 1562, se impuso la idea de que había que eliminar los elementos profanos de la música religiosa y "desterrar de la iglesia toda música que contenga ya sea en el canto, o en la ejecución al órgano, algo lascivo o impuro". No obstante, la orden conciliar que conllevaría más consecuencias fue la de que el canto religioso había de establecerse "no para dar placer vacío al oído, sino para que las palabras puedan comprenderse". El estilo contrapuntístico flamenco, que había sido hegemónico en las iglesias cristianas durante un siglo y medio, estaba en el ojo del huracán. Esta defensa de la inteligibilidad del texto y el rechazo de la complejidad polifónica que enturbiaba la comprensión del contenido eran parte de la batalla que estaba librando el humanismo de la época y que, esencialmente, se reduce a la cuestión de definir la relación entre la música y la palabra. Como es sabido, la idea de que la música debe ser la sierva de la palabra es central en la evolución del madrigal en la segunda mitad del siglo XVI y, sobre todo, en el nacimiento de la *seconda prattica* a principios del siglo XVII. El cardenal Carlo Borromeo, secretario de estado papal y sobrino del papa Pio V que, junto a Vitellozzi Vitelli, encabezaba el comité encargado de promulgar los decretos sobre música del concilio, se expresaba así en una carta dirigida a su vicario en la catedral de Milán el 20 de enero de 1565: "Hable con el maestro de la capilla y dígame que haga una reforma en la manera de cantar, de modo que las palabras sean lo más inteligibles posible, como ordena el concilio". Cinco años más tarde, en el prefacio de la colección *Missae*

¹² A.S. McFARLAND, *Cristóbal de Morales and the Imitation of the Past: Music for the Mass in Sixteenth-Century Rome*, tesis doctoral de la Universidad de California, Santa Barbara, 1999.

¹³ Existe una laguna entre 1550 y 1553. Véase R. STEVENSON, *La música en las catedrales españolas...*, p. 354. Acerca de este cantor, véase además el artículo citado de J.M. LLORENS CISTERÓ, "Cinco cantores españoles..."

¹⁴ Siguen siendo obras fundamentales sobre el concilio tridentino y la música: K.G. FELLERER, "Church Music and the Council of Trent", en *Musical Quarterly*, 39, 1953, pp. 576-594; L. LOCKWOOD, *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, (*Studi di Musica Veneta*, 2), Venecia, Fondazione Giorgio Cini, 1970.

quatuor concinate ad ritum Concilii Mediolani, el maestro de capilla del duomo milanés al que se refiere Borromeo, el compositor Vincenzo Ruffo, escribía que compuso “de modo que el número de sílabas y las voces y las notas juntos llegasen a los devotos oyentes con claridad”. Con las reformas tridentinas, por tanto, el estilo homofónico-silábico iba a convertirse en pauta, aunque, como suele ocurrir en estos casos, los grandes compositores eclesiásticos no se dejaron encorsetar: siguieron empleando el estilo contrapuntístico cuando lo estimaron necesario, y continuaron recurriendo a *chansons* y a otras piezas profanas para sus misas. Es en el desarrollo de nuevos géneros como el *madrigale spirituale*, la *lauda* o la *missa brevis*, en los que primaba un estilo sencillo, destinado a despertar la piedad de los fieles, que el espíritu de la Contrarreforma se hizo sentir.

La mayor influencia del Concilio de Trento en la música hay que buscarla, sin embargo, en la revisión de la liturgia y del canto llano. El propio maestro de la capilla pontificia, Giovanni Pierluigi da Palestrina, y el músico Annibale Zoilo, recibían en 1577 el encargo del papa Gregorio XIII de “revisar, purgar, corregir y deformar los libros de cantos” (carta del 25 de octubre). Esta pseudorreforma del canto gregoriano, con las consecuencias que hubiera conllevado, fue truncaada gracias a la intervención de otro músico español residente en Roma desde 1572, Fernando de las Infantas (1534-1610), nacido en Córdoba de linaje noble, descendiente de los Fernández de Córdoba. El musicólogo Rafael Mitjana, dio cuenta de este interesante episodio¹⁵. Quizás en connivencia con Arias Montano, que viajó a Roma en el jubileo de 1575, De las Infantas se opuso rotundamente a la reforma del gradual romano y desplegó una intensa actividad a fin de suspender el proceso. Mandó informes al papa y a Felipe II, para quien estaba copiando cantorales escurialenses, y logró que el monarca diese órdenes a su embajador cerca de la Santa Sede para que tratase el asunto con diligencia. Los perjuicios económicos que podía acarrear la revisión litúrgica no eran menospreciables: los libros litúrgicos que imprimía en Amberes Plantino por cuenta del rey Felipe II, podían quedar sin valor ... (se calcula que Plantino imprimía entre 6.000 y 7.000 breviarios, otros tantos diurnales y 4.000 misales cada trimestre). Infantas convenció a Palestrina de desistir ante tal grave atentado. El pontífice, a la vista de la conducta del rey, ordenó al cardenal Sirleto, responsable de la imprenta políglota, abandonar el proyecto.

La aportación musical de Fernando de las Infantas consiste en la publicación de cuatro colecciones de música polifónica, impresas en Venecia por Gardano y Scoto en los años 1578 y 1579, todas ellas dedicadas a Felipe II. En dichos libros, se atiene a las reglas de Zarlino en cuanto a la adaptación de la música al texto literario, tal como hicieron Palestrina y Victoria. Cuando contaba 50 años, en 1584, se ordenó sacerdote en Roma y desde entonces se consagró exclusivamente a la teología. Fue perseguido por sus ideas iluministas y por ello sus obras no se divulgaron en España.

La actividad musical romana se transforma en la segunda mitad del siglo XVI. El número de capillas musicales se incrementa, las celebraciones extraordinarias con música son cada vez más frecuentes y con ello aumentan las oportunidades para los artistas. Ya no sólo la capilla apostólica o las basílicas mayores atraen a los músicos profesionales; éstos pueden elegir en una creciente red de instituciones urbanas. Numerosos centros, ya sean eclesiásticos o laicos, dispondrán de capilla

¹⁵ R. MITJANA, *Don Fernando de Las Infantas. Teólogo y músico. Primer fascículo. Estudio crítico biobibliográfico*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos, 1918. Véase N. HERGUETA, “Notas diplomáticas de Felipe II acerca del canto llano, misales, breviarios y demás libros litúrgicos”, en *Revista de archivos*, 13, 1905, pp. 39 y ss.; R. STEVENSON, *La música en las catedrales españolas...*, pp. 361-363.

musical estable: iglesias capitulares, congregaciones religiosas, hospitales o cofradías nacionales, sin contar los templos que tenían un organista a su servicio¹⁶. Los fermentos de este cambio hay que buscarlos en el nuevo clima religioso que se instaló tras el concilio tridentino. El movimiento religioso que agitó a la Iglesia conllevó, por ejemplo, el nacimiento y eclosión de nuevas congregaciones religiosas (Jesuitas, Teatinos, etc.) que no sólo desarrollaron otras formas de devoción (procesiones, oratorios, Cuarenta Horas, etc.) sino que impulsaron la renovación de los lugares de culto y, por tanto, la renovación arquitectónica en la Urbe.

Una de las manifestaciones más genuinas de este movimiento es la Congregazione dell'Oratorio, surgida en torno a la figura carismática del sacerdote florentino Felipe Neri (1515-1595). La actividad filipense buscaba la participación activa en la oración, de ahí que predicación y música fueran particularmente importantes en las reuniones de los fieles. Estos encuentros, de los que se quiso conservar la cercanía y la espontaneidad, estaban centrados en las lecturas de las Escrituras, la historia de la Iglesia y la vida de los santos, en italiano, a las que seguían los sermones de "mez' hora", en los que debía adoptarse un estilo simple e inmediato. Estos ejercicios espirituales o "oratori" concluían con el canto de una *lauda spirituale*, composición musical a varias voces que debía servir "per consolare e recreare li spiriti stracchi da li discorsi precedenti"¹⁷. Si bien la existencia de las *laudi* se remonta al siglo XIII, en que fueron cultivadas por los franciscanos, será la Congregazione dell'Oratorio la que insuflará vida a este género de música piadosa, que acabará convirtiéndose en una de las expresiones más características del espíritu contrarreformista. Debido a su brevedad y sencillez, al empleo de la lengua romance y al recurso a melodías populares, las *laudi spirituali* conocieron un auge espectacular en el oratorio filipense en el último tercio del siglo XVI y en los primeros años de la centuria siguiente. Prueba de ello es la publicación de numerosas colecciones de *laudi* por o para la congregación antes de 1600.

El compilador de la serie más extensa de *laudi* fue un español, Francisco Soto de Langa (ca. 1538-1619), figura destacadísima de la vida musical romana en tiempos de la Contrarreforma. Soto, soprano de la capilla pontificia desde 1562, empieza a frecuentar el Oratorio en 1566 atraído por la personalidad y el espíritu de Felipe Neri¹⁸. Es admitido en la congregación en 1571 y ordenado sacerdote en 1575¹⁹, el mismo año en que el papa Gregorio XIII erigía canónicamente la Congregazione y le concedía la iglesia de Santa Maria in Vallicella o Chiesa Nuova. En 1587 este músico soriano es nombrado "praefectus musices tum in choro tum in oratorio"²⁰. Como tal, era el responsable de la parte musical del Oratorio y de la composición de *laudi*. Bajo su dirección, aparecerá la serie de libros

¹⁶ Las visitas apostólicas constituyen una fuente excepcional para conocer el estado de las capillas romanas. Véase, por ejemplo, A. MORELLI, "Le cappelle musicali a Roma nel Seicento. Questione di organizzazione e di prassi esecutiva", en *La Cappella musicale nell'Italia della Controriforma. Atti del Convegno internazionale di studi nel IV centenario di fondazione della Cappella musicale di S. Biagio di Cento. Cento, 13-15 ottobre 1989*, ed. O. MISCHIATI e P. RUSSO, Firenze, Olschki, 1993, pp. 175-203, que contiene bibliografía sobre la música sacra romana de finales del Cinquecento y del Seicento.

¹⁷ Carta de Giovenale Ancina al hermano Giovanni Matteo del 28 de mayo de 1576. Véase *Il primo processo per san Filippo Neri nel Codice vaticano latino 3798 e in altri esemplari dell'Archivio dell'Oratorio di Romo*, ed. G. INCISA DELLA ROCCHETTA e N. VIAN, 2, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1958, pp. 309.

¹⁸ P. ARINGHI, *Vita inedita*, p. 5. Citado por A. MORELLI, *Il Tempio Armonico. Musica nell'Oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705)*, (Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 27), Laaber, Laaber Verlag, 1991, p. 13.

¹⁹ C. GASBARRI, *L'Oratorio romano dal Cinquecento al Novecento*, Roma, Arti grafiche D'Urso, 1963, p. 146-145 [sic].

²⁰ A. MORELLI, *Il Tempio Armonico...*, p. 13 y doc. 24.

laudísticos editados por la congregación entre 1583 y 1598, aunque probablemente su intervención se extendió al resto de colecciones²¹. Entre las composiciones filipenses del siglo XVI, al menos 24 pertenecen a su pluma, todas a cuatro voces, en italiano y de temática mariana. En el ambiente del Oratorio se pretendía crear un repertorio fácil, que atrajera a los fieles (“*acciò [potesse] esser cantanto da tutti*”) y que, al mismo tiempo, fuera del gusto de preladados y nobles. La faceta de editor y compositor fue eclipsada por la de cantor solista. Francisco Soto fue considerado el mejor soprano de su época, y su excelente voz cautivaba a una masa creciente de creyentes²². El célebre viajero y compositor Pietro Della Valle afirmaba décadas más tarde que “*di tali soprani in persone di giudizio, l'età passata altri non vide altri che un padre Soto*”²³. El músico soriano siguió adscrito al colegio de cantores al servicio del pontífice y fue decano de su capilla durante diecisiete años²⁴. Teniendo en cuenta que, como veremos, participó en las actividades de la cofradía de Santiago de los Españoles, la biografía de Soto es un exponente de la relación entre los cantores pontificios y las capillas de iglesias y conventos romanos, particularmente estrecha en el caso del Oratorio filipense.

Al florecimiento de la música sacra romana en la segunda mitad de siglo, contribuyeron los seminarios jesuitas, como el Colegio Germánico, y las diferentes cofradías urbanas, que, juntamente a las congregaciones religiosas –como el Oratorio filipense– se beneficiaron de un extraordinario impulso por el espíritu del Concilio de Trento. A los dos primeros ambientes estuvo vinculado Tomás Luis de Victoria (1548-1611), el más universal de los músicos españoles que se establecieron en Roma.

Aunque pueda parecer paradójico, son escasos y contradictorios los datos que poseemos sobre uno de los compositores más sobresalientes que ha dado España²⁵. Siguen siendo desconocidas, por ejemplo, las fechas exactas de su llegada y su marcha, ocurridas ca. 1565 y ca. 1585.

²¹ En el repertorio filipense, destacan tres colecciones de *laudi*: una primera serie de tres libros del compositor Giovanni Animuccia (1563, 1570, 1577); cinco *libri de laudi* (1583, 1588, 1591, 1598) y el *Tempio armonico* (1599) publicado por Giovenale Ancina, que tuvo su continuación en *Nuove laudi ariose* (1600) de Giovanni Arascione. Soto fue el editor del *Terzo*, *Quarto* y el *Quinto libro delle laudi spirituali* [...] *della Congregazione dell'Oratorio*. Véase A. MORELLI, *Il Tempio Armonico...*, pp. 63-70.

²² Ello se explica por la importancia de la parte más aguda de las *laudi*, que podían ser interpretadas suprimiendo el resto de voces.

²³ P. DELLA VALLE, *Della musica dell'età nostra* (1640), en A. SOLERTI, *Le origini del melodrama: testimonianze dei contemporanei raccolte da Angelo Solerti*, Torino, Bocca, 1903, ed. facs. Hildesheim, Olms, 1969, pp. 163-164.

²⁴ Tuvo que haber frecuentado, en consecuencia, a uno de los personajes españoles asiduos del Oratorio: el español Diego del Campo *cubicularius intimus* (camarero secreto) del papa Clemente VII, mecenas de músicos como Filipus de Monte y Rugiero Giovanelli y que donó a la congregación “un organetto a modo di tavolino”. Véase C. ANNIBALDI “*Il mecenate 'politico'. Ancora sul patronato musicale del cardinale Pietro Aldobrandini (1571-1621)*”, en *Studi musicali*, 16, 1987, pp. 45-46, 51-52.

²⁵ Durante más de 60 años, la referencia sobre el período romano de Victoria ha sido el estudio de R. CASIMIRI, “*Il Vittoria. Nuovi documenti per una biografia sincera di Tommaso Ludovico de Victoria*”, en *Note d'archivio per la storia musicale*, 11, 1934, pp. 111-197, cuyos datos o documentos han reproducido R. STEVENSON, *La música en las catedrales españolas...* La sección sobre Victoria fue actualizada por el musicólogo norteamericano en “*Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611). Unique Spanish Genius*”, en *Inter-American Music Review*, 12, 1991, pp. 1-100. T. D. 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*, (*Sources and Studies for the History of the Jesuits*, 2), Roma-St Louis, Jesuit Historical Institute, 1970, ofreció nuevas informaciones sobre la estancia de Victoria en el Collegio Germanico y su funcionamiento. En los últimos años, dos estudios de Noel O'REGAN han despejado incógnitas y aportado interesantes informaciones, en particular sobre la vinculación de Victoria con las iglesias españolas de Roma y la de San Girolamo della Carità: “*Tomás Luis de Victoria, Francisco de Soto and the Spanish Archconfraternity of the Resurrection in Rome*”, en *Early Music*, 22, 1994, pp. 279-295; “*Tomás Luis de Victoria's Roman churches revisited*”, en *Early Music*, 28, 2000, pp. 403-418.

Las primeras informaciones vinculan a Victoria con el Collegio Germanico-Ungarico, en el que ingresó hacia 1565 como alumno pensionista. Aunque este colegio jesuita había sido fundado por Julio III en 1552 para la formación de aspirantes al sacerdocio de habla alemana, en él convivían seminaristas con pensionistas de otras nacionalidades, los llamados *convittori*, a menudo pertenecientes a familias nobles. Es posible que el traslado de Victoria desde Ávila, su ciudad natal, tenga relación con su presumible asistencia en el Colegio de San Gil, fundado por los jesuitas en 1554²⁶. Como el resto de alumnos del *Germanicum*, Victoria estudió en el Collegio Romano, otra institución jesuita cuyo maestro de capilla era, desde 1566, Palestrina.

A partir de junio de 1569 ocupó el cargo de organista en Santa Maria di Monserrato con un sueldo de un escudo mensual²⁷. En esa época, la capilla de aragoneses y catalanes estaba formada por un sacristán, un sucentor, cuatro capellanes y otros tres clérigos y no hay evidencia documental de que la iglesia contratara a cantantes profesionales. Aunque los capellanes tenían la obligación de ejecutar el canto llano, existe constancia de que aquéllos acudían a otras iglesias o cofradías de la ciudad para cantar polifonía²⁸. Los recientes hallazgos archivísticos de Noel O'Regan demuestran que Victoria siguió desempeñando el puesto hasta agosto 1575 (y no hasta 1570)²⁹, es decir, tras haber sido nombrado, en abril de ese año, *musicae moderator* de la iglesia de San Apollinare, otorgada por el papa Gregorio XIII al Colegio Germánico, donde Victoria había sido contratado para trabajar como profesor de canto de los internos desde octubre de 1571³⁰.

En 1573, cuando los *convittori* fueron separados de los estudiantes de habla alemana³¹, Victoria siguió enseñando a éstos últimos hasta 1577, aunque hubiera sufrido un severo descenso salarial de 6 a 2 *scudi* mensuales. Es posible que el descontento tras ese recorte esté en el origen del inicio de sus colaboraciones, en 1573, con la iglesia de Santiago de los Españoles y la archicofradía della Santissima Trinità dei Pellegrini, a la que Victoria debía suministrar música para la festividad de la Trinidad³².

La relación de Victoria con la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli tuvo que ser más ocasional que en el caso de la iglesia montserratina: los pagos registrados se refieren casi exclusivamente a la organización musical —que quizás conllevó la composición de obras— de la

²⁶ Diversas han sido las hipótesis que se han apuntado sobre los protectores de tal traslado: desde Felipe II, hasta el cardenal arzobispo de Augsburgo Otto von Truchsess von Waldburg, quien visitó España en 1564 y fue el principal benefactor del Collegio Germanico y a quien Victoria dedicó sus primeros libros. Únicamente hay constancia de que en Ávila fue niño de coro y se formó con los maestros Bernardino de Ribera, Juan Navarro y Hernando de Isassi.

²⁷ O'Regan señala que el empleo debía ser forzosamente a tiempo parcial, si se compara con los salarios de los capellanes, o con los 3 ½ escudos que percibieron maestros de capilla de los años 80 como Felice Anerio o Rodolfo Fioretti. Véase N. O'REGAN, "Tomás Luis de Victoria's Roman churches...", pp. 405-408.

²⁸ Véase N. O'REGAN, "Tomás Luis de Victoria's Roman churches...", pp. 405.

²⁹ Desde Casimiri se venía afirmando que en el archivo de la iglesia de Santa Maria di Monserrato (hoy Archivos de los Establecimientos Españoles en Roma, ubicados en el Colegio Pontificio Español), sólo figuraban los pagos a Victoria desde junio de 1569 hasta febrero de 1570 (*Libro maestro de cuentas*). O'Regan, sin embargo, ha localizado otra fuente contable, una colección de *Cuentas* (F-IV-386), que recogen pagos en enero-agosto de 1575. Véase N. O'REGAN, "Tomás Luis de Victoria's Roman churches...", pp. 404-405.

³⁰ T. D. CULLEY, *Jesuits and music...*, pp. 26-27.

³¹ Para el acto de despedida del 17 de octubre de 1573, el abulense compuso el célebre motete a ocho voces *Super flumina Babylonis*, sobre el texto del salmo 137, publicado en el *Liber primus Qui Missas, Psalmos, Magnificat* (Venecia, 1576).

³² Roma, Archivio di Stato, fondo SS. Trinità, 1065, fol. 308. Véase N. O'REGAN, "Tomás Luis de Victoria's Roman churches...", p. 406. Según la historiografía tradicional, en 1573, con 25 años, sucedió en el cargo de maestro de capilla del Seminario Romano a Palestrina.

procesión del Corpus Christi (1573-1577; 1579-1580)³³. Al igual que la iglesia de Montserrat y numerosas instituciones eclesiásticas romanas, la de Santiago de los españoles no poseía capilla musical propia, sino que contrataba a maestros, cantantes, instrumentistas o agrupaciones externas (San Luigi dei Francesi, Capilla Pontificia, San Lorenzo in Damaso) para las grandes festividades, como las de San Ildefonso (23 de enero) o Santiago (25 de julio)³⁴. Ahora bien, en contraste con la iglesia catalano-aragonesa, que invitaba para las solemnidades casi exclusivamente a artistas italianos, San Giacomo empleaba a músicos españoles como los sopranos Soto de Langa o Juan Santos.

Como ha puesto de relieve O'Regan, cuyos estudios sobre la música romana de esta época han abierto nuevos e interesantes horizontes, Victoria perteneció, desde al menos abril de 1583, a la cofradía de la Resurrección vinculada a la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli³⁵. Fundada en 1579, ocho décadas más tarde que la aragonesa, la cofradía –archicofradía desde 1591– de la Resurrección no tenía como objetivo únicamente promover obras de piedad y socorrer a enfermos y prisioneros, particularmente españoles³⁶. En las constituciones, además de la función asistencial, se insta a sus miembros a celebrar con toda solemnidad el culto divino en las fiestas de la Resurrección y Corpus Christi, y a velar por los servicios litúrgicos del Jueves y Viernes Santo, así como las Cuarenta Horas dos veces al año³⁷. Aunque, como se ha visto, a partir de 1580 en la contabilidad de San Giacomo ya no constan pagos a Victoria por servicios celebrados en la iglesia, en la cofradía española de la Resurrección existen recibos relacionados con la música para las Cuarenta Horas de octubre de 1583 y marzo de 1584³⁸. La vertiente caritativa del organismo se refleja en el paso de Victoria por la cofradía: en 1583 fue nombrado visitador de enfermos y necesitados, cargo para el que no fue reelegido. Constan veintitrés reembolsos de gastos durante el tiempo en que desempeñó esa función (19 abril

³³ Victoria recibió 4 escudos cada año entre 1573 y 1577 para la procesión del Corpus en la Piazza Navona; en 1579 y 1580 recibió, respectivamente, 6,10 y 9,60 *scudi*. N. O'REGAN, "Tomás Luis de Victoria's Roman churches...", p. 409.

³⁴ N. O'REGAN, "Tomás Luis de Victoria's Roman churches...", pp. 409-410 y particularmente tabla 7. El establecimiento de una capilla musical regular no llegará hasta 1616. Interesa citar aquí el estudio sobre la música en el Seiscientos en esta institución: J. LIONNET, "La musique à San Giacomo degli Spagnoli au XVIIème siècle et les archives de la Congrégation des Espagnols de Rome", en *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio: atti del Convegno internazionale, Roma 4-7 giugno 1992*, ed. de B.M. ANTOLINI, A. MORELLI e V.V. SPAGNUOLO, Lucca, Libreria Musicale Italiana, [1994], pp. 479-505.

³⁵ Archivos de los Establecimientos Españoles en Roma, M-III-1024, fol. 13. Citado por N. O'REGAN, "Tomás Luis de Victoria, Francisco de Soto...", p. 282.

³⁶ Sobre las congregaciones romanas, sigue siendo de referencia el estudio de M. MARONI LUMBROSO y A. MARTINI, *Le confraternite romane nelle loro chiese*, Roma, Fondazione Marco Besso, 1963.

³⁷ Devoción iniciada en Milán hacia 1520 que consistía en tres días de adoración al Santísimo Sacramento, evocando las horas que estuvo Cristo en el sepulcro. Entre la escasa bibliografía sobre esta ceremonia, destacan A. DE SANTI, *L'orazione delle Quarantore e i tempi di calamità e di guerra nel secolo XVI*, Roma, La civiltà cattolica, 1919; M.S. WEIL, "The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, 1974, pp. 218-248. Entre los pocos estudios musicológicos que abordan el culto de las Cuarenta Horas en España, cabe citar P. RODRÍGUEZ, "Música, devoción y esparcimiento en la capilla del Alcázar Real (siglo XVII): los villancicos y tonos al Santísimo Sacramento para Cuarenta Horas", en *Revista Portuguesa de Musicología*, 7-8, 1997-98, pp. 31-46; "La musica delle Quaranta ore nella Cappella Reale spagnola nel XVII secolo", en *La musica e il sacro. Atti del XII Convegno Internazionale sul Barocco Padano (Secoli XVII-XVIII)*, ed. M. PADOAN, Brescia, de próxima publicación en 2007.

³⁸ En las dos ocasiones recibió 50 julios para pagar a los ocho cantores que ejecutaron la *Salve Regina* durante las Cuarenta Horas. El repertorio interpretado en estas celebraciones debió ser, a juicio de O'Regan, a varios coros y de gran solemnidad.

de 1583 - 3 abril de 1584)³⁹. Tanto en las actividades asistenciales como en las musicales, Victoria coincidió con Francisco Soto de Langa, cuya actividad se desarrolló de 1582 hasta 1589⁴⁰.

En la Roma post-tridentina, las hermandades otorgan a la música una importancia creciente y rivalizan entre ellas en solemnidad y fasto. A consecuencia de ello, los compositores como Victoria componen para dos y más coros –estilo policoral– y se multiplican las oportunidades para los profesionales de la música. La fiesta de la Pascua de Resurrección, organizada por la cofradía santiaguesa de Roma, es quizás una de las manifestaciones más genuinas de la nueva devoción. Las autoridades eclesiásticas españolas se percataron de la inmejorable ventaja que les ofrecía una procesión religiosa en la Piazza Navona para ostentar la hegemonía política y exaltar la monarquía hispánica en la Urbe⁴¹. Los asientos de la cofradía de la Resurrección, cuyo primer listado completo de gastos data de 1581, demuestran la creciente presencia musical en la procesión pascual a medida que finalizaba el siglo y el aumento de la solemnidad en la celebración religiosa⁴².

La Arciconfraternita della Carità, fundada hacia 1519 por Giulio de' Medici (futuro papa Clemente VII) para asistencia de encarcelados, pobres y meretrices, es otra de las cofradías de las que fue miembro Victoria al final de su etapa romana. Su admisión hay que fecharla con toda probabilidad en diciembre de 1581 y sólo a partir de enero de 1583 figura "R. M. Tom. Vittoria" como capellán de San Girolamo della Carità en el *Libro entrata-uscita* de la cofradía⁴³. Ese mismo año, en la dedicatoria a Felipe II que precede a su *Missarum libri duo* Victoria expone su intención de regresar a España, deseo que consumaría en una fecha no determinada entre 1585 y 1587 para ocupar el cargo de capellán de la emperatriz María. En los años que estuvo vinculado a San Girolamo, no se le conocen a Victoria más obligaciones que las del resto de capellanes: el rezo en la misa y el oficio divino, el canto en las festividades, la confesión, las visitas a cárceles o las obras de caridad. Como en el caso de las dos iglesias españolas, San Girolamo no mantenía una capilla profesional de músicos –a excepción del organista– sino que los contrataba en el exterior para las solemnidades, como demuestra la documentación⁴⁴.

Robert Stevenson afirmó que, tras abandonar el magisterio de San Apollinare en 1577, Victoria decidió unirse a los seguidores de San Felipe Neri, quien se estableció en unas dependencias de

³⁹ Archivos de los Establecimientos Españoles en Roma, M-X-2198. N. O'REGAN, "Tomás Luis de Victoria, Francisco de Soto...", p. 282.

⁴⁰ Archivos de los Establecimientos Españoles en Roma, M-III-1024.

⁴¹ La procesión de Pascua y los aspectos musicales de la cofradía de la Resurrección han sido estudiados por F. LUISI, "S. Giacomo degli Spagnoli e la festa della Resurrezione in Piazza Navona", en *La Cappella musicale nell'Italia della Controriforma. Atti del Convegno internazionale di studi nel IV centenario di fondazione della Cappella musicale di S. Biagio di Cento. Cento, 13-15 ottobre 1989*, ed. O. MISCHIATI e P. RUSSO, Firenze, Olschki, 1993, pp. 75-104, que ofrece una detallada descripción del orden de la procesión, la organización musical y los elementos pirotécnicos fundamentalmente en el siglo XVII. Véanse, además los dos estudios citados de N. O'REGAN.

⁴² Archivos de los Establecimientos Españoles en Roma, M-X-2198, sin foliar; L-II-857, fol. 36; A-IV-118; A-IV-121. Recogido por N. O'REGAN, "Tomás Luis de Victoria, Francisco de Soto...", pp. 284-286.

⁴³ Carisimi sembró confusión al afirmar que Victoria fue capellán de San Girolamo siete años, desde 1578 a 1584. Había interpretado erróneamente de la presencia de un "Don Thomas Hispanus Capellanus S. Hieronimii" en el *Liber tertius decretorum* del fondo de la archicofradía, hoy conservado en el Archivo di Stato de Roma. La entrada de un "Don Thomas de Victoria sacerdos" en 1581 pone en evidencia que el otro clérigo español era Tomás Verona. Véase también E. SIMI BONINI, *Il fondo musicale dell'Arciconfraternita di San Girolamo della Carità, (Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato, 69)*, Roma, Libreria dello Stato, 1992.

⁴⁴ N. O'REGAN, "Tomás Luis de Victoria's Roman churches...", pp. 416-417.

San Girolamo della Carità entre 1551 y 1583, fecha en que se trasladó a Santa Maria in Vallicella⁴⁵. Como bien ha subrayado O'Regan, la cercanía a Felipe Neri, quien únicamente alquilaba su habitación en la casa de los capellanes de San Girolamo, es insuficiente para aseverar que Victoria perteneció a la congregación filipense⁴⁶. Según el testimonio de Paolo Aringhi, en su primera versión de la biografía de Soto de Langa (1622), Neri en persona había intentado persuadir a Victoria para que entrase en la Congregazione "perché potesse servire con il comporre a gl'esercitij quotidiani dell'Oratorio; il quale [Victoria] essendosene ritornato alla patria per dar sesto alle cose sue, non ritornò piu"⁴⁷. Los datos no corroboran que en ningún momento Victoria formase parte de la congregación filipense.

No hay duda, sin embargo, que en el período menos documentado de la estancia romana de Victoria, entre su partida del Colegio Germánico y su regreso a España, constituye la etapa más fecunda del músico abulense: hasta cinco libros publicados en menos de diez años⁴⁸. Entre estas colecciones de música sacra editadas por Domenico Bassa (himnos, magnífics, segundo libro de misas), destaca, sin duda, el *Officium Hebdomadae Sanctae* (1585), uno de los grandes monumentos de la música cristiana de todos los tiempos. Es evidente que en San Girolamo della Carità pudo recogerse en la oración y dedicarse plenamente a la composición, en el mismo ambiente que atrajo a San Felipe Neri y a su connacional y amigo Soto de Langa⁴⁹.

La obsesiva preocupación de Victoria por la expresión del contenido emocional del texto, particularmente lograda en sus responsorios de Semana Santa, se inscribe en el espíritu contrarreformista que domina a partir de los años sesenta del siglo XVI el ambiente romano. La música, al servicio del texto, se convirtió en un vehículo excepcional para transmitir el mensaje evangélico. Victoria comparte esta tendencia con Lasso, Palestrina y los madrigalistas, que aspiran a forjar un nuevo estilo basado en la inteligibilidad del texto y la variedad de texturas. En ese sentido, dos obras magnas de la literatura musical renacentista como son el *Canticis canticorum* de 1584 de Palestrina y el *Officium* de Semana Santa de Victoria, se nutren de la misma savia. Durante el papado de Gregorio XIII (1572-1585) esa misma corriente desembocó en el florecimiento de las *laudi spirituali*, en el que, como hemos visto, desempeñó un crucial papel el español Soto de Langa, y las obras a varios coros, en las que la simplicidad armónica y la homofonía buscan igualmente realzar el texto. Las *laudi* y la policoralidad, llamados a eclosionar en la siguiente centuria, son el fruto del auge devocional que proliferó en torno a las iglesias y cofradías de la Roma post-tridentina y a cuyo desarrollo contribuyeron de manera decisiva los compositores españoles Francisco Soto y Tomás Luis de Victoria.

⁴⁵ R. STEVENSON, *La música en las catedrales españolas...*, p. 418.

⁴⁶ N. O'REGAN, "Tomás Luis de Victoria's Roman churches...", p. 414.

⁴⁷ P. ARINGHI, *Vitae, sententiae, gesta et dicta patrum Congregationis Oratorii de urbe*, Roma, Archivio dei Filippini, Ms. 0.58-60. En dos revisiones posteriores, Aringhi afirma que Neri recibió a Giovanni [sic] Victoria, lapsus que sin duda levanta suspicacias. Citado por N. O'REGAN, "Tomás Luis de Victoria's Roman churches...", p. 414 y recogido también por A. MORELLI, *Il Tempio Armonico...*, p. 15.

⁴⁸ *Hymni totius anni secundum sanctae romanae ecclesiae*, 1581; *Missarum libri duo*, 1583; *Motecta*, 1583; *Motecta festorum totius anni*, 1585; *Officium Hebdomadae Sanctae*, 1585.

⁴⁹ Victoria, ya en España, envió a Soto las correcciones de unos salmos a cuatro voces que, al parecer, permanecieron inéditos. Véase K. FISCHER, "Unbekannte Kompositionen Victorias in der Biblioteca nazionale in Rom", en *Archiv für Musikwissenschaft*, 32, 1975, pp. 124-138.