

# LA IMAGEN DE LA VIRGEN EN LA MÚSICA DE TOMÁS LUIS DE VICTORIA

THE IMAGE OF THE VIRGIN IN THE MUSIC  
OF TOMÁS LUIS DE VICTORIA

Marta Vela  
*Universidad Internacional de La Rioja*  
*Radio Clásica-Radio Nacional de España*  
<https://orcid.org/0000-0002-5700-6767>

**ABSTRACT** • After the Council of Trent (1545-1563), the use of imagery in religious art was strengthened thanks to the doctrinal instructions of the council and the activity of the Society of Jesus, founded by Ignatius of Loyola in 1540. Devotion to the Virgin intensified, in Spain, through a plethora of Castilian artists of convert origin, especially Saint Teresa of Jesus (1515-1582), Fray Luis de León (1527-1591) and San Juan de la Cruz (1542-1591). At the same time, Tomás Luis de Victoria (1548-1611), the polyphonist based in Rome, left his particular testimony of admiration, depicting Mary in music through musical figuralism, with the precedent of the music of Josquin Desprez, and the treatises of Alciato and Borja as the beginning of emblematic literature.

**KEYWORDS:** Music; Emblematics; Figuralism; Virgin; Victoria.

**RESUMEN** • Tras del Concilio de Trento (1545-1563), el uso de la imagen en el arte religioso se afianzó gracias a las instrucciones doctrinarias del concilio y a la actividad de la Compañía de Jesús, fundada por Ignacio de Loyola en 1540. La devoción a la Virgen se intensificó, en España, por medio de una pléyade de artistas castellanos de origen converso, en especial, Santa Teresa de Jesús (1515-1582), Fray Luis de León (1527-1591) y San Juan de la Cruz (1542-1591), mientras que también Tomás Luis de Victoria (1548-1611), el polifonista radicado en Roma, dejaba su particular testimonio de admiración, representando a María en música por medio del figuralismo musical, con el precedente de la música de Josquin Desprez, y los tratados de Alciato y Borja como comienzo de la literatura emblemática.

**PALABRAS CLAVES:** Música; Emblemática; Figuralismo; Virgen; Victoria.

## INTRODUCCIÓN

En la era post-tridentina, previa a la floreciente época del madrigal en Italia, la imagen de la Virgen, en consonancia con otras imágenes sagradas, tomó una especial relevancia sobre diversas ramas artísticas, de las cuales, tal vez, la más desconocida, a causa de su manifiesta asemantividad, puede ser la música. En tiempos recientes se ha elucidado el término de «figuralismo» (Dunning, 2001; Martín-Valle, 2012; Suárez García, 2012) que alude al poder de la música en su representación de imágenes a través del sonido, basado en la antigua idea descriptiva de Cicerón (2002), en el campo de la Retórica (Wilson, Buelow y Hoyt, 2024), conocida como ὑποτύπωσις [hipotiposis] y, en la actualidad, dada la constante injerencia de la lengua inglesa, *Eye Music*, *Word Music* o *Music Painting*, se llama a una «una suerte de traducción entre texto y música que implica el empleo simbólico de una imagen mediadora propiciada por la imaginación pictórica del compositor» (Vela, 2024: 450).

De este modo, con el precedente de Josquin Desprez (Kühn, 2007), la imagen de la Virgen transmite pureza, probidad y virtud: «tales eran las [obras] de la gloriosísima Virgen nuestra Señora, la cual, estando desde el principio levantada a este alto estado, nunca tuvo en su alma impresa forma de alguna criatura, ni por ella se movió, sino siempre su moción fue por el Espíritu Santo», en el decir de San Juan de la Cruz (*Subida al monte Carmelo*, III, 2,10; 2017: 252), así como, de nuevo, en Santa Teresa: «eso no lo osará yo prometer, porque sé que los Apóstoles tuvieron pecados veniales. Sólo nuestra Señora no los tuvo» (*Cartas*, LXXI; 1893: 141), incluso, trascendiendo la época, en palabras de Pío XII: «hija primogénita, madre cariñosísima del verbo y esposa predilecta del Espíritu Santo» (1946: 266).

Con una vida partida entre España y Roma, a continuación, se analizarán algunas de las imágenes marianas en la música de Tomás Luis de Victoria (1548-1611) en la época del florecimiento cultural de la Emblemática (Seguí Balaguer, 2021).

## EL TRATAMIENTO DE LA IMAGEN DE LA VIRGEN EN EL CONCILIO DE TRENTO

La providencial conversión del arte en herramienta espiritual durante la era post-tridentina aseguró, una vez más, su pervivencia encauzada por los derroteros de la devoción religiosa marcada por el Concilio de Trento: «la práctica del arte estaba lejos de extinguirse: se convirtió en un arma importante para defender la ortodoxia católica» (Wittkower, 2007: 21). De hecho, fue la imagen un instrumento fundamental en la propagación de la fe: «la imagen se convierte, a raíz del Concilio de Trento, en instrumento de propaganda e instrucción de la reformada Iglesia Católica» (López Calderón, 2010: 433).

Una vez desmentida (Rodilla, 2012; Monson, 2002) la presunta prohibición de la polifonía (Gallico, 1991), la participación de la imagen se convirtió entonces en asunto capital, en combinación o no con la música:

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 (Concilio de Trento, Sesión XXV: *La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes*).<sup>1</sup>

1. Concilio de Trento. <[https://www.intratext.com/IXT/ESL0057/\\_P1G.HTM](https://www.intratext.com/IXT/ESL0057/_P1G.HTM)>

De este modo, las imágenes más repetidas en la época post-tridentina representan, en primer lugar, a la Gloria de la Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo), dogma compartido por los protestantes...

Creo en un solo Dios, Padre omnipotente, criador del cielo y de la tierra, y de todo lo visible e invisible; y en un solo Señor Jesucristo, Hijo unigénito de Dios, y nacido del Padre ante todos los siglos, Dios de Dios, luz de luz, Dios verdadero de Dios verdadero; engendrado, no hecho; consustancial al Padre, y por quien fueron criadas todas las cosas; el mismo que por nosotros los hombres, y por nuestra salvación descendió de los cielos, y tomó carne de la virgen María por obra del Espíritu Santo, y se hizo hombre (Concilio de Trento, Sesión III: *Decreto sobre el símbolo de la Fe*).<sup>2</sup>

... pero también a figuras denostadas por éstos, a los Santos y, muy especialmente, a la Virgen, en palabras del jesuita Hernando de Salazar, «complemento de la Trinidad» (Fiores, 2002: 171) e, incluso, frente a las fuentes heréticas, que negaban su Inmaculada Concepción y Asunción, «cuarta persona en dignidad después de las tres supremas y divinas personas» (Fiores, 2002: 171), como escribió Alfonso Salmerón sobre un dogma de origen medieval (Atlas, 2002): «*Gaude, Virgo Mater Christi, quia sola meruisti, o Virgo Purissima, esse tantae dignitatis quod sis sanctae Trinitatis sessione proxima*».<sup>3</sup>

Esta circunstancia explica el éxito de la pintura religiosa y, en concreto, las imágenes devocionales de cristos, vírgenes y santos que inundaron el panorama pictórico de la época post-tridentina, respondiendo a los encargos del mecenazgo de instituciones religiosas, cortes y nobleza adinerada, que hicieron, por ejemplo, de el Greco, uno de los artistas más afamados y solicitados del momento. No en vano, hasta bien entrado el siglo XX se tuvo a gala la intensa participación española en el Concilio de Trento, «España... luz de Trento», tanto en lo político como en lo religioso, como también la extraordinaria o la espiritual que este acontecimiento había generado en la península ibérica durante la segunda mitad del siglo XVI, tan fecunda para las artes, en palabras de Menéndez Pelayo (1978: 907): «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».

La enorme pujanza de la Compañía de Jesús en la época propiciaría el protagonismo de España y sus intereses:

España se ligó irrompiblemente a él [al concilio]. No ha de extrañar: es que era la más bella floración de su espíritu, de su esencia íntima. La suerte de España será la de Trento; y la de Trento, la de España [...] La imagen de Trento evoca con una fuerza asociativa tal la de España, que resiste todo empeño de disociarlas. La representación española, nutrida y bien preparada, fue la pauta del Concilio (Virgen del Carmen, 1947: 189-191).

No en vano, el jesuitismo estaría representado en Trento por dos figuras extremadamente importantes en tan floreciente sociedad, Alfonso Salmerón, fundador mismo de la *Societas Iesu*, y Diego de Laínez, segundo general de la orden después de la muerte de Ignacio de Loyola en 1556.

2. Concilio de Trento. <[https://www.intratext.com/IXT/ESL0057/\\_P8.HTM](https://www.intratext.com/IXT/ESL0057/_P8.HTM)>

3. Alégrate, Virgen madre de Cristo, porque sola naciste, oh, Virgen purísima, ser tan digna de sentarte al lado de la Santa Trinidad.

## OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Se plantea una investigación cualitativa con enfoque descriptivo, basada en la interpretación de las fuentes primarias musicales como datos de estudio. A partir de este material se realiza un análisis musical basado en la metodología de Kühn (2003), orientada a la comprensión de la obra desde sus relaciones internas (Ansermet, 1999) hasta el contexto sociohistórico de la obra (Kühn, 2007). El análisis de la imagen artística se fundamenta en la metodología panofskiana (Panofsky, 1939, 2008) para la interpretación cultural basada en el análisis formal, cual conduce a la aproximación del significado de la obra.

Asimismo, se reconoce como objetivo general observar la imagen de la Virgen en la música de Tomás Luis de Victoria a partir de la doctrina del Concilio de Trento y la enseñanza jesuítica del momento.

## EL TRATAMIENTO DE LA IMAGEN EN EL SENO DEL JESUITISMO

Por entonces, la Emblemática fue cultivada con verdadera devoción por la Compañía de Jesús y, en especial, en los colegios ligados a la orden a través del *Ratio Studiorum* (1599), un manual de enseñanza jesuítica, cuya redacción comenzó en 1583, donde se recomendaba al alumnado la práctica de la creación y resolución de acertijos: «...ya en investigar las costumbres de los antiguos y lo perteneciente a la erudición; ya en interpretar los jeroglíficos, símbolos pitagóricos, apotegmas, adagios, emblemas y enigmas; ya en declamar y en cosas parecidas, al arbitrio del maestro» (*Reglas del profesor de Retórica. Concertación* 12; 2019: 102). De hecho, el primer libro español perteneciente al género de la literatura emblemática, de gran éxito en la época, dado el gusto por los acertijos en la Europa renacentista, fue publicado por Juan de Borja en Praga (1581) –*Empresas morales* (García Mahíques, 1998), tras el famoso *Emblematum libellus* de Alciato (1531), que ya había sido traducido al español en 1549–, tercer hijo de Francisco de Borja, regidor éste del tercer generalato de la Compañía de Jesús tras Loyola y Laínez. Esta publicación no hizo sino suscitar, durante todo el siglo XVII, nuevas apariciones de epigramas, emblemas y enigmas a partir del recurso de la imagen (Bravo Villasante, 2006), como una suerte de premio para los días de libranza, según el *Ratio Studiorum*:

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 epigrama, 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 moderación (*Reglas del profesor de Retórica. Prelección el día de vacación* 15; 2019: 102).

Tomás Luis de Victoria, con una vida a caballo entre España y Roma, no fue sino un hombre de su tiempo, súbdito de un vasto Imperio, pleno de «*défenseurs et 'militants' les plus ardents*» (Giardina, 2009: 49) de la esencia católica del cristianismo. Nacido al inicio del concilio, en 1548 (y no entre 1535 y 1540, como se creía), recibió una temprana educación erudita, probablemente, en San Gil, el colegio fundado por los jesuitas en Ávila (1554),

«altamente elogiado por Santa Teresa» (Stevenson, 1993: 10). En 1565 entró como *convitto-ri* [alumno pensionista] en otro centro dependiente de la Compañía, el Collegium Germanicum de Roma, tras su fundación, en 1552, por el mismo Ignacio de Loyola, entre cuyos principales benefactores se contaban Felipe II y el cardenal-arzobispo de Augsburgo, Otto von Truchsess von Waldburg, figura preponderante en Trento y primer mecenas de Victoria (Pedrell, 2011). Desde el principio, por tanto, se observa en el compositor una sólida instrucción humanística, procedente del entorno jesuita, de enorme pujanza en España, así como una «educación cosmopolita» en Roma (Stevenson, 1966: 413), junto a compañeros procedentes de Alemania, Italia o Inglaterra que, con el paso del tiempo, difundieron las obras del polifonista en sus viajes pastorales por el mundo.

Juan de Borja regresaría a España en 1581 para convertirse en mayordomo de la emperatriz doña María, hermana mayor de Felipe II y viuda de Maximiliano II de Austria, a quien también acompañaría, a su vez, como maestro de capilla, Tomás Luis de Victoria, desde 1586, a su regreso de Roma (Soler, 2017). Hasta su muerte, en 1611, la actividad del clérigo se centraría en el convento de las Descalzas Reales de Madrid, que había sido fundado por la otra hermana del rey, Juana, viuda también de Juan Manuel de Portugal, ahijada de Francisco de Borja y, según se cree, primera mujer aceptada en la *Societas Iesu* bajo el nombre de Mateo Sánchez (Lozano Navarro, 2005). Precisamente, el fallecimiento de la emperatriz, el 26 de febrero de 1603, mostraría la importancia de la Emblemática como medio del plan trazado por la Contrarreforma, en un evento tan relevante como un funeral que hoy se llamaría «de estado». Se publicó entonces el *Libro de las honras*, con treinta y seis emblemas, según la estructura del libro de *Empresas morales* de Borja (Filippi, 2012). Victoria aportó su misa de difuntos *Officium defunctorum*, que habría de ser interpretada, por vez primera, según el padre Rubio (2012), en la vigilia del día 19 y en la misa exequial del día 20 de marzo, celebradas en las Descalzas Reales, aunque no saldría publicada hasta 1605, con la sentida dedicatoria hacia la finada que sigue:

Y ya que tuve en mi ánimo durante mucho tiempo agradecerte este santo propósito tuyo, nada me pareció más idóneo que revisar aquella obra que compuse para las exequias de tu Serenísima madre y, a modo de canto de cisne, darla a la luz bajo el patrocinio de tu nombre (Sabe Andreu, 2008: 253).

## LA IMAGEN DE LA VIRGEN EN LA MÚSICA DE VICTORIA

Como buena parte de sus contemporáneos, Victoria fue un devoto de la Virgen y participó del fortalecimiento del culto mariano en un contexto espiritual dominado por el jesuitismo. Se demuestra en la gran cantidad de alusiones en todos los libros de motetes y, en especial, el tomo de *Cantiones sacrae* (1589b), dedicado a la «Sma. Virgen María», además de las misas marianas –*Misa Ave Maris Stella*, *Misa Ave Regina caelorum*, *Misa Salve Regina* y *Misa de Beata Maria Virgine*, *Misa Surge propera*–, y otras obras como antífonas, salmos, etc. De igual forma, la exaltación de la Madre de Dios aparece en *Liber primus qui missas, psalmos, magnificat, ad Virginem Dei matrem salutationes, alia que complectitur* (1576) y *Cantica Beatae Virginis vulgo Magnificat quatuor vocibus una cum quatuor antiphonis Beatae Virginis per annum* (1581b); por su parte, en *Motecta Quae Partim Quaternis, Partim Quinis, Alia Senis, Alia Octonis, Alia Duodenis, Vocibus Concinuntur* (1583b) se observa una dedicatoria más extensa...

A la Santísima Madre de Dios, María siempre Virgen o a su clemente Padre. A todos los santos que en el cielo felizmente reinan con Cristo, para cantar sus alabanzas en los días de fiestas solemnes y para alentar con más dulzura la devoción del pueblo fiel mediante Himnos y Cánticos espirituales, dedica el reverendo Tomás Luis de Victoria, presbítero abulense estas melodías musicales y cantos de piedad compuestos por él (Sabe Andreu, 2008: 245).

... mientras que en *Missae quattuor, quinque, sex, et octo vocibus concinendae una cum antiphonis, Asperges, et Vidi aquam totius anni* (1592), se aprecia una dedicatoria similar:

Por todo esto, me pareció oportuno mandar a la imprenta ahora este volumen en el que he reunido y agrupado todas las obras que se contenían en los restantes libros de tal manera que todas estas que, una vez destruidos aquellos libros, parecía que habían desaparecido, se repongan para gloria y alabanza de Dios Óptimo Máximo, y de la Virgen beatísima (Sabe Andreu, 2008: 252).

Observemos a continuación la imagen de la Virgen en la poesía mística del momento, como un compendio de altas cualidades a través de resplandecientes estampas escritas, por ejemplo, en la *Oda XXI: A Nuestra Señora* de Fray Luis de León...

Virgen que el sol más pura,  
gloria de los mortales, luz del cielo,  
en quien la piedad es cual la alteza:  
los ojos vuelve al suelo,  
y mira un miserable en cárcel dura,  
cercado de tinieblas y tristeza (1-5).  
[...]  
Virgen, del sol vestida,  
de luces eternas coronada,  
que huellas con divinos pies la luna (34-36) (*Oda XXI*, 1951: 1472-1473).

... así como el relato autobiográfico de Santa Teresa:

Estando en estos mismos días, el de nuestra Señora de la Asunción, en un convento de la Orden del glorioso santo Domingo, considerando los muchos pecados y cosas de mi ruin vida, que en tiempos pasados había confesado en aquella casa, me vino un arrobamiento grande, que casi me sacó de mí; me senté y creo que no pude ver la elevación ni oír misa. Estando así me pareció que me vestían un manto de mucha blancura y claridad, y al principio no veía quién me lo vestía; después vi a nuestra Señora hacia el lado derecho, y a mi padre san José al izquierdo, que eran los dos que me vestían aquel manto; se me reveló que ya estaba limpia de mis pecados [...] Era grandísima la hermosura que vi en nuestra Señora, aunque por figuras no determiné ninguna particular, sino toda junta la hechura de el rostro, vestida de blanco con grandísimo resplandor, no que dislumbra, sino suave (*Libro de la Vida* 33, 14-15; 2021: 309-310).

Por tanto, en primer lugar, Victoria habría de representar la imagen de la Virgen con una prodigiosa ramificación de hermosas metáforas inspiradas en motivos musicales *blancos*, asimilando el sentido semántico con el notacional, desde las figuras de semibreve y mínima –transcritas después como blanca y negra, pero ambas *albas* en la escritura de la época–, por ejemplo, en el inicio de «*Quam pulchri sunt*» [fig. 1], con el adjetivo *pulchro*, -a, literalmente, «hermoso», relativo a los andares de la Virgen, que se identifica con el intachable carácter de la dama en tanto que *exemplum* de virtud, como se observa en las *Letanías Lauretanas* aprobadas en 1587 y popularizadas tras el Concilio de Trento (Concilio de Trento, IV, 7).<sup>4</sup>

4. Concilio de Trento. <<http://www.intratext.com/IXT/ESL0057/2W.HTM>>



Fig. 1. Tomás Luis de Victoria, *In conceptione beatae Mariae*, «*Quam pulchri sunt*», cantus, 1572.<sup>5</sup>

De este modo, la música alaba la belleza tanto *física* como *espiritual* de la Virgen, cuya presencia se siente por los atributos que le son propios, generalmente, las flores, el lirio y la rosa, o bien por objetos *puros* y, por ende, *blancos*, la nieve, la estrella o la paloma: «Pues comenzando a poblarse estos palomarcitos de la Virgen Nuestra Señora» (*Libro de las Fundaciones* 4, 5; 2021: 1022), habría de escribir la santa, con respecto a los conventos fundados, afán al que dedicó buena parte de su vida.

Así pues, observamos en Victoria estas mencionadas representaciones [fig. 2]: *Veni sponsa Christi* (motete *in festo Virginum*), presenta un diseño similar, basado en la semibreve y, en el caso de *Vidi speciosam*, verdadera *laudatio* a la figura de María, junto al adjetivo del título, *speciosam* [hermosa], encontramos la imagen de la *columba* [paloma] y de las *flores rosarum* [las flores de los rosales]. Por su parte, *Magis viderunt stellam* aporta una nueva estampa de pureza a partir de la contemplación de la límpida estrella por parte de los magos de camino a Belén.



Fig. 2. Tomás Luis de Victoria, «*Quam pulchri sunt*[...]»; «*Vidi speciosam*»; «*Veni sponsa Christi* [...]», *Magis viderunt stellam*». <sup>6</sup> Elaboración propia.

5. Universidad de Málaga, tomasluisdevictoria.org. <<https://victoria.uma.es/1572/1572-cantus-03.jpg>>

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

Además, en *Gaude Maria Virgo* [fig. 3] se observa la valentía de María sobre un texto en el que destruye *sola* las herejías del mundo entero, desde su condición de intercesora de salvación, a partir de un diseño silábico basado en las notas sol y la, y en su correspondiente *comes* [respuesta] a la quinta ascendente, sobre las notas re y mi.



Fig. 3. Tomás Luis de Victoria, *Gaude Maria Virgo*, cc. 24-29, 1572.<sup>7</sup>

Por otro lado, María se identifica como *cuarta* dignidad espiritual después de los tres altos personajes de la Trinidad, según la doctrina del Concilio de Trento, lo que se plasma en el discurso musical mediante la realización a *cuatro* voces, o bien, el intervalo de *cuarta* [fig. 4], al ocupar el *cuarto* lugar de importancia en el sagrado escalafón: «llamamos Cuaternidad a la representación de la Trinidad, en cualquiera de sus formas, acompañada de María en un plano de igualdad» (Mocholí Martínez, 2015: 590). De hecho, la producción de motetes de Victoria es especialmente fecunda en imágenes marianas a partir de estos motivos musicales, como puede apreciarse en el inicio de buena parte de las obras dedicadas a la Virgen, tanto en sentido descendente como ascendente:



Fig. 4. Tomás Luis de Victoria, «*Sancta Maria, succurre miseris, Ne timeas Maria, Congratulamini mihi, Ave Maria, Beata es Virgo Maria*». Elaboración propia.

7. Universidad de Málaga, tomasluisdevictoria.org. <[https://victoria.uma.es/pdf/Gaude\\_Maria\\_Virgo.pdf](https://victoria.uma.es/pdf/Gaude_Maria_Virgo.pdf)>

Por supuesto, la identificación del intervalo de cuarta con la figura de la Virgen era ya habitual en los compositores que precedieron a Victoria –por ejemplo, *O Virgo virginum* de Josquin; *Surge propera, amica mea* de Palestrina–, pero el énfasis del compositor en todos los cantos dedicados a María es su sello de identidad a la hora de plasmar la *pureza* en el discurso musical, como ocurre con otras obras de inspiración mariana, *Misa Ave Maris Stella*, *Misa Surge propera*, *Misa Quam pulchri sunt o Regina caeli laetare*, en las dos versiones, a cinco y a ocho voces.

En este sentido, uno de los motetes más conmovedores de entre cuantos se hayan dirigido a Nuestra Señora es «*Congratulamini mihi*» [fig. 5], sobre un texto en el que María se convierte en narradora de su propia experiencia mística, quien, confesándose *parvula* (de nuevo, con el musical de la *pureza*), explota de alegría al saberse elegida por el Señor para la formidable tarea encomendada, *genui Deum et hominem* [engendré a Dios y al hombre], mediante una frase dispuesta en textura homófona, compuesta por cuatro de las seis voces de la obra, con la semibreve en la palabra *Deum*, expresada de manera silábica, frente al melisma de *hominem*:

Congratulamini mihi omnes qui diligitis Dominum,  
quia cum essem parvula, placui Altissimo:  
et de meis visceribus genui Deum et hominem.

Felicitadme todos los que amáis a Dios,  
porque, aunque era insignificante, agradé al Altísimo  
y de mis entrañas engendré al Dios y Hombre.<sup>8</sup>

54  
sce - ri - bus ge - nu-i De - um et  
ri - bus ge - nu-i De - um et ho - mi - nem ge - nu-i De -  
ri - bus ge - nu-i De - um et ho - mi - nem ge - nu-i  
vi - sce - ri - bus ge - nu-i De -  
ge - nu-i De - um et ho - mi - nem  
ge - nu-i De - um et ho - mi - nem, et ho - mi - nem

Fig. 5. Tomás Luis de Victoria, *In festo nativitatis beatae Mariae*, «*Congratulamini mihi*», cc. 54-60, 1572. International Music Score Library Project.

8. Agradecemos la colaboración en la traducción de los textos latinos del Dr. Alfredo Encuentra de la Universidad de Zaragoza.

Mención aparte requieren los motetes inspirados en el *Canticum Canticorum*, profusos en imágenes sensoriales de la antigüedad, repletos, por tanto, de aromas, sabores y sonidos, sobre la alegoría de la unión de Cristo con su esposa, el alma o la Iglesia: «la Virgen Inmaculada está asimilada a la novia del *Cantar de los Cantares*» (Réau, 2008: 18). Victoria musicó hasta cinco textos del rey Salomón, tres de ellos en su primer libro de motetes, con diversas dedicatorias a la Virgen, *Quam pulchri sunt (in Conceptione Beate Mariae Virgine)*, *Vidi speciosam (in Assumptione Mariae Beatae)*, *Vadam et circuibo* (1572) y, luego, dos más, respectivamente, *Nigra sum ed formosa (in purificatione Beatae Maria virginis)* de 1576) y *Trahe me post te* (de *Beata Virgine*, de 1583b). Además, compuso tres misas de parodia sobre sus propios motetes salomónicos, *Quam pulchri sunt* (1583a), *Vidi speciosam* y *Trahe me post te* (ambas de 1592) e, incluso, una cuarta sobre el motete de Palestrina *Surge prospera, amica mea* (1583a), también inspirado en el *Cantar de los Cantares*, texto sobre el que el *princeps musicae* publicaría su propia colección en 1584: *Motetorum liber quartus quinque vocibus, ex Canticis canticorum*, publicado por Alexandre Gardano.

Entre todas estas obras mencionadas, el motete *Vidi speciosam*, que abre por sistema los volúmenes de *motecta*, de 1572 a 1603, dedicado a la belleza de María desde un texto profuso en imágenes sensoriales y casi sinestésicas, entre torrentes de agua, aromas y vestidos vaporosos, donde la Virgen aparece representada por la paloma en todo su esplendor:

Vidi, speciosam  
sicut columbam, ascendentem  
desuper rivos aquarum,  
cuius inaestimabilis odor erat  
nimis in vestimentis eius,  
Et sicut dies verni  
Circumdabant eam  
flores rosarum  
et illia convallium.

Quae est ista,  
quae ascendit per desertum  
sicut virgula fumi  
ex aromatibus  
myrrhae et thuris?<sup>9</sup>

[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?]

9. Universidad de Málaga, tomasluisdevictoria.org. <[https://victoria.uma.es/pdf/Vidi\\_Speciosam.pdf](https://victoria.uma.es/pdf/Vidi_Speciosam.pdf)>

De hecho, en el culmen de la obra, se solapan las diversas representaciones marianas, la pureza de la figura de *blanca* apariencia, la semibreve, sobre la alba flor del lirio, en un pasaje que repite el mismo diseño punteado en una concentración temática inédita en todas las voces desde el inicio, dando fin a la *prima pars* [fig. 6].



Fig. 6. Tomás Luis de Victoria, *In assumptione beatae Mariae, «Vidi speciosam», cantus, 32v, 1585b.*<sup>10</sup>

Queda patente la fascinación de la época postridentina hacia el *Canticum Canticorum*. No en vano, San Juan de la Cruz habría asistido a clases de exégesis sobre la obra en el curso 1565-1566 (Rodríguez-San Pedro, 1993: 244), en la cátedra de propiedad de Lenguas Semíticas (López-Baralt, 2006), y, entre 1560 y 1561, Fray Luis de León elaboró traducción y *Comentario* en castellano del *Cantar de los Cantares*, por petición de Isabel Osorio, monja salmantina, *directamente* del hebreo (Galindo Ayala, 2017: 2).

## CONCLUSIONES

Así, conforme al objetivo general elucidado al comienzo de este estudio, se observa que, durante la época post-tridentina, el culto a la Virgen habría de cristalizar en diversas imágenes, por influencia del jesuitismo, proyectadas en diversas artes, interconectadas, de alguna manera, entre sí, de forma interdisciplinar, entre las que se podría destacar también el surgimiento de la Emblemática.

Así se puede apreciar en el ya mencionado motete *Quam pulchri sunt* de Victoria [fig. 7], sobre el texto de *El cantar de los cantares*, donde se asimila la belleza física del cuello de María a una esplendorosa torre de marfil [*collum tuum sicut turris eburnea*], adonde asciende, peldaño a peldaño, con elegante paso, en una sofisticada imagen cercana al madrigalismo (Vega Cernuda, 2012):

10. Universidad de Málaga, tomasluisdevictoria.org. <<https://victoria.uma.es/1585b/1585b-032b.jpg>>



Fig. 7. Tomás Luis de Victoria, *Quam pulchri sunt*, cc. 14-20, 1572. International Music Score Library Project.

A la memoria acuden, junto a la imagen de *La Madonna dal collo lungo* de Parmigianino (1534), los versos de Fray Luis en el inicio de *Imitación de diversos...*

Vuestra tirana exención,  
y ese vuestro cuello erguido  
estoy cierto que Cupido  
pondrá en su sujeción (II, 1-4).<sup>11</sup>

... como los de Garcilaso de la Vega en el *Soneto XXIII*, sobre los tradicionales atributos de Virgen, porque la flor de la azucena se asocia al del lirio y también la rosa tiene su relación con la Virgen:

Si el bestiario de la Virgen es relativamente pobre, el simbolismo floral es, al contrario, muy rico [...] Los elementos de esta flora moralizadora están tomados, en su mayor parte, de la vegetación que brota en Palestina y en el Oriente mediterráneo [...] El lirio es la flor del mes de María. La violeta, el emblema de la humildad. Consagrada en la antigüedad a Venus y a Baco, la rosa se convirtió en el simbolismo cristiano de Cristo y de la Virgen. Según los místicos, la rosa roja está teñida de la sangre que mana de las llagas del Salvador (Réau, 2008: 161-162).

11. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias-3/html/01e9471c-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_5.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias-3/html/01e9471c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html)

De hecho, Francisco Guerrero musicó este poema para cinco voces, que salió publicado en el volumen *Canciones y villanescas espirituales* (Venecia, 1589), pero, en su condición de sacerdote, probablemente, seguramente arrepentido de incluir el verso original: «coged de vuestra alegre primavera» –claramente inspirado por el tópico amoroso del *Carpe diem*–, lo substituyó por el que sigue: «servid a Dios en vuestra primavera», tal es el poder de la estampa de la Virgen sobre cualquier artista emblemático que se precie:

En tanto que de rosa y azucena  
se muestra el color en vuestro gesto,  
y que vuestro mirar ardiente, honesto,  
enciende al corazón y lo refrena;

y en tanto que el cabello, que en la vena  
del oro se escogió, con vuelo presto,  
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,  
el viento mueve, esparce y desordena;

coged de vuestra alegre primavera  
el dulce fruto, antes que el tiempo airado  
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,  
todo lo mudará la edad ligera,  
por no hacer mudanza en su costumbre (*Soneto XXIII*; 2008: 118).

De este modo, observamos la multiplicidad de formas de la imagen de la Virgen, tanto en formato visual, literario o musical, que suponen un haz de relaciones internas gracias a la intersección de las artes en la era post-tridentina, en que la imagen efímera de la música, enigmática y recóndita, refleja la doctrina de Trento a través de la efigie de Nuestra Señora.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ansermet, E. [1999]. *Escritos sobre música*, San Cugat del Vallés, Idea Books.  
Atlas, A.W. [2002]. *La música del Renacimiento*, Madrid, Akal.  
Bravo Villasante, C. [2006]. *La literatura emblemática. Las empresas morales de Juan de Borja*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.  
Cicerón. [2002]. *Sobre el orador*, J.J. Iso (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.  
Cruz, J. [2017]. *Subida al monte Carmelo*, Sevilla, Apostolado Mariano.  
Filippi, D. [2012]. «Sonic styles in the music of Victoria», *Revista de Musicología*, XXXV(1), 131-155.  
Fiores, S. [2002]. *La Santísima Trinidad: Misterio de vida*, Salamanca, Secretariado Trinitario.  
Galindo Ayala, C. [2017]. «Fray Luis de león y el cantar de los cantares, paradigma místico-erótico en la tradición judeocristiana y clásica grecolatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica* (NRFH), LXV(2), 441- 469.  
Gallico, C. [1991]. *La época del Humanismo y el Renacimiento*, Madrid, Turner.  
García Mahiques, R. [1998]. *Empresas Morales de Juan de Borja: imagen y palabra para una iconología*, Valencia, Ajuntament de València.

- Giardina, A. [2012]. «Textures et forme dans le premier livre de motets de Tomás Luis de Victoria», *Revista de Musicología*, XXXV(1), 183-203.
- González Valle, J.V. [2000] «Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800», en J.J. Carreras y M. Boyd (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Alianza.
- Jesús, T. [1893]. *Cartas de Santa Teresa de Jesús y otros escritos y documentos*, París, Garnier Hermanos.
- Jesús, T. [2021] (ePub r1.0), «Libro de la Vida», en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 62-389.
- Jesús, T. [2021] (ePub r1.0). «Libro de las Fundaciones», en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 999-1220.
- Kühn, C. [2003]. *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*, San Cugat del Vallés, Idea Books.
- Kühn, C. [2007]. *Tratado de la forma musical*, Madrid, Mundimúsica.
- León, L. [2003]. *El Cantar de los Cantares de Salomón. Interpretaciones literal y espiritual*, J.M. Bercerra Hiraldo (ed.), Madrid, Cátedra.
- León, L. [1951]. *Obras completas de Fray Luis de León*, P. Felix García, O.S.A. (prólogos y notas), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- 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. [1605]*. Madrid, Luis Sánchez.
- López Calderón, M. [2010]. «La ideología hecha imágenes: el impacto del Concilio de Trento en los coros modernos de las catedrales gallegas», *Revista Semata*, 22, 433-451.
- López-Baralt, L. [2006]. *A zaga de tu huella: acerca de la enseñanza de las lenguas semíticas en Salamanca en tiempos de San Juan de la Cruz*, Madrid, Trotta.
- Lozano Navarro, J.J. [2005]. *La Compañía de Jesús y el poder en la España de los jesuitas*, Madrid, Cátedra.
- Martín Valle, J. [2012]. «Simbolismo en la música de Tomás Luis de Victoria», *Revista de Musicología*, XXXV(1), 221-243.
- Menéndez Pelayo, M. [1979]. *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, Editorial Católica.
- Mocholí Martínez, M.E. [2015]. «La Cuaternidad», en R. García Mahiques (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana I. La visualidad del Logos*, Madrid, Encuentro, 590-595.
- Monson, C. [2022]. «The Council of Trent revisited», *Journal of the American Musicological Society*, 55(1), 1-37.
- Panofsky, E. [1939]. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance*, New York, Oxford University Press.
- Panofsky, E. [2008]. *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad.
- Pedrell, F. [2011]. *Tomás Luis de Victoria*, Valladolid, Maxtor.
- Pío XII. [1946]. *Discursos y radiomensajes de su santidad Pío XII*, Madrid, E. Acción Católica.
- Ratio Studiorum Oficial 1599*. [2019]. Gustavo Amigó, S.J. (trad.) y Dr. Daniel Álvarez, S. J. (revisado).
- Réau, L. [2008]. *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Rodilla León, F. [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», *Revista de Musicología*, XXXV(1), 103-131.
- Rodríguez San Pedro Bezares, L.E. [1993]. «La formación universitaria de San Juan de la Cruz», *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, 2, 221-249.

- Rubio, S. [2012] «Tomás Luis de Victoria, abuelense (1548-1610). *Officium defunctorum* (Madrid, 1605)», *Estudios sobre Tomás Luis de Victoria*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- Sabe Andreu, A.M. [2008]. *Tomás Luis de Victoria: Pasión por la música*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- Seguí Balaguer, M. [2021]. «El emblema musical de la vanitas en el tratado instrumental de Luis Venegas de Henestrosa (1557)», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 13, 7-23. <<https://dx.doi.org/10.7203/imago.13.21911>>
- Soler, J. [2017]. *Tomás Luis de Victoria: música en la ciudad celeste*, Barcelona, Antoni Bosch editor.
- Stevenson, R. [1966]. «Estudio biográfico y estilístico de T. L. de Victoria», *Revista musical chilena*, 20(95), 9-25.
- Stevenson, R. [1993]. *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza.
- Suárez García, J.I. [2012]. «El embellecimiento retórico en el *Officium Defunctorum* de Tomás Luis de Victoria», *Revista de Musicología*, XXXV(1), 263-297.
- Vega Cernuda, D. [2012]. «¿Manierismo en Tomás Luis de Victoria?», *Revista de Musicología*, XXXV(1), 131-155.
- Vega, G. [2008]. *Poesías castellanas*, Madrid, Fundación Garcilaso de la Vega.
- Vela, M. [2024]. «Canticum canticorum, de la interpetación literal y espiritual de Fray Luis de León a la traducción pictórica de Tomás Luis de Victoria», *Cauriensia. Revista Anual De Ciencias Eclesiásticas*, 19, 443-474. <<https://doi.org/10.17398/2340-4256.19.443>>
- Virgen del Carmen, A. [1947]. «Santa Teresa de Jesús, frente a la protesta y frente a Trento: panorámica postridentina», en P. Arellano y Sada, *Catálogo de la exposición bibliográfica del Concilio de Trento*, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona.
- Wilson, B.; Buelow, G.J., & Hoyt, P.A. [2001]. «Rhetoric and music», en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2.<sup>a</sup> ed.), 21, 260-275. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166>>
- Wittkower, R. [2007]. *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*, Madrid, Cátedra.

