



Doi: <https://doi.org/10.17398/2340-4256.19.443>

***CANTICUM CANTICORUM, DE LA INTERPRETACIÓN LITERAL
Y ESPIRITUAL DE FRAY LUIS DE LEÓN A LA TRADUCCIÓN
PICTÓRICA DE TOMÁS LUIS DE VICTORIA****

***CANTICUM CANTICORUM, FROM THE LITERAL AND SPIRITUAL
INTERPRETATION OF FRAY LUIS DE LEÓN TO THE PICTORICAL
TRASLATION OF TOMÁS LUIS DE VICTORIA***

MARTA VELA GONZÁLEZ

*Universidad Internacional de La Rioja
Radio Clásica – Radio Nacional de España
SEDEM: Sociedad Española de Musicología*

Recibido: 17-7-2022 Aceptado: 23-09-2023

RESUMEN

El *Cantar de los Cantares* suscitó un gran interés artístico durante la Contrarreforma en España, tras el Concilio de Trento. Las interpretaciones literal y *spiritual* Fray

* Este trabajo se enmarca en una estancia de investigación realizada en la Facultad de Filología de la Universidad de Alcalá de Henares bajo la dirección del Dr. Fernando Gómez Redondo.

Luis de León (1527-1591) –que le acarrearon prisión entre 1572 y 1576– representan su voluntad de explicar el texto salomónico, mientras que la obra musical de Tomás Luis de Victoria (1548?-1611) contiene también numerosas alusiones, donde se observa una intensa fusión de distintas ramas artísticas. De este modo, las imágenes explicadas por Fray Luis encuentran su réplica en distintos motetes de Victoria, hasta cinco, entre 1572 y 1583, punto de encuentro entre texto, sonido e imagen.

Palabras clave: música, poesía, polifonía, Contrarreforma.

ABSTRACT

Song of Songs aroused great artistic interest during the Counter-Reformation in Spain, after the Council of Trent. The literal and *spiritual* interpretations Fray Luis de León (1527-1591) –who carried him prison between 1572 and 1576– represents his will to explain the Solomonic text, while the musical work of Tomás Luis de Victoria (1548?-1611) contains also diverse allusions, where an intense fusion of different artistic branches is observed. In this way, the images explained by Fray Luis find their replica in different motets of Victoria, up to five, between 1572 and 1583, a meeting point between text, sound and image.

Keywords: music, poetry, polyphony, Counter-reformation.

I. INTRODUCCIÓN

El *Cantar de los Cantares* (*Shir Hashirim* o *Canticum canticorum*) ejerció una enorme fascinación sobre la era post-tridentina en España, y, en particular, sobre todas las manifestaciones artísticas que caracterizan a esta época, profundamente espiritual: “España evangelizadora de medio orbe, España martillo de herejes, luz de Trento, espada de Roma, cuna de San Ignacio; ésa es nuestra grandeza y nuestra unidad, no tenemos otra”, (Menéndez Pelayo 1978, 907).

Una admirable pléyade de escritores –Santa Teresa (1515-1582), San Juan de la Cruz (1542-1591) y Fray Luis de León (1527-1591), entre muchos otros– participó, en efecto, de esa atracción ejercida por el texto atribuido al rey Salomón¹ –al igual que la inspiración del Templo de Jerusalén en la arquitectura–

1 Por ejemplo, el jesuita Juan Bautista de Villalpando, con la publicación de una enorme descripción arquitectónica del templo de Salomón en tres volúmenes, que tituló *Hieronymi Pradi et Ioannis*

que también afectó a la música, sobre todo, a la tríada de polifonistas post-tridentinos –Orlando di Lasso (1532-1594), Pierluigi da Palestrina (1525-1594) y Tomás Luis de Victoria (1548?-1611)– establecidos en países comprometidos con la Contrarreforma, es decir, los Estados Pontificios y España.

Pese a las leyendas que han girado –desmentidas hace bien poco (Rodilla 2012; Monson 2002; González-Valle 2000)– sobre la supuesta prohibición de la polifonía en las sesiones del Concilio de Trento (Gallico 1991), lo cierto es que el papel de la música en las deliberaciones conciliares fue muy escaso y apenas quedó reflejado en las actas (Rodilla 2012), incluso, las *Preces* de Kerle, encargadas con ocasión del concilio en 1562 por el cardenal Otto von Truchsess von Waldburg –protector de Victoria en Roma y mecenas de su primera obra, los *Motecta* de 1572– consistían en un alarde de fusión entre textura homofónica y polifónica.

De hecho, tampoco se prohibió la música inspirada sobre textos del *Cantar de los Cantares*, de carácter amoroso, que los polifonistas post-tridentinos utilizaron con profusión durante la segunda mitad del siglo XVI, incluso, Tomás Luis de Victoria, que fue ordenado sacerdote en 1575.

II. TEXTO, SONIDO E IMAGEN

Un aspecto relacionado con la música –y, como veremos, con el propio texto del *Cantar de los Cantares*–, que tal vez ha pasado desapercibido hasta en las actas del Concilio de Trento, nos remite a las menciones sobre la imagen y, en especial, a su poder didáctico en la predicación de la doctrina católica. A partir de las recomendaciones conciliares, donde se destaca el “uso legítimo de las imágenes”, se consolida la labor pastoral de los santos y de Jesucristo, con la intercesión de la estampa y del sentido de la vista:

Manda el santo Concilio a todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas cosas, sobre la intercesión e invocación de los santos, honor de las reliquias, y uso legítimo de las imágenes, según la costumbre de la Iglesia Católica y Apostólica, recibida desde los tiempos primitivos de la religión cristiana, y según el consentimiento de los santos Padres, y los decretos de los sagrados concilios; enseñándoles que los santos que reinan juntamente con Cristo, ruegan a Dios por

Baptistae Villalpandi e Societate Iesu in Ezechiel explanationes et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani (1596-1605).

los hombres; que es bueno y útil invocarlos humildemente, y recurrir a sus oraciones, intercesión, y auxilio para alcanzar de Dios los beneficios por Jesucristo su hijo, nuestro Señor, que es sólo nuestro redentor y salvador; y que piensan impíamente los que niegan que se deben invocar los santos que gozan en el cielo de eterna felicidad; o los que afirman que los santos no ruegan por los hombres; o que es idolatría invocarlos, para que rueguen por nosotros, aun por cada uno en particular; o que repugna a la palabra de Dios, y se opone al honor de Jesucristo, único mediador entre Dios y los hombres; o que es necedad suplicar verbal o mentalmente a los que reinan en el cielo².

Además, gracias a las directrices del concilio, no sólo se desarrolló la pintura religiosa de la época, particularmente, durante la segunda mitad del siglo XVI –sobre todo, la de El Greco–, sino, también, el gusto por la enseñanza a través de la imagen, predicado por la Compañía de Jesús, presente en Trento representada por Alfonso Salmerón –miembro fundador de la *Societas Iesu*– y Diego de Laínez –segundo general tras la muerte de Ignacio de Loyola en 1556–:

ENSEÑEN con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad³.

Sin embargo, la idea de la formación a través de la imagen no era nueva en la época, sino que estaba inspirada, como muchos otros elementos renacentistas, en la antigüedad grecolatina, en especial, en el arte de la Retórica, tan cultivado en Grecia y Roma. Cicerón, probablemente, uno de los oradores romanos más significativos, destacaba el papel preeminente del sentido de la vista en la naturaleza humana y, por tanto, su utilidad en la exposición hablada, y el poder de la imaginación visual y pictórica, frente a la mera reflexión de los conceptos, como demuestra el tratado *De Oratoria*:

2 Concilio de Trento, Sesión XXV: La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes.

3 Concilio de Trento, Sesión XXV: La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes.

Y, sea Simónides o cualquier otro que lo descubrió, agudamente intuyó que nuestro espíritu modelaba en imágenes muy particularmente lo que los sentidos habían transmitido e impreso, y que, de todos nuestros sentidos, el más vivaz era el de la vista; que por eso podíamos retener con toda facilidad lo que percibimos por el oído o la reflexión si además se confía al espíritu con la meditación de los ojos. De modo que una especie de esbozo o imagen o figura pudiera dar forma a cosas no visualizables o remotamente enjuiciables por otro aspecto, logrando retener, mediante la imaginación visual, lo que con la reflexión apenas podríamos abarcar (*De Oratoria* 2. 357).

Y, más allá de Cicerón, encontramos una nueva referencia, precisamente de su mano, que remite a la obra platónica y a la necesidad de la imagen ya desde tiempos remotos: “ahora se me viene a la mente Platón, quien solía dialogar por aquí, y sus jardines, tan cercanos a éste, no sólo me traen su memoria, sino que parece que lo ponen ante mis ojos” (Cicerón, *De Finibus*, 5, 2). Por tanto, no es causalidad que la retórica se erigiese en campo fundamental de la enseñanza humanística del Renacimiento y, muy especialmente, en el caso de la instrucción de las instituciones de la Compañía de Jesús –que proliferaron con verdadera profusión en la segunda mitad del siglo XVI–, cuyo manual de estudios, el *Ratio Studiorum*⁴, incluía un apartado dedicado a este menester, las “Reglas del profesor de Retórica”, con dos áreas separadas, la oratoria y la poesía, por medio de tres directrices fundamentales, “los preceptos del hablar, el estilo y la erudición”⁵ trabajados a partir de dos autores, precisamente, Aristóteles –alumno de Platón– y Cicerón.

Así pues, junto a una visión general de “la historia y de las costumbres de los pueblos, de la autoridad de los escritores y de cualquier enseñanza”, se estudiaba la prosodia del griego antiguo y su versificación. De hecho, uno de los recursos retóricos más importantes elucidaba las distintas representaciones pictóricas, la *ύποτύπωσις* [hipotiposis], cuya principal función consistía en poner *ante los ojos* del oyente una imagen que reforzaba la elocuencia del discurso.

El afán del jesuitismo en la enseñanza a través de las Humanidades, con la herramienta de la imagen, por un lado, y de los estudios retóricos, por el otro, hizo florecer el gusto por el acertijo, el jeroglífico y el enigma, muy propio de la era renacentista –que se afronta como un “trabajo detectivesco”, en palabras de Gombrich (1983)–, y, tras varios precedentes en la primera mitad del siglo

4 *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu*, cuya redacción comenzó en 1583 hasta su publicación definitiva en 1599.

5 *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu*, Reglas del profesor de Retórica, p. 98.

XVI, generalmente, en Italia, como en el caso del famoso *Emblematum libellus* de Alciato (1531), pronto los jesuitas tuvieron sus propios tratados de emblemática, ciencia arcana que mezclaba imagen y texto, cercana también al género del epígrama, reservada a los alumnos como una suerte de premio para los días de libranza:

Por causa de la erudición el día de vacación en vez del historiador y del poeta se pueden dar algunas cosas más recónditas, como los jeroglíficos, los emblemas, las cuestiones relativas al artificio poético, el epígrama, el epitafio, la oda, la elegía, la epopeya, la tragedia, el senado romano, el ateniense, la milicia de ambos pueblos; del tema de los jardines, de los trajes, del comedor, del triunfo, de las sibilas y otras cosas parecidas, pero con moderación⁶.

Durante la época post-tridentina, la Emblemática fue cultivada con verdadera devoción por la Compañía de Jesús –dado el buen resultado que obtenían de la enseñanza a partir de la imagen en sus misiones pastorales fuera de Europa–, mientras que el primer tratado fue *Empresas morales* publicado en Praga en 1581, de Juan de Borja –tercer hijo del tercer general de la *Societas Iesu*, San Francisco de Borja–, que precisamente regresó a España ese mismo año para tomar el cargo de mayordomo de la Emperatriz viuda doña María (hermana de Felipe II), a quien también serviría como maestro de capilla, a partir de 1586, Tomás Luis de Victoria en las Descalzas Reales de Madrid, convento fundado por doña Juana de Austria, ahijada de San Francisco y primera jesuita mujer bajo el pseudónimo de Mateo Sánchez.

Así pues, *Empresas morales* se convirtió en un manual de referencia de la emblemática durante el siglo XVII y, como ha recordado Bravo-Villasante (2006), “el tono moral que inició don Juan de Borja en su libro parece ser el denominador común de todos los libros posteriores”, junto a una marcada presencia de la imagen y de la exemplificación, en efecto, a través de una larga serie de metáfora basadas en el “objeto”:

En las imágenes hay una marcada preferencia por los objetos, por lo inanimado. Estos objetos aparecen dibujados con gran sencillez y sobriedad y, por lo general, exentos. Son: atlas, mundo, eslabón, pedernal, compás, cántaro, vaso, grúa, peso, martillo, rodela, carro, pirámide, bola, máquina, cuba, nao, arco, lámpara, edificio, trillo, espada, libro, rueda, corona, choza, ara, trofeo, candela, laúd, nave, torre, camisa, estatua, insignias, castillo, muela de molino, bola, armas, yugo, reja, cesta, órgano, silla, piedra, cuchillo, pan, grillos, olla, columna, caduceo,

6 *Ratio Studiorum*, p. 102.

arpa, zapato, cedazo, espejo, hacha, altar, muro, saeta, brasero, áncora, honda, reloj, jarro de agua, fuente, esfera, sepulcro y obelisco. El motivo que más se repite es el de: cántaro, vaso y hacha de fuego. La representación de animales es también numerosísima, y como la de los objetos, suele ser muy clara y definida en su línea, y casi siempre el animal o animales están aislados. No hay animales fabulosos, solamente el cinocéfalo, que es hombre-animal, y el basilisco. Los animales que se repiten con más frecuencia son: el águila, el perro, el pájaro y el león. Los animales reproducidos son: tortuga, alción, pescado volador, culebra, mariposa, galápago, ave del paraíso, caracol, rana, cocodrilo, cigarra, elefante, rémora, pescado, golondrina, cangrejo, buey, rinoceronte, milano, aspid, camello, pescado orbe, salamandra, toro, sierpe, escarabajo, raposa, lobo, oropéndola, hormiga y avestruz (Bravo-Villasante 2006, 33).

A la muerte de doña María, señora de ambos, tanto de Juan de Borja como de Tomás Luis de Victoria, los jesuitas establecieron una serie de festejos fúnebres entre los días 21 y 22 de abril de 1603 –había fallecido el 26 de febrero– en el Colegio Imperial de Madrid, al que la finada había donado una cantidad para su reforma, que suscitaron diversas obras poéticas, entre las cuales se contaban treinta y seis emblemas, basados en la estructura de *Empresas morales* y recogidos en el llamado *Libro de las honras*⁷, que fue publicado por Luis Sánchez ese mismo año. Victoria, por su parte, contribuyó en el fastuoso sepelio con su misa de difuntos *Officium defunctorum* “su canto del cisne”, que fue escuchada, por primera vez, según Rubio (2012), en la vigilia del día 19 y en la misa exequial del día 20 de marzo, celebradas en las Descalzas Reales, y, finalmente publicada en 1605, como rezaba la portada, *in obitu et obsequiis Sacrae Imperatricis* [en óbito y obsequio de la Sagrada Emperatriz].

Encontramos la vida del compositor abulense rodeada por instituciones jesuíticas y por la protección de diversos personajes poderosos íntimamente relacionados con la orden ignaciana. Desde su infancia, donde obtuvo su primera formación humanística en San Gil, colegio “altamente elogiado por Santa Teresa” (Stevenson 1939, 10), hasta diversos centros de Roma, el Collegium Germanicum, el Seminario Romano y el Oratorio de San Felipe Neri, todos ellos relacionados con la *Societas Iesu* y sustentados por el Papa Gregorio XIII, que se apoyó en los seguidores de Loyola en su labor contrarreformista tras el Concilio de Trento. De ahí se presupone la formación humanística de Victoria y la

7 *Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la M. C. de la Emperatriz doña María de Austria fundadora del dicho Colegio, que se celebraron a 21 de abril de 1603.*

imponente presencia de la imagen en su música, cual arcano *emblema*, circunstancia que se ve amplificada en el caso de las obras inspiradas en el *Canticum Canticorum*, texto repleto de imágenes sensoriales que pueden ser plasmadas en música a partir del *figuralismo*, punto de encuentro entre texto, sonido e imagen.

III. *FIGURALISMO*

Aunque el término *figuralismo* tiene diversas equivalencias, sobre todo, en función de la época y de las coordenadas histórico-estéticas de cada momento – en la antigüedad, *ύποτύπωσις* [hipotiposis]; en la actualidad, también se denomina *Eye music*–, siguiendo a Martín-Valle (2012, 223) diremos que “también llamado madrigalismo o *Word painting*, un figuralismo se da en todas aquellas situaciones en las que el compositor pretende representar directamente en música el significado literal de una o más palabras del texto”. Se observa, por tanto, una suerte de *traducción* entre texto y música que implica el empleo simbólico de una imagen mediadora propiciada por la imaginación pictórica del compositor.

Desde el *hoquetus*, en torno al siglo XIV, la representación musical del hipo en la música vocal de la época, han sido muchos los compositores, hasta nuestros días, incluso, los que se han valido del recurso de la música descriptiva, pero, en el caso de Tomás Luis de Victoria, la influencia pictórica del jesuitismo y la extraordinaria espiritualidad de los tiempos de la Contrarreforma propiciaron una obra musical plena de imágenes y enigmas escondidos. Tanto es así que su música, siempre dentro de lo sacro –al contrario que sus ilustres compañeros en la polifonía post-tridentina, Lasso y Palestrina– fue uno de los precedentes de la eclosión del *madrigal* italiano a finales del siglo XVI y principios del XVII, un género profano por excelencia, rico en la exaltación de los afectos *gracias* al uso del *madrigalismo* [o *figuralismo*] en la intensificación de la expresividad de los textos, en este caso, de raíz petrarquista, la mayoría.

A continuación, podemos observar un ejemplo en el madrigal de Monteverdi *Piagn'e e sospira* [*Llora y suspira*], procedente de *Il Quarto libro de madrigali a cinque voci*, publicado en Venecia (1603) –justo la época en que Victoria daba por acabada su labor de compositor con el *Officium Deffunctorum...*, moriría en 1611, en pleno esplendor de los afectos barrocos...–, donde encontramos una representación musical para *piagn'e* [dirección cromática ascendente; valores largos] y otra para *sospira* [dirección descendente; motivo acéfalo; figuración más corta]:

Un lenguaje rico en afectos queda reproducido por una música de gran riqueza afectiva: el llanto se ve reflejado en Monteverdi a través del cromatismo, y el suspiro, imitado por el silencio que interrumpe el ascenso cromático, en tanto que la huida recibe un trazo de rápidas corcheas. El resultado del cromatismo lineal es la increíble serie de armonías, sol menor, Mi mayor, la menor, Fa mayor, La mayor (armónicamente hablando, uno cree hallarse doscientos años después (Kühn 2007, 49).

[Allegro Moderato]

Canto

Qvinto

Alto

Tenore

Basso

6

Pia gn'e

Pia gn'e

gn'e so - spi - ra;

ra; e quan - d'i cal - di rag - gi fug gon la

Monteverdi, *Piagn'e e sospira*, cc. 1-10.

Fuente: ISMLP

En efecto, la música de Victoria, aunque plenamente desarrollada en el campo de la polifonía católica post-tridentina, incidía ya en los afectos humanos antes de que éstos hubiesen sido enunciados por los compositores modernos del siglo XVII –Marenzio, Peri, Caccini y el propio Monteverdi, entre muchos otros– gracias a su prolífica representación de la imagen a través del figuralismo, con diversas estrategias melódico-armónicas, que enunciaremos a continuación, que hacen de su obra un *corpus* vocal distinto e individual en la época, gracias al sincretismo de texto, sonido e imagen:

Victoria supo llevar a cabo un ideario estético desconocido en la música española del momento: dentro de sus estructuras compositivas clásicas y tradicionales, transformó la música sacra llegando a madrigalizarla, planteó un uso moderno de la homofonía con fines expresivos, las pausas, intervalos aumentados y disminuidos, los contrastes entre planos sonoros, un frecuente uso del cromatismo próximo a los madrigalistas italianos, etc. (Rodilla 2012, 122).

IV. *CANTICUM CANTICORUM*: FRAY LUIS DE LEÓN Y TOMÁS LUIS DE VICTORIA

Possiblemente, uno de los puntos de encuentro entre ambos autores sea la profunda espiritualidad que compartían y la prodigiosa facilidad artística que los define como dos de los más grandes creadores de su tiempo, de origen judeo-converso, tal vez, como las dos caras de una misma moneda sorteadas al azar por la *diosa* Fortuna: Fray Luis de León, monje agustino, élite intelectual en su condición de profesor de la Universidad de Salamanca, víctima de las luchas religiosas de su tiempo; Tomás Luis de Victoria, sacerdote y también perteneciente a una esfera humanística muy elevada, pero fuertemente protegido por altos personajes relacionados con los Austrias, la más alta nobleza en España, el papado en Roma y la Compañía de Jesús. Pese a tan dispares destinos, recordaremos las palabras de Menéndez Pelayo en cuanto a Fray Luis, que podrían extenderse al padre Victoria: “misticismo como estado del alma, y su virtud es tan poderosa y tan fecunda (...) que el espíritu, iluminado por la llama del amor, columbra perfecciones y atributos del Ser, a que el seco razonamiento no llega” (1978, 143).

Como ya se ha reseñado, en la época existía un evidente interés por el texto salomónico, no sólo reflejado en las interpretaciones de Fray Luis –y su traducción *directamente* del hebreo–, sino también en obras como *De los nombres de Cristo* o *Conceptos del amor de Dios o Meditaciones sobre los Cantares* de Santa Teresa. Victoria puso música hasta cinco textos del rey Salomón, tres de

ellos en su primer *liber* de motetes, *Quam pulchri sunt, Vidi speciosam, Vadam et circuibo* (1572), y luego dos más, respectivamente, *Nigra sum ed formosam* (1576) y *Trahe me post te* (1583b). Escribió también tres misas de parodia sobre sus propios motetes salomónicos, *Quam pulchri sunt* (1583a), *Vidi speciosam* y *Trahe me post te* (ambas de 1592), una cuarta sobre el motete de Palestrina *Surge propera, amica mea* (1583a), también inspirado en el *Cantar de los Cantares*, texto sobre el que el *princeps musicae* publicaría su propia colección de motetes en 1584 –*Motettorum liber quartus quinque vocibus, ex Canticis canticorum*–, ofrendada al papa Gregorio XIII.

De hecho, todos los motetes de Victoria relacionados con el *Cantar de los Cantares* están dedicados a la Virgen, en alusión a la alegoría de la unión de Cristo con su esposa, el alma, o con la Iglesia, como se observa en el siguiente cuadro:

Tabla 1: motetes de Victoria inspirados en *Canticum Canticorum*

Fecha	Título	Dedicatoria
1572	<i>O quam pulchri sunt</i>	in Conceptione Beate Mariae Virgine
1572	<i>Vidi speciosam</i>	in Assumptione Mariae Beatae
1572	<i>Vadam et circuibo</i>	de Beata Magdalena
1576	<i>Nigra sum sed formosa</i>	in purificatione Beatae Maria virginis
1583b	<i>Trahe me post te</i>	de Beata Virgine

Aunque no tenemos constancia de que Tomás Luis Victoria pudiese conocer la traducción del *Cantar de los Cantares*, circunstancia harto improbable, dado que vivió fuera de España más de veinte años, entre 1565 y 1586 –Fray Luis sufrió cárcel entre 1572 y 1576–, es evidente la afinidad espiritual y, en buena medida, estética, de ambos artistas, su interés por el texto salomónico y, por añadidura, la preeminencia de la imagen –en exégesis o en música– en sus respectivos centros de interés en cuanto a la época, por ejemplo, el culto a la Virgen.

A continuación, reproducimos una tabla con los textos empleados por Victoria en su adaptación musical de *Canticum Canticorum*, según la numeración elucidada por Rubio (2012):

Tabla 2: fragmentos de *Canticum Canticorum* en los motetes de Victoria⁸.

III. <i>Quam pulchri sunt</i> (1572)	<p>Quam pulchri sunt gressus tui, filia principis! Collum tuum sicut turris ebrunea. Oculi tui divini et comæ capitis tui sicut purpura regis. Quam pulchra es et quam decora, carissima! Alleluia.</p>	<p>¡Qué hermoso es tu caminar, hija de príncipe! Tu cuello es como torre de marfil, tus ojos, divinos, y los cabellos de tu cabeza como púrpura real. ¡Qué hermosa eres y qué bella, queridísima! Aleluya</p>
XLI. <i>Nigra sum</i> (1576)	<p>Nigra sum, sed formosa, filiae Ierusalem. Ideo dilexit me rex, et introduxit me in cubiculum suum et dixit mihi: "surge, amica mea, et veni. Iam hiems transiit, imber abiit et recessit; flores apparuerunt in terra nos- tra; tempus putationis advenit".</p>	<p>Negra soy, pero hermosa, hijas de Jerusalén. Por eso me aprecia el rey y me ha metido en su alcoba y me ha dicho: "levántate, amiga mía, y ven. Ya ha pasado el invierno; las lluvias se han ido y retirado; las flores han aparecido en nuestra tierra. Ha llegado el tiempo de la poda".</p>
XXXVIII. <i>Vadam et circuibo</i> (1572)	<p>Vadam et circuibo civitatem per vicos et plateas, quaeram quem diligit anima mea: quæsivi illum et non inveni. Adiuro vos, filiae Hierusalem, si inveneritis dilectum meum, ut annuntietis ei, quia amore langueo. Qualis est dilectus tuus, quia sic adiurasti nos? Dilectus meus candidus est rubicundus, electus ex milibus: Talis est dilectus meus, et est amicus meus, filiae Jerusalem. Quo abiit dilectus tuus, o pulcherrima mulierum? Quo declinavit et quaeremus eum tecum? Ascendit in palmam, et apprehendit fructus eius.</p>	<p>Me levantaré y recorreré la ciudad por barrios y plazas; buscaré a ese al que ama mi alma. Lo busqué y no lo encontré. Os imploro, hijas de Jerusalén, que si encontráis a mi amado le comuniquéis que enferma estoy por su amor. - ¿Cómo es tu amado, que así nos lo has encarecido? - Mi amado es blanco y rubicundo, elegido entre miles. Así es mi amado, y es mi amigo, oh hijas de Jerusalén. - ¿Adónde fue tu amado, oh tú, la más hermosa de las mujeres? Adonde haya ido a parar iremos a buscarlo también contigo. - Subió a la palmera y tomó su fruto.</p>

8 Traducción expresamente realizada para esta investigación por el Dr. Alfredo Encuentra de la Universidad de Zaragoza y reproducida con su explícito permiso.

XXXIX. <i>Vidi speciosam</i> (1572)	<p>Vidi, speciosam sicut columbam, ascendentem desuper rivos aquarum, cuius inaestimabilis odor erat nimis in vestimentis eius, Et sicut dies verni Circumabant eam flores rosarum et illia convallium.</p> <p>Quae est ista, quae ascendit per desertum sicut virgula fumi ex aromatibus myrrae et thuris?</p>	<p>Vi algo bello, como una paloma que subía sobre corrientes de agua, el olor de cuyas vestimentas era imposible de describir. Y como en días de primavera, la rodeaban las flores de los rosales y los lirios de los valles. ¿Quién es esa que asciende por el desierto como columna de humo de los aromas de mirra e incienso?</p>
XLII. <i>Trahe me poste</i> (1583b)	<p>Trahe me poste te, et curremus in odorem unguentorum tuorum. Alleluia, alleluia.</p>	<p>Arrástrame tras de ti y correremos hacia el olor de tus perfumes. Aleluya, aleluya.</p>

A continuación, ofrecemos una serie de “correspondencias” (Vela, 2019), tal cual entendemos el fenómeno de la *traducción* del lenguaje escrito a la música, con diversos elementos descriptivos⁹:

Capítulo 1º

Llévame en pos deti. Correremos. Metióme Elrey en su retrete. (...) Morena yo pero amable, hijas de Hierusalén, como las tiendas de Çedar, como las cortinas de Salomón. No me miréis si soi algo morena. Quemóme Elsol (Fray Luis de León 2003, 103).

Exégesis literal

Es razón porsi sin traer dependencia con lo de arriba, en la qual explica en nueuo encarecimiento el deseo que tiene deuerte con su Esposo, pues estando enferma y cual estaua sin fuerças dize que la seguirá corriendo si la quiere lleuar consigo. [en sus retretes] esto es, en todos sus secretos dándome parte dellos y de todas sus cosas, que es la más cierta prenda del amor (Fray Luis de León 2003, 110).

Exégesis espiritual

⁹ En lo sucesivo: Fray Luis de León, *El Cantar de los Cantares de Salomón* (Madrid: Cátedra, 2003).

Llévame; trastí correremos, porque quando el Esposo guía asu Esposa sería gran disparate correr tras otro; por eso dixo: *Trastí correremos*. Este correr dela Esposa es darse prisa, estar ençendida, viuir en perfecta fee y charidad conforme ala doctrina del Señor (Fray Luis de León 2003, 258).

Victoria se encuentra, en este caso, más cerca de la explicación literal que de la espiritual –más representable a través de la música–, sobre todo, en los motetes *Nigra sum* y *Trahe me post te*. En este último, el Esposo y la Esposa emprenden una frenética carrera en un comienzo de entradas canónicas, hasta las enardecididas llegadas al agudo –hasta un sol⁵– que simboliza su encuentro, organizada la partitura a seis voces, con un equilibrio de tres masculinas –*Bassus*, *Tenor II*, *Tenor I*– y tres femeninas –*Altus II*, *Altus I*, *Cantus*–, como también podría significar el gozo supremo de ambos de *viuir en perfecta fee y charidad*.

Victoria: *Trahe me post te*¹⁰.

En *Nigra sum*, por su parte, encontramos un nuevo fragmento que remite a la intimidad de los esposos tras su encuentro en el aposento, en efecto, otras de las pruebas del amor reseñadas por Fray Luis, los *secretos* que el Esposo confía en la Esposa. Observamos la inmediata reducción del volumen sonoro de seis a tres voces, en una tesitura vocal muy central, de sonido velado, que no rebasa el si⁴, como descripción del habla susurrada y, por tanto, de la amorosa confianza de la pareja, sobre las palabras *et introduxit me in cubiculum suum* [y me metió en su alcoba].

10 Todas las transcripciones utilizadas pertenecen a Nancho Álvarez y a su página <https://www.uma.es/victoria/>, que han sido reproducidas con su consentimiento expreso.

The musical score consists of five staves of music in G major. The lyrics are as follows:

12
di - le - xit me rex et in - tro - du - xit me in cu - bi - cu - lum su - - um
rex rex, et in - tro - du - xit me in cu - bi - cu - lum su - - um
o di - le - xit me rex et
o di - le - xit me rex et in -
rex et in - tro - du - xit me in cu - bi - cu - lum su - - um
o di - le - xit me rex et

Victoria, *Nigra sum sed formosa*.

De nuevo, en este primer capítulo encontramos otras imágenes de Fray Luis recogidas por Victoria:

Exégesis literal

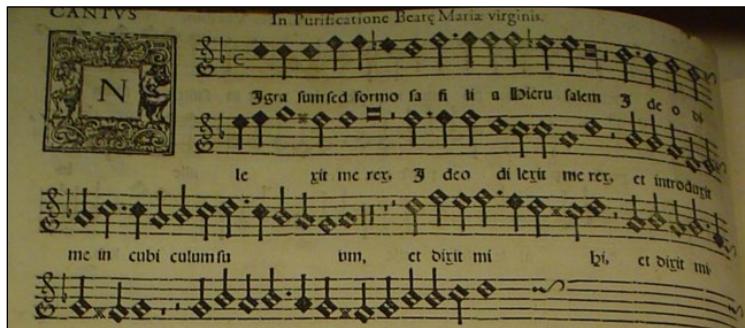
Morena yo pero muy amable, Hijas de Hierusalén, como las tiendas de cedar, como las cortinas de Salomón (...) Dize pues, “yo confieso que soy morena, pero en todo el rostro soy hermosa y bella y digan de ser amada, porque debaxo de este color my moreno estaa gran belleça escondida” (Fray Luis de León 2003, 112).

Exégesis espiritual

Negra soy, mas hermosa hijas de Hierusalem. Esta Esposa de Christo quiere dezir la fertilidad y obediente Iglesia, tan fea y abominable es a los ojos del mundo por la humildad y sufrimientos de persecuciones, de cruz y injurias, por el desprecio de sí misma y por todas las otras cosas que en la exterior apparençia muestra, y por el contrario la Esposa ser enamorada, que es la vana y regalada y ambiciosa soberbia es tan hermosa, tan delicados los ojos y voluntades del mundo (Fray Luis de León 2003, 116).

En Victoria se aprecia un *ennegrecimiento* de la notación, con fines puramente descriptivos, en el manuscrito de *Nigra sum sed formosa* –que a continuación se reproduce en la edición de 1585b–, donde también puede apreciarse,

en efecto, el ennegrecimiento de la Iglesia mencionado por Fray Luis tras tantos siglos de pugnas y persecuciones.



Victoria: *Nigra sum sed formosa*.

Fuente: <https://tlvictoria.uva.es/>

Capítulo 2º

Levántate, amiga mía, galana mía, y vente. Ya vees, pasó el inuierno, pasó la lluuvia, fuese, descubre flores la tierra. El tiempo del podar es venido, ouda es voz de tórtola en nuestro campo (Fray Luis de León 2003, 128).

Exégesis literal

Cuenta lo que dixo o, si queremos decir así, lo que imaginó entre sueños, que le dezía su Esposo: “Leuántate, amiga mía”. Combida ensete lugar ala Esposa a gozo desus amores y porque él anda enel campo, que es lugar para el amor mejor que otro, pídele que salga él, poniéndole delante para más mourella, el amor que le tiene con regaladas palabras de *amiga* y de *galana*; y juntamente con esto, la sazón del verano, que es tiempo fresco y passible y muy aparejado para tratar amores, y ansí dize: *[leuántate]* (...) como las golondrinas (Fray Luis de León 2003, 139-140).

Exégesis espiritual

Este desmaio dela Esposa enel spíritu un vn gran deseo que la mueue a amar tierna y apasionadísimamente auiendo sentido el amor que su esposo le tiene y los beneficios que dél ha recibido. Y eneste amor spiritual se profunda tanto que viene asentir sus desmaios y desfallecimientos y tristezas spirituales (...) Y lo otro con mostralle la belleza del campo y la buena plança del tiempo, y todas las otras cosas que a este caso fauoreceçen y que ayudan a los amores. Y así le dize: “Leuántate de ay donde estás en tu cama acostada (que avn lo estaua después del

desmaio) y vente, no tengas temor ala salida porque el tiempo está mui graciioso, el inuierno consus vientos y fríos y aguas que te podían fatigar ya se fue; el verano ya es venido, y desto todas las señales se han mostrado, los árboles están con gran belleza comenzándose a vestir de flores y hojas, las auves entonan sus músicas y la tortolica aue peregrina, que no inuierna en nuestra tierra, ya esvenida aella, ya le hemos oydo cantar; y la higuera tiene sus restallonçicos, que ya brotan, las vices tienen pámpanos y huelen asu flor, de manera que por testimonio de todos los animales y plantas nos es manifiesta la vida del verano" (Fray Luis de León 2003, 295-296).

De nuevo, Victoria plasma el texto en el motete *Nigra sum sed formosa*. Junto al ejemplo ya explicado en el capítulo anterior, acerca de la intimidad de los esposos y el discurso musical susurrado, en esta ocasión el compositor contrapone una imagen de gran dinamismo, parecida al inicio de *Trahe me post te*, en la que las seis voces se *despiertan* a la vez con un diseño ascendente con una combinación eminentemente contrapuntística..., símbolo del fin de los *desmaios* de los esposos, tanto literales como *spirituales*.

Victoria, *Nigra sum sed formosa*.

De hecho, el propio Palestrina, en su obra *Motecta festorum totius anni* de 1564 –que, sin duda, Victoria conocía–, incluía un motete parecido, *Surge propera*, también dedicado a la Virgen –*in Visitatione Beatae Mariae*– donde puede hallarse un motivo parecido, en sentido ascendente, pero menos evidente en el énfasis de las palabras del Esposo para con la Esposa, que sería reproducido por Victoria en una misa de parodia en 1583, aún durante su estancia en Roma¹¹.

Así observamos el hábil contraste, inspirado, en primer lugar, por el texto, *ideo dilexit me rex, /et introduxit me in cubiculum suum* [por eso me aprecia el rey/ y me ha metido en su alcoba] y *surge, amica mea, et veni* [levántate, amiga mía, y ven], refrendado por la textura musical y sus movimientos descriptivos.

Palestrina, *Surge propera*.

Un ejemplo similar, en cuanto a la transformación del contraste hallado en el texto y traducido a la música, se puede observar en otro pasaje de *Nigra sum*, en el que se menciona el fin del mal tiempo *iam hiems transiti* [ya ha pasado el

11 Obsérvese la semejanza de la parodia de Victoria en el *Kyrie* de la *Misa Surge propera*, a través del intervalo de cuarta, el ritmo punteado y el desarrollo melódico hacia el agudo:

Victoria, *Misa Surge propera*.

invierno] y el inicio del verano *imber abiit* [las lluvias se han ido], donde florece el campo –“que es lugar para el amor mejor que otro”– y, por analogía, el amor de los esposos. Victoria representa la escena con un contraste textural entre la homofonía *–iam hiems transiti*– y la polifonía *–imber abiit*–, manifestando la dualidad entre la *calma* del invierno y el movimiento descendente de la lluvia:

45

ve - ni. Iam hi - ems transi - it im - ber a - bi - it, im - ber a - bi - it, et

- - - ni. Iam hi - ems transi - it, im - ber a - - - bi - it, et _____ re -

et ve - ni. Iam hi - ems tran - si - it, im - ber a - bi - it, im - ber a - bi - it, et

ve - ni. Iam hi - ems transi - it, im - ber a - bi - it, et _____ re -

ve - ni. Iam hi - ems transi - it, im - ber a - bi - it, im - ber a - bi - it, et re -

ve - ni. Iam hi - ems transi - it, im - ber a - bi - it, im - ber a - bi - it, et re -

Victoria, *Nigra sum sed formosa.*

Capítulo 3º

¿Quién es esta que sube del desierto como columnas de humo, de oloroso perfume de mirra y enjienso y todos los polvos olorosos del maestro de los olores? (Fray Luis de León 2003, 146).

Exégesis literal

Pues dice: ¿Quién es esta que sube del desierto? Porque los auía muy grande entre Egipto –de donde uiene la Esposa– y la tierra de Judea; o porque se finge, como dicho es, que halló a su Esposo en el campo y de allí vienen juntos, que, como después diremos, muchas veces el campo es llamado desierto. Como columnas de humo. Cosa es sabida es, así en la sagrada scripture como por los escritores profanos, que la gente de Palestina y de sus prouincias comarcanas,

por la calidad dela tierra, vsan mucho de buenos y preciosos olores. Pues comparan a la Esposa a columnas de humo, que llama al así por la semejança que tiene conellas quando, de algúm perfume o de otra cosa que se quema, sube en alto seguido y derecho. En la qual comparación no la loa tanto de bien dispuesta y degentil cuerpo, que esso más adelante se haze copisomanete, quanto de la fragançia y exçelença del olor que trae consigo, que yguala al olor del más preciado y mejor perfume (Fray Luis de León 2003, 151).

Exégesis espiritual

En la letra dize: *Vna palma de humo*. La palma sube muy alta; el pie de ella sigue muy estrecho y no mui grueso, mas arriba haze gran copa. Esta figura remeda el humo que sale de los pebites y perfumes, que sube alto y vn poco derecho, va junto y espso, y haze vno como pie o mástil poco más ancho, que es donde naçe; después que está en alto, se esparçe y haze vna como copa de árbol redondo, como la dela palma, y por esso dize “es como palma de humo oloroso” como acá dezimos “un hilo de agua” porla semejança que tiene la poco agua con el hilo. Después que la Esposa tiene más estrecha tiene más estrecha conversación con su Esposo esntántanse las gentes de ver la belleza y graçia suia, y verla venir con tanto argumento y que creçe tanto hazia el cielo como vna palma de humo de olorosa mezcla, el qual humo naçe y se leuanta de las buenas obras y perfección de virtudes della, que son entendidas porla mirra y por todos los demás perfumes que aquí dize (Fray Luis de León 2003, 310).

En este punto, el texto recrea una de las imágenes del Antiguo Testamento: el sufrimiento del pueblo hebreo y su peregrinación por el desierto tras la huida de Egipto. “Así dice el Señor: ha hallado gracia en el desierto el pueblo que escapó de la espada, Israel, cuando iba en busca de su reposo”, (*Jeremías* 31:2); “el Señor iba delante de ellos, de día en una columna de nube para guiarlos por el camino, y de noche en una columna de fuego para alumbrarlos, a fin de que anduvieran de día y de noche” (*Éxodo*, 13:21). De este modo, la Esposa, trasunto de la Virgen, se compara con la ligereza del humo, por un lado, y con su condición *alta e iluminadora* según el papel otorgado por la Iglesia, junto al aprecio, por parte de las gentes de la antigüedad, de la belleza olfativa de los perfumes, como demuestra la Biblia: “toma también de las especias más finas: de mirra fluida, quinientos *siclos*; de canela aromática, la mitad, doscientos cincuenta; y de caña aromática, doscientos cincuenta” (*Ex*, 30:23); “Nicodemo, el que antes había venido a Jesús de noche, vino también, trayendo una mezcla de mirra y aloe como de cien libras” (*Jn*, 19:39).

En el motete *Vidi speciosam*, inspirado por la belleza espiritual de María, Victoria despliega toda su técnica descriptiva para alabar la figura de la Virgen

en el mismo sentido que el texto salomónico. En la secunda pars, sobre las palabras *Quae est ista, / quae ascendit per desertum/sicut virgula fumi* [¿Quién es ésta, que asciende por el desierto como columna de humo...?], el compositor dispone un pasaje tipo antecedente-consecuente, precursor de la policoralidad barroca, iniciado por el ascenso de la línea melódica en forma de anábasis y finalizado por un desarrollo melismático sobre la palabra *desertum* [desierto], en la que progresivamente el discurso se desacelera hasta finalizar en la nota larga, a la que sigue un silencio sobrecededor.

86 Secunda pars

Que est i - sta,
que a - scen - dit per de - ser -
que a - scen - dit per de - ser -
que a - scen - dit per de - ser -
que a - scen - dit per de - ser -
que a - scen - dit per de - ser -

93

que a - scen - dit per de - ser - tum,
que a - scen - dit per de - ser - tum,
que a - scen - dit per de - ser - tum,
que a - scen - dit per de - ser - tum,
que a - scen - dit per de - ser - tum,
que a - scen -

- tum,
- tum,
- tum,
que a - scen -
que a - scen -
que a - scen -

Victoria, Vidi speciosam.

De la misma manera, la belleza de la Virgen, de la Esposa, es decir, sus virtudes morales, quedan retratadas a través de los perfumes, en la metáfora explicada por Fray Luis, con la que termina la pregunta anteriormente formulada:

¿quién es ésta, que asciende por el desierto como columna de humo de los aromas de mirra e incienso?

En los motetes *Vidi speciosam* y *Trahe me post te* se observa la representación musical mediante una textura relativamente homofónica, que permite la comprensión del texto, tal es su importancia, junto a líneas vocales sinuosas y oscilantes, de gran libertad melódica, que simbolizan la dispersión de los perfumes en el aire, cual columna de humo.

Victoria, *Trahe me post te; Vidi speciosam.*

Capítulo 4º

Esposo. Ay, *¡qué hermosa eres, amiga mía, ay, qué hermosa!* (Fray Luis de León 2003, 155).

Exégesis literal

Pues es toda la canción desde capítulo vn cantar que entonca el buen pastor enamorado ala puerta desu pastora, afuera de los que suelen dar aluoradas alas que bien quieren. Y, ansí, comienza recoçijándose todo conel contento que le daa el amor y bien parecer desu Esposo y marauillándose desu hermosura sobre humana y diciendo vna ve y repitiendo otra para mayor demostración y confirmación de lo que siente. *Ay ¡qué hermosa eres, amiga mía, ay qué hermosa!* (Fray Luis de León 2003, 157).

Exégesis espiritual

En este lugar, el Esposo, incitado dela grande affición que asu Esposa tiene, loa mui particularmente a su hermosura como aquel que la tiene bien conoçida y considerada; y, amontonando enestos loores tantas palabras, da gran muestra dela fuerte y continua imaginación que tiene desu amada Esposa, porque estos no son sino vnos trasvertimentos del coraçón (Fray Luis de León 2003, 319).

De nuevo, como en el capítulo anterior, la figura de la Virgen es descrita a partir de la Esposa, a través de las palabras de su Esposo. En *Quam pulchri sunt*, una de las primeras obras del primer *liber* de Victoria, de 1572, el adjetivo *pulchro, -a*, literalmente, “hermoso”, “bonito”, relativo a los pasos, se identifica también, semánticamente hablando, con lo aseado del carácter de la Virgen, *filia principis* [hija de príncipe], de ahí el uso de la figuración larga, literalmente, tanto en el manuscrito como en la transcripción, *blanca*, que se aprecia en las palabras que dan nombre al motete, cuyo carácter simbólico puede remitir a la Virgen o a la Iglesia.

Victoria: *Quam pulchri sunt.*

Capítulo 5º

Yo os conjuro, hijas de Jerusalén, que, si halláredes al mi querido. Mas ¿qué le contarésis? Que soi enferma de amor. (...) Tal es mi amado y tal es querido, hijas de Jerusalén? (Fray Luis de León 2003, 176).

Exégesis literal

Con la maior pena que sentía de no hallar a su Esposo, no hecha mucho de ver ni se agrauia del mal tratamiento que delas guardas recebía. Y, así, en lugar o de quexarse desu descomedimiento o recogerse a su casa y huir de sus manos, ruga alas vecinas de Jerusalén que le den nueuas desu amor, si le han visto y, si no, que se lo ayuden a buscar. Que es proprio del verdadero amor crecer más y encederse más quanto más y maiores dificultades y peligros se le offereçen y ponen delante (Fray Luis de León 2003, 185).

Exégesis espiritual

Y, no le aiiendo allado por su llamar y diligencia ruega a las vezinas de Jerusalém que se lo ayuden a buscar diciéndoless: “Yo os conjuro, yo os ruego, mujeres de Jerusalen, que si halláredes por allá aquel que tanto amo, le contéis que yo estoy enferma de amor”. No les dize “que voy buscándolo que han mal tratado andando en su busca, que no le puedo hallar o que venga amy”, sino solo “que estoy trabajada de amor”, porque en sola esta razón les dio a ellas y a él entender todo lo de arriba y mucho más, y conoscía que su Esposo no deseaua della otra cosa (Fray Luis de León 2003, 349-350).

Relacionado con el inicio del capítulo tercero, el texto denota la desesperación de la Esposa ante la ausencia del Esposo, cuyo amor, como recuerda Fray Luis en su exégesis espiritual, es prueba suficiente para las hijas de Jerusalén.

En el motete *Vadam et circuibo*, Victoria reproduce la conversación entre la Esposa y las compañeras mediante la textura homófona, de nuevo, utilizada en pro de la comprensión del texto, en un pasaje de gran fuerza expresiva gracias a la reiteración del tiempo verbal en imperativo, *adiuro vos* [os imploro] y a la unidad rítmica de las cuatro voces:

Victoria, *Vadam et circuibo.*

Capítulo 6º

Hermosa eres, amiga mía (Fray Luis de León 2003, 195).

Exégesis literal

Sube en este lugar hasta el cielo los loores dela Esposa y vénçese así mismo loándola. Porque en los capítulos passados, para loar la variedad desu gentileza y hermosura, la apodó a un gentil huerto (Fray Luis de León 2003, 197-198).

Exégesis espiritual

Ensalça grandemente los loores desu Esposa, porque en los capítulos de arriba para loar la vaeridad de su gentileza y hermosura la apodó aun gentil huerto (Fray Luis de León 2003, 361).

El texto anterior remite al capítulo cuarto, con una nueva comparación de las prendas morales de la Esposa [la Virgen, la Iglesia], de labios del Esposo, con elementos de la naturaleza, el campo, los aromas, el agua, la columna de humo y, de nuevo, “un gentil huerto” –este texto no aparece entre los seleccionados por Victoria–.

Capítulo 7º

¡Quán lindos son tus pasos en el tu calçado, hija del Príncipe! (Fray Luis de León 2003, 361).

Exégesis literal

Loan el buen ayre y movimiento, el pie bien hecho y el calçado justo y que venía como nasçido en la Esposa. Y dízenlo como a manera deadmiraçón, para mostrar que eran extrañamente graçiosos los pies dela Esposa y no así comoquiero (Fray Luis de León 2003, 209).

Exégesis espiritual

Comiençan la loa desde belleza las mujeres desde los pies hasta la cabeza por yr desde lo menor hazia lo maior, que es una galana forma de loar. Dizen, pues: “O prinçesa, quán hermosos son tus pasos tus passos, quán gentiles osn tus pies y con qué graçia los mueues! Y el calçado que enellos tienes te está también que parece naçido allí”. Demanera que diziéndole del calçado la loan dela hermosura y graçia delos pies, y dela graçia en el andar que es parte grande dela belleza, como ya hemos dicho, que en lo mouimientos está gran parte della (Fray Luis de León 2003, 373).

De nuevo, como en los pasados capítulos tercero y cuarto, la figura de la Virgen se ensalza a través de su belleza, con un nuevo matiz: el garbo de su andar, que en el texto elegido por Victoria se completa con una hermosa metáfora renacentista, a saber, la comparación del cuello de María con una resplandeciente torre de marfil [*et sicut turris eburnea*], figura simbólica de su inmarcesible pureza, como refleja también Fray Luis en su poema *Imitación de diversos*:

“Vuestra tirana exención,/ y ese vuestro cuello erguido”.

De este modo, los tan alabados pasos de la Virgen, en el motete de Victoria *O quam pulchri sunt* parecen ascender, escalón a escalón, con suma elegancia, en todas las voces, la torre de marfil que representa la propia pureza de María...

Victoria, *Quam pulchri sunt.*

Capítulo 8º

Esposo: *Yo os conjuro, hijas de Jerusalén, ¿por qué despertaréis, por qué desasosegaréis al Amada hasta que quiera? Compañeras. ¿Quién es esta que sube del desierto recostada en su amado?* (Fray Luis de León 2003, 226).

Exégesis literal

¿Quién es esta que sube del desierto, etc. El primer verso es paréntesis o sentencia entretexida en las hablas de los dos, Esposo y Esposa, y son palabras delas personas que veyan cómo los dos amantes se yuan juntos desde el campo ala ciudad y la Esposa venía muy junta y pegada asu Esposo. Porque, después que ella tornó ensí del desmayo sobredicho, se fingen subir ala ciudad y ella, con más atreuimiento que antes, se yuavergüenza y temor que tenía primero y como señora ya de aquella libertad que poco antes deseaua como auemos visto (Fray Luis de León 2003, 232).

Exégesis espiritual

El vltimo y más adelantado passo deste diuino amor diximos ser aquel con que la Esposa viene en tanta perfección que pública y secretamente manifiesta sus amores sin tener respecto acosa dela tierra. Esto deseaua denantes y pedía desu

Esposo, que le puede él solo dar los alientos para ello. Y este passo muestra aquí auer ya dado, pues que yaviene sustentada y andando por los passos que “el espiritu desu Esposo, la guía, y enél se sustenta”, como dize el Apóstol (*Rom. 13; Philip. 2*). Y así sube del campo (que aquí llama desierto adonde gozaua dél) agozar dél públicamente y dar muestras claras deste amoroso gozo almundo, y luzir entre todos los otros, como el sol y la luna hacen en el mundo, con gran resplandos obrando y haciendo obras más estremadas y heroicas que antes. Y, ass’ como el gozo es mayor y el gusto delos amores, así las palabras son más amorosas y las muestras euidentes, como luego veremos (Fray Luis de León 2003, 393).

Nuevamente, se recuperan fragmentos anteriormente mencionados, como la conjura de las hijas de Jerusalén (capítulo 5) y la imagen de la Virgen en el desierto (capítulo 3), junto al desasosiego de la Esposa ante la ausencia del Esposo, también en el capítulo 3:

Leuantarme he agora y sercaré por la ciudad, por los barrios y por los lugares anchos.

Esta frase motiva una de las concentraciones de imágenes más interesantes en los motetes de Victoria, en *Vadam et circuibo*, donde apreciamos la figura de la anábasis en la palabra *vadam* [iré o me levantaré] y la de la *circulatio* en *circuibo* [rodearé].

Victoria, *Vadam et circuibo*.

Ni siquiera Palestrina, el afamado *princeps musicae*, cuyo magisterio sobre Victoria nunca podrá ser demostrado –más allá de la mutua influencia de las obras de uno y otro– fue capaz de semejante concatenación de imágenes, incluso, en una obra posterior a los fascinantes *Motecta* de 1572 de Victoria, con un texto muy similar y, por supuesto, de raíz salomónica, en una obra que fue publicada

tardíamente, en 1584, cuando el abulense había mostrado ya toda su producción sobre el *Canticum Canticorum*.

The musical score consists of five staves representing different voices: Cantus, Altus, Tenor, Quintus (Tenor), and Bassus. The music is in common time (indicated by 'C'). The lyrics are in Latin and are repeated in each voice. Dotted boxes highlight specific melodic patterns in the voices.

Palestrina, *Surgam et circuibo civitatem*.

CONCLUSIONES

Porque del Renacimiento acá, a lo menos entre las gentes latinas, nadie se le ha acercado en sobriedad y pureza: nadie en el arte de las transiciones y de las grandes líneas, y en la rapidez lírica; nadie ha volado tan alto ni infundido como él [Fray Luis] en las formas clásicas del espíritu moderno (Menéndez Pelayo, 1956 178).

Otro tanto podría decirse de Tomás Luis de Victoria, frente a sus ilustres contemporáneos, los polifonistas Palestrina y Lasso, sobre todo, en cuanto a exacerbada expresividad de su música, fundamentada en la representación oculta de la imagen, procedente del texto.

De este modo, a través del recurso de la ώποτύπωσις [hipotiposis], el abulense consigue plasmar en sonido toda una serie de imágenes procedentes del texto de *Canticum Canticorum*, y, como en el caso de Fray Luis de León, encontramos elementos puramente descriptivos –los pasos, la lluvia, el susurro– junto a otros simbólicos –el desierto como recogimiento interior, el humo como enaltecimiento de la Virgen, el ennegrecimiento de la notación como las persecuciones a la Iglesia, etc.–. Por tanto, como en el texto de Fray Luis, en el discurso musical de Victoria existe también, salvando las distancias, una suerte de

exégesis literal y otra *spiritual* a través del lenguaje simbólico de la partitura, punto de encuentro entre sonido, imagen y texto.

Fray Luis de León y Tomás Luis se revelan como dos devotos de la Virgen, cuya figura emerge de su obra en un surtidor de imágenes que realzan su belleza moral y espiritual, dado que una de las interpretaciones del texto del *Cantar de los Cantares* presenta los amores entre Salomón y la sulamita (o hija del Faraón) como una alegoría entre Dios y los fieles, Cristo y la Iglesia, incluso, Cristo y la Virgen.

Concuerdan todos los intérpretes, así hebreos y caldeos como Griegos y Latinos, en la declaración de los dos desposados haciendo a Dios el Esposo y a la congregación de los fieles la Esposa. Porque este sagrado desposorio tenemos manifiesta prouança en la sagrada scriptura (Fray Luis de León, 2003 249).

De hecho, el *Cantar de los Cantares* también se revela como un texto sensorial, pleno de imágenes descriptivas y simbólicas, de ahí su interés en la era post-tridentina y las múltiples exégesis de su contenido, en este caso, por dos de los más grandes artistas de la época, Tomás Luis de Victoria y Fray Luis de León.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bravo Villasante, Carmen. 2006. *La literatura emblemática. Las empresas morales de Juan de Borja*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Cicerón, Marco Tulio. *De finibus bonorum et malorum*. Madrid: Gredos. Consultado el 3 de noviembre de 2019, <http://www.pieresko.net.ar/libros/Gredos/Cicer%C3%B3n,%20Del%20supremo%20bien%20y%20del%20supremo%20mal.pdf>
- Cicerón, Marco Tulio. *De Oratoria*. Consultado el 4 de noviembre de 2019, <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020014940/1020014940.PDF>.
- Filippi, Daniele. 2012. “Sonic styles in the music of Victoria”. En *Revista de Musicología*, vol. XXXV N ° 1, pp. 131-155.
- Galindo Ayala, C. 2017. “Fray Luis de León y el cantar de los cantares, paradigma místico-erótico en la tradición judeocristiana y clásica grecolatina”. En *Nueva Revista de Filología Hispánica* (NRFH), LXV, núm. 2, 441- 469.
- Gallico, Claudio. 1991. *La época del Humanismo y el Renacimiento*. Madrid: Turner.
- Giardina, Alejandro. 2012. “Textures et forme dans le premier livre de motets de Tomás Luis de Victoria”. En *Revista de Musicología*, vol. XXXV N ° 1, pp. 183-203.
- Gombrich, Ernst. 1983. *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza.

- González Valle, José Vicente. 2000. “Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800”. En *La música en España en el siglo XVIII*. Juan José Carreras y Malcolm Boyd (eds.). Madrid: Alianza.
- Kühn, Clemens. 2003. *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.
- Kühn, Clemens. 2007. *Tratado de la forma musical*. Madrid: Mundimúsica.
- León, Luis. 2003. *El Cantar de los Cantares de Salomón. Interpretaciones literal y espiritual*. Ed. José María Becerra Hiraldo. Madrid: Cátedra.
- Martín Valle, Jorge. 2012. “Simbolismo en la música de Tomás Luis de Victoria”. En *Revista de Musicología*, vol. XXXV Nº 1, pp. 221-243.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. 1956. *La mística española*. Madrid: Aguado libreros.
- Monson, C. A. 2002. “The Council of Trent revisited”. En *Journal of the American Musicological Society*, vol. 55, nº 1, pp. 1-37.
- Pedrell, Felipe. 2011. *Tomás Luis de Victoria*. Valladolid: Maxtor.
- Rodilla León, Francisco. (2012). “Algunas precisiones sobre la importancia del Concilio de Trento en Tomás Luis de Victoria y otros polifonistas de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII”. En *Revista de Musicología*, vol. XXXV Nº 1, pp. 103-131.
- Rubio, Samuel. 2012. *Estudios sobre Tomás Luis de Victoria*, Ed. José Sierra, Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Soler, Josep. 2017. *Tomás Luis de Victoria: música en la ciudad celeste*. Barcelona: Antoni Bosch editor.
- Stevenson, Robert. 1939. “Estudio biográfico y estilístico de T. L. de Victoria”. En *Revista musical chilena*.
- Suárez García, José Ignacio. 2012. “El embellecimiento retórico en el *Officium Defunctorum* de Tomás Luis de Victoria”, *Revista de Musicología*, vol. XXXV Nº 1, pp. 263-297.
- Vela González, Marta. 2019. *Correspondencias entre música y palabra*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Vega Cernuda, Daniel. 2012. “¿Manierismo en Tomás Luis de Victoria?”. En *Revista de Musicología*, vol. XXXV Nº 1, pp. 131-155.
- Villalpando: *Hieronymi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi e Societate Iesu in Ezechielem explanationes et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani*. Consultado el 2 de diciembre de 2019, <https://www.e-rara.ch/zut/content/structure/3799530>
- Concilio de Trento*. Consultado el 15 de noviembre de 2019, <http://www.intratext.com/IXT/ESL0057/2W.HTM>

Ratio Studiorum. Consultado el 18 de noviembre de 2018, <http://www.pedagogiaignaciana.com>

Marta Vela González

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Universidad Internacional de La Rioja

Avenida de la Paz, 137

26006 Logroño (España)

<https://orcid.org/0000-0002-5700-6767>