

## 12. LA *DECORATIO* EN LOS RESPONSORIOS DEL *OFFICIUM* *HEBDOMADAE SANCTAE* DE TOMÁS LUIS DE VICTORIA

---

José Ignacio SUÁREZ GARCÍA  
Universidad de Oviedo

**D**EFINIDOS POR Samuel Rubio como un verdadero “retablo de la Pasión de Cristo”, los dieciocho responsorios analizados en el presente trabajo aparecieron por primera vez en el *Officium Hebdomadae Sanctae*, publicación de 1585 que contiene, asimismo, otras obras de Tomás Luis de Victoria compiladas en colecciones anteriores. La primera circunstancia citada, junto al hecho de que parecen haber sido compuestos en el mismo periodo de tiempo, hacen que estén dotados de una coherencia y unidad estilística inhabituales<sup>1</sup>. Su afinidad y unidad, fruto de un plan preconcebido, se conjugan –nos dice Rubio– con “bellos artificios de la mejor ley”, y en ellos –continúa– “acude el abulense con más frecuencia que en los restantes números del *Officium* a los llamados *figuralismos*”<sup>2</sup>. La existencia y abundancia de madrigalismos hacen que tengamos que realizar algunas consideraciones sobre el sustantivo que encabeza título del presente trabajo, el cual hace referencia a la tercera de las operaciones contempladas en la producción retórica, la *decoratio* o embellecimiento del discurso con ayuda de las figuras retóricas.

Hace tiempo que Claude V. Palisca ha destacado que la literatura humanista debió haber ejercido una fuerte y directa influencia en los compositores del siglo XVI, aunque el itinerario de esta influencia hasta el momento no ha sido bien documentado. Su efecto puede observarse particularmente en el madrigal italiano y poco después en el motete en latín<sup>3</sup>. Teniendo en cuenta que la publicación del *Officium Hebdomadae Sanctae* es el último fruto de una prolongada estancia en Roma (1565-1585), pensamos que la formación jesuítica puede estar detrás del itinerario particular de Victoria en cuanto a la aplicación en música de las operaciones de producción retórica. Creemos que esta posibilidad es plausible si tenemos en cuenta la dilatada relación de Victoria con los jesuitas en la capital italiana y que los colegios jesuitas fueron centros profunda y largamente influenciados por el pensamiento humanístico en los que se enseñaba Retórica<sup>4</sup>. A este respecto conviene subrayar que, desde las primeras versiones de las *Constituciones* de Ignacio de Loyola (1541-1544), los estudios básicos (letras, artes o

---

<sup>1</sup> Son varios los temas musicales que contribuyen a dotar a estos dieciocho responsorios de una coherencia motivica inusual, pero requeriríamos de un estudio específico para abordar este aspecto, ya que excede el objetivo del presente trabajo. No obstante, otros investigadores ya han puesto de relieve la reiterada utilización del motivo inicial del responsorio número 14, *O vos omnes*, no solo en los responsorios, sino en el *Officium Hebdomadae Sanctae* en su conjunto. Véase en este sentido Eugene Casjen Cramer: “The ‘O vos omnes’ motive in Victoria’s *Officium Hebdomadae Sanctae*”, *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria*, Aldershot, Ashgate, 2001, pp. 77-91.

<sup>2</sup> Tomás Luis de Victoria: *Officium Hebdomadae Sanctae*, Samuel Rubio (ed.), Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1977, p. 97.

<sup>3</sup> Claude V. Palisca: “Humanism and Music”, en Albert Rabil (ed.): *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988, vol. III, p. 472.

<sup>4</sup> Marc Fumaroli: “Les Jésuites et l’apologétique des *images saintes*”, en Alain Tapié (ed.): *Baroque vision jésuite. Du Tintoret à Rubens*, Paris, Somogy, 2003, pp. 15-25.

filosofía, teología, leyes, medicina y gramática) se complementaban con la Retórica o Elocuencia, tanto oral como escrita, para que los alumnos utilizaran mejor –cara a su futura vida pública– los conocimientos adquiridos en su formación académica. Tampoco podemos pasar por alto que la pedagogía de los jesuitas, desde el principio claramente selectiva por motivos morales, asumió básicamente entre los autores latinos a Cicerón y Quintiliano<sup>5</sup>, cuyas retóricas –al lado de la de Aristóteles– fueron las fuentes principales en la progresiva vinculación entre Retórica y Música desarrollada en el siglo XVI<sup>6</sup>. La inusitada importancia concedida a la Retórica en la Compañía de Jesús se debió también a que el sermón, una de las principales herramientas de la Contrarreforma, fue muy proclive a la teatralización del discurso en su “puesta en escena” (operación retórica conocida como *actio* o *pronuntiatio*). Tanto es así que los teóricos jesuitas contemplaron y llegaron a codificar cierta musicalización de la oratoria sagrada a través de los llamados tonos, con la finalidad explícita de hacer más efectiva la persuasión mediante la suscitación de afectos<sup>7</sup>.

Aunque no hemos encontrado una evidencia documental que demuestre que Victoria estudió Retórica en sus tres años como residente interno en el *Collegium Germanicum* (1565-1568), las referencias indirectas nos hacen pensar que así fue, puesto que la regulación y unificación de los planes de estudios de los colegios jesuitas realizada por Jerónimo Nadal es sensiblemente anterior a dicha estancia, al menos en una década<sup>8</sup>. Yendo un poco más allá, la pregunta que podríamos hacernos es si Victoria pudo llegar a conocer que los tratadistas alemanes comenzaban entonces a aplicar los principios retóricos a la música. En este sentido, recordamos que casi de manera estrictamente coetánea Gallus Dressler (*Praecepta musicae poeticae*, 1563) analizaba el motete en clara analogía con el discurso verbal, aplicando las partes retóricas de *exordium*, *medium* y *finis* a la estructura de este género musical y considerando, como en la gramática, que la frase demarcada por cadencias era la unidad musical más pequeña con sentido completo<sup>9</sup>. En un reciente estudio, Josep María Gregori i Cifré ha reflexionado también sobre la conveniencia o no de ensayar una aproximación en clave retórica a la música de Victoria, y a este respecto argumenta que se podría objetar, con razón, el retraso de los teóricos musicales hispánicos en lo que atañe a la adopción de una preceptiva en sus tratados. Sin embargo –nos dice Gregori i Cifré– “si pensamos que Victoria completó su formación en el Colegio Germánico de Roma entre 1565 y 1569 y que, con mucha probabilidad, los tratados de los teóricos centroeuropeos llegarían con prontitud a la biblioteca de dicha institución, creemos que un cierto enfoque retórico puede ser aceptado”<sup>10</sup>.

Dejando de lado el terreno en el que hasta ahora nos hemos movido, el de la hipótesis, lo que sabemos con certeza es que la retórica musical está presente en la obra de los compositores españoles

---

<sup>5</sup> A estos dos autores hay que añadir Virgilio. Véase Carmen Labrador *et al.* (eds.): *La “Ratio Studiorum” de los jesuitas*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 1986, pp. 21-27.

<sup>6</sup> George J. Buelow: “Rhetoric and music”, en Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1980, vol. XV, pp. 793-803.

<sup>7</sup> Es muy significativo a este respecto que desde muy temprano, al menos desde 1554, existiera en la Compañía el cargo de *maestro de los tonos y de los sermones* (*magister tonorum et contionum*), cuya misión era supervisar todo lo relativo al uso de los gestos y de la voz en la predicación, es decir, los aspectos de que consta la *pronuntiatio* o *actio*, de ahí, también, la importancia del teatro y de lo teatral en la estrategia global de la orden fundada por Ignacio de Loyola. El ejercicio de la predicación en tonos diversos, una práctica recogida por primera vez en las *Regulae* para el colegio de Roma (1551), se extendió desde Roma a otros lugares. Véase Luis Robledo Estaire: “El sermón como representación: teatralidad y musicalidad en la oratoria sagrada española de la Contrarreforma”, *Revista de Musicología*, 26, nº 1, 2003, pp. 127-185.

<sup>8</sup> C. Labrador *et al.* (eds.): *La “Ratio Studiorum”...*, p. 35.

<sup>9</sup> Gallus Dressler: *Praecepta musicae poeticae*, Simone Chevalier y Olivier Trachier (eds.), París, Minerve, Centre d’Etudes Supérieures de la Renaissance, 2001, pp. 168-181.

<sup>10</sup> Josep María Gregori i Cifré: “Mística y retórica en la vida y la obra de Tomás Luis de Victoria”, *Inter-American Music Review*, 28, nº 1-2, 2008, pp. 147-157.

del siglo XVI. Además, a pesar de que ningún teórico musical español del Renacimiento dudara en incluir a la música en el *Quadrivium*, es decir, en considerarla como una disciplina matemática, descuidando el estudio explícito de la Retórica y la Poética, la relación música y retórica se “rumoreaba” en España incluso en tratados procedentes de los ambientes más escolásticos. Francisco Salinas, por ejemplo, en *De musica* (Salamanca, 1577) dedica casi la mitad de su obra (Libros V-VII) a problemas del ritmo musical fundándolo en el ritmo oratorio y poético según Platón o San Agustín. Por otro lado, leyendo la *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555), nos percatamos de lo perfectamente informado que está Juan Bermudo de autores como Cicerón y Quintiliano y, a este respecto, llamamos la atención sobre la relación establecida entre músico y cantor, por una parte, y retórico y orador, por otra (Libro I, capítulo V). Martín de Azpilcueta (*Tratado de oración*, Venecia, 1601) se ocupa de la adecuación de la música al texto, de su declamación y del papel que debe desempeñar la música en el culto, mientras que en Bartolomé Cairasco de Figueroa (*Templo militante*, Lisboa, 1613) las relaciones retóricas entre texto y música son variadas y complejas<sup>11</sup>.

En lo que se refiere a la aplicación de recursos retóricos a la praxis musical son reveladoras las noticias contenidas en los preámbulos y dedicatorias de algunas obras editadas. En el prólogo realizado a las *Canciones y villanescas espirituales* (Venecia, 1589) de Francisco Guerrero, el licenciado Cristóbal Mosquera de Figueroa asegura que el andaluz “fue de los primeros que en nuestra nación dieron en concordar la música con el ritmo y el espíritu de la poesía, con ligereza tardanza, rigor blandura, estruendo silencio, dulzura aspereza, alteración sosiego, aplicando al vivo con las figuras del canto la misma significación de la letra, como lo sentirá el que quisiere en sus obras advertirlo”<sup>12</sup>. La preocupación mayor de Francisco de Montanos (en el *Arte de música teórica y práctica*, Valladolid, 1587) es el problema del afecto de la música, o su posibilidad de mover los ánimos del oyente: la parte más esencial de la música –nos dice– es “hacer lo que la letra pide [...] de suerte que haga el efecto que la letra pretende”<sup>13</sup>. Asimismo han llamado poderosamente nuestra atención las palabras de Cristóbal de Morales al aseverar que “tanto es más perfecto un arte: quanto imita y contrahaze a lo natural”<sup>14</sup>, porque parecen informarnos de que, en sintonía con el principio general que rige las artes plásticas coetáneas (la *mimesis* o *imitatio naturae*), Morales era consciente de que la imitación en el arte sonoro pasaba por mover los afectos del oyente a través de su representación. Sea como fuere, el convencimiento de que la música movía los afectos, subrayado historiográficamente en la música del Barroco, estaba presente en la praxis musical desde al menos la década de 1540<sup>15</sup> también en la España renacentista.

Esta certeza aparece corroborada en recientes investigaciones, entre ellas los fantásticos análisis simbólicos realizados por Gregori i Cifré sobre los motetes *Benedicta sit sancta Trinitas* y *O vos omnes*<sup>16</sup>. Sobre el primer libro de motetes de Victoria (1572) ha sido realizado, asimismo, un minucioso análisis retórico por Adriano Giardina, quien remarca la fuerte inervación del paradigma retórico en la obra del abulense<sup>17</sup>. De forma mucho más modesta, recientemente hemos explicado los procedimientos de la

---

<sup>11</sup> Véase José Vicente González Valle: “Música y Retórica: una nueva trayectoria de la *Ars musica* y la *Música práctica* a comienzos del Barroco”, *Revista de Musicología*, 10, nº 3, 1987, pp. 816-819 y 827.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 827.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Juan Bermudo: “Epístola del egregio músico Morales”, *Comiença el libro llamado declaracion de instrumentos musicales...*, Osuna, Juan de León imp., 1555, f. 120v.

<sup>15</sup> Claude V. Palisca: “Baroque”, en Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1980, vol. II, pp. 172-178.

<sup>16</sup> Tanto el primero, donde son reiteradas las alusiones simbólicas al nº 3, como el segundo, organizado siguiendo la tripartición de *exordium*, *confirmatio* y *epilogue*, presentan proporción áurea. Véase J. M. Gregori i Cifré: “Mística y retórica...”, pp. 152-157.

<sup>17</sup> Adriano Giardina: *Tomás Luis de Victoria: le premier livre de motets, organisation et style*, 3 vols., tesis doctoral, Université de Genève, 2009. Disponible en: <<http://archive-ouverte.unige.ch/vital/access/manager/Repository/unige:5368>> (consultado el 24 de enero de 2012).

decoración retórica utilizados por el compositor en su *Officium defunctorum* a seis voces, escrito en 1603 y publicado en 1605. Aplicando de manera sistemática las veintiséis figuras retóricas recogidas en un tratado coetáneo, *Musica poetica* de Joachim Burmeister (1606), pudimos comprobar cómo el músico español utiliza todas las tipologías con una única excepción, la *anadiplosis*, un adorno que, por otra parte, es propio de obras a ocho voces o policorales. Nuestra conclusión fue que el que ha sido considerado como testamento musical de Victoria estaba completamente impregnado de procedimientos empleados para conseguir una bella *elocutio*<sup>18</sup>, hasta el punto de que Victoria utiliza no solo las figuras descritas por Burmeister, sino otras compiladas por tratadistas más tardíos como Scheibe, Kircher, Bernhard, Forkel y otros, de los cuales damos seguidamente una escueta relación con el propósito de facilitar la lectura de los epígrafes subsiguientes (Tabla 1).

Tabla 1. *Tratados con figuras retórico-musicales – Figurenlehre*

<p>Joachim Burmeister: <i>Musica autoschdiastike</i>, Rostock, 1601          Joachim Burmeister: <i>Musica poetica</i>, Rostock, 1606          J. Lippius: <i>Synopsis musicae</i>, Strasburgo, 1612          Johannes Nucius: <i>Musices practicae</i>, Neisse, 1613          J. Thuringus: <i>Opusculum bipartitum</i>, Berlín, 1624          J. A. Herbst: <i>Musica moderna prattica</i>, Fráncfort, 1635          J. A. Herbst: <i>Musica poetica</i>, Núremberg, 1643          Athanasius Kircher: <i>Musurgia universalis</i>, Roma, 1650          Christoph Bernhard: <i>Tractatus compositionis augmentatus</i> (Ms., ca. 1660)          J. G. Ahle: <i>Musikalisches Frühlings...</i>, Mühlhausen, 1695-1701          Thomas Baltasar Janovka: <i>Clavis ad thesaurum magnae artis musicae</i>, Praga, 1701          Johann Gottfried Walther: <i>Praecepta der musicalischen composition</i> (Ms., 1708)          Mauritius Johann Vogt: <i>Conclave thesauri magnae artis musicae</i>, Praga, 1719          Johann Adolph Scheibe: <i>Der critische Musikus</i>, Leipzig, 1745          M. Spiess: <i>Tractatus musicus compositio-practicus</i>, Ausburg, 1745          Johann Nikolaus Forkel: <i>Allgemeine Geschichte der Musik</i>, Leipzig, 1788-1801</p>
---

#### LA DECORATIO EN LOS RESPONSORIOS DE TINIEBLAS DE VICTORIA A TRAVÉS DE JOACHIM BURMEISTER

Ha habido diversas propuestas que han tratado de reunir la multitud de figuras retóricas dispersas en los tratados escritos entre principios del siglo XVII y finales del siglo XVIII. Una de las más sistemáticas ha sido la realizada por Buelow, que propone siete categorías referidas a figuras de repetición melódica, figuras basadas en la imitación fugada, figuras formadas por estructuras disonantes, figuras de intervalos, figuras de *hipotiposis*, figuras sonoras de estructuras (y sucesiones de acordes) y, por último, figuras formadas por silencios<sup>19</sup>. Recogiendo las recopiladas por los tratadistas en unos doscientos años, la clasificación propuesta por Buelow nos planteaba el problema de que el mismo término era aplicado por distintos tratadistas para referirse fenómenos musicales diferentes y al revés, existen varios términos para el mismo fenómeno musical. Así pues, creímos conveniente, como opción metodo-

<sup>18</sup> José Ignacio Suárez García: "El embellecimiento retórico en el *Officium defunctorum* de Tomás Luis de Victoria", en *Tomás Luis de Victoria (1548-1611). Contextos y prácticas musicales*. Simposio Internacional de la Sociedad Española de Musicología en el IV Centenario del fallecimiento del compositor, Ávila, 23 y 24 de septiembre de 2011 (en prensa).

<sup>19</sup> G. J. Buelow: "Rhetoric...", pp. 793-803.

lógica, atenemos a las figuras señaladas por un tratado casi contemporáneo del *Officium Hebdomadae Sanctae*, el citado *Musica poetica* (Rostock, 1606) de Joachim Burmeister, quien incluye un repertorio de 26 figuras retórico-musicales clasificadas en tres tipologías:

1. Ornamentos de la armonía: *Fuga realis*, *Metalepsis*, *Hypallage*, *Apocope*, *Noëma*, *Analepsis*, *Mimesis*, *Anadiplosis*, *Symblema*, *Syncope* o *Syneresis*, *Pleonasmus*, *Auxesis*, *Pathopoeia*, *Hypotiposis*, *Aposiopesis* y *Anaploke*.
2. Ornamentos o figuras de la melodía: *Parebole*, *Palilogia*, *Climax*, *Parrhesia*, *Hyperbole* e *Hypobole*.
3. Ornamentos comunes a la armonía y la melodía: *Congeries* o *Synathroismos*, *Fauxbourdon*, *Anaphora* y *Fuga Imaginaria*.

Hacemos a continuación un repaso por las figuras retóricas que, señaladas por Burmeister, hemos encontrado en la obra de Victoria. En primer lugar realizamos una breve definición de la figura siguiendo el texto latino original del teórico alemán, recogido en la versión inglesa realizada por Benito V. Rivera<sup>20</sup>. Luego proponemos algunos ejemplos extraídos del *Officium Hebdomadae Sanctae*, indicando el número musical, los compases y la sección del texto en los que aparecen dichos pasajes conforme a la edición disponible online realizada por Nancho Álvarez<sup>21</sup>. Por último, reproducimos uno de los casos. La numeración de los responsorios del *Officium Hebdomadae Sanctae* se realiza siguiendo el siguiente orden: 1) *Amicus meus*; 2) *Judas mercator pessimus*; 3) *Unus ex discipulis*; 4) *Eram quasi agnus*; 5) *Una hora*; 6) *Seniores populi*; 7) *Tamquam ad latronem*; 8) *Tenebrae factae sunt*; 9) *Animam meam dilectam*; 10) *Tradiderunt me*; 11) *Iesum tradidit*; 12) *Caligaverunt oculi mei*; 13) *Recessit pastor noster*; 14) *O vos omnes*; 15) *Ecce quomodo moritur*; 16) *Astiterunt reges*; 17) *Aestimatus sum*; y 18) *Sepulto Domino*. De esta forma, para señalar los compases 1-5 del responsorio *Judas mercator pessimus* señalaremos “2, 1-5”. Asimismo, cuando es necesario indicamos las voces utilizando las abreviaturas situadas entre paréntesis: *cantus* (C), *cantus I* (C1), *cantus II* (C2), *altus* (A), *tenor* (T) y *bassus* (B).

## 1. Ornamentos de la armonía

1.1. *Fuga realis*: es una imitación fugada regular en la que intervienen todas las voces. Burmeister señala que la imitación puede contener alguna mutación y se debe realizar tan pronto como lo permita la convergencia de las consonancias, es decir, el contrapunto. Ejemplos: 2, 29-36 (“*Melius illi erat, si natus non fuisset*”); 3, 28-32 (“*hic me traditurus est*”); 4, 6-10 (“*ductus sum ad immolandum*”); 5, 16-22 (“*Vel ludam non videtis*”); 6, 23-30 (“*tamquam ad latronem*”); 6, 36-41 (“*et pharisaei concilium*”); 7, 29-37 (“*ad crucifigendum*”); 8, 22-30 (“*ut quid me dereliquisti*”); 8, 53-58 (“*comendo spiritum meum*”); 9, 58-62 (“*absque misericordia*”); 10, 3-7 (“*in manus impiorum*”); 10, 37-41 (“*insurrexerunt adversum me*”); 11, 15-19 (“*sequebatur eum*”); 13, 4-7 (“*fons aquae vivae*”); 13, 8-14 (“*sol obscuratus est*”); 14, 32-37 (“*dolorem meum*”); y 16, 13-22 (“*et adversus Christum eius*”). El pasaje que reproducimos a continuación, 4, 25-31 (“*Venite, mittamus lignum*”), viene acompañado por una figura de *hypotiposis* (véase *infra*), ya que la imitación, tratada en *stretto* y con respuesta tonal<sup>22</sup>, trata de ilustrar el movimiento o venida del imperativo latino “*venid*”, algo que nos recuerda a lo denominado por Kircher como *fuga* (figura melódica que ilustra la huida, la escapada, la partida).

<sup>20</sup> Joachim Burmeister: *Musical Poetics*, Benito V. Rivera (ed.), New Haven y Londres, Yale University Press, 1993.

<sup>21</sup> Disponible en <<http://www.tomasluisdevictoria.org/partituras.html>> (consultado el 24 de enero de 2012).

<sup>22</sup> Sobre la utilización de la respuesta tonal en los dieciocho responsorios véase Eugene Casjen Cramer: “The *tonal answer passages* in Victoria’s *Officium Hebdomadae Sanctae*”, *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria*, Aldershot, Ashgate, 2001, pp. 109-127.

Ejemplo 1.1. Fuga realis (4, 25-31)

1.2. *Metalepsis*: la *metalepsis* –dice Burmeister– “es aquella manera de fuga donde dos melodías son intercambiadas aquí y allá en la polifonía y tratadas en imitación fugada”, es decir, está describiendo la doble fuga o fuga con dos sujetos. Ejemplos: 10, 13-17 (“animae meae”) y 12, 1-5 (“Caligaverunt oculi mei”).

Ejemplo 1.2. Metalepsis (10, 13-17)

1.3. *Hypallage*: es la imitación fugada por movimiento contrario (inversión melódica). Ejemplo: 15, 21-22 (T – “sublatus est iustus”), en este caso acompañado de *apocope* (véase *infra*).

1.4. *Apocope*. Burmeister dice que es una fuga que no se completa en todas las voces; en su lugar, el sujeto, interrumpido en medio de la imitación, es cortado por cualquiera de las voces, por ejemplo en 8, 10-13 (C1 – “et circa horam nonam”). No obstante, y por otro lado, el tratadista alemán nos ofrece un ejemplo según el cual lo único que distinguiría el apocope de la fuga ordinaria es, aparentemente, que en este embellecimiento la imitación finaliza muy pronto en todas las voces, es decir, *apocope* también sería una imitación fugada en la que solo interviene la cabeza del sujeto, esto es, se asemeja a nuestra idea de fugado. Ejemplos: 3, 11-15 (“per quem tradar ego”); 3, 31-36 (“in manus peccatorum”); 5, 5-7 (T y A – “non potuistis”); 12, 11-19 (“qui consolabatur me”); 15, 1-6 (“Ecce quomodo”); 15, 13-17 (“et nemo considerat”); 15, 19-24 (“sublatus est iustus”); y, por último, en 18, 33-37 (“petiterunt illum”).

19 **apocope**

C sub-latus est iu - - stus, iu - - stus:

A . tis sub - latus est iu - - stus:

T iita - tis sub-la-tus est iu - - stus: **HYPALLAGE**

B . tis sub-la-tus est iu - - stus:

Ejemplo 1.3. Hypallage (15, 21-22)

10

C per quem tradar e - go:

A per quem tra - - dar e - go:

T per quem tra - - dar e - go:

B per quem tra - - dar e - go:

Ejemplo 1.4. Apocope (8, 10-13)

11

C1 et cir-ca ho - ram no - nam

C2 et cir-ca ho - ram no - nam

A et cir-ca ho - ram no - nam

T

Ejemplo 1.4. Apocope (3, 11-15)

1.5. *Noëma*: es un inciso homofónico dentro de un contexto general de contrapunto imitativo. Burmeister señala que “cuando lo introducimos en el momento adecuado, dulce y maravillosamente alivia a los oídos e incluso al corazón”. El *noëma* es una figura prioritaria a la hora de solemnizar la importancia del texto con una rúbrica sonora y ya era utilizada para resaltar ciertas palabras por los compositores franco-flamencos. Victoria prefiere la homofonía ligeramente *figurada* y también la introducción de pequeños desajustes entre las partes, siendo un recurso favorito anticipar (más raramente retrasar) la entrada de alguna voz en este tipo de textura, algo que podemos definir como homorritmia armónica. Señalando con la abreviatura correspondiente la voz que se anticipa, encontramos ejemplos de lo comentado en: 1, 4-8 (A – “osculi me tradidit signo”); 1, 11-15 (A – “ipse est tenete eum”); 1, 16-20 (A y B – “qui per osculum adimplevit”); 1, 33-37 (“se suspendit”); 2, 19-22 (A – “Denariorum numero”); 3, 2-6 (T – “ex discipulis meis”); 3, 16-21 (A – “Melius illi erat, si natus non fuisset”); 4, 10-12 (A – “et nesciebam”); 4, 36-39 (“A y T – “de terra viventium”); 5, 22-24 (C1 y C2 – “quomodo non dormit”); 6, 1-6 (T y B – “Seniores populi”); 6, 5-10 (C – “consilium fecerunt”); 8, 7-10 (C1 y C2 – “Iesum Iudaei”); 8, 19-23 (T – “Deus meus”); 9, 5-9 (T – “tradidi in manus iniquorum”); 10, 18-25 (T – “adversum me fortes”); 12, 31-33 (A – “sicut dolor meus”); 13, 21-26 (C – “hodie portas mortis et seras pariter”); 14, 1-8 (C2 – “O vos omnes qui transitis per viam”); 14, 21-24 (C1 – “sicut dolor meus”); 14, 27-30 (C1 – “universi populi”); 15, 4-7 (A “moritur iustus”);

17, 12-15 (C1 y A – “Factus sum sicut homo”); y 18, 11-15 (A y T – “ad ostium monumenti”). *Noëma* con una textura más homofónica, a veces levemente figurada o combinada en su segunda parte con el procedimiento anterior, lo encontramos en: 1, 31-33 (“et in fine laqueo”); 2, 1-5 (“Iudas mercator pessimus”); 2, 15-19 (“non negavit Iudae osculum”); 3, 10-11 (“Vae illi”); 4, 1-5 (“Eram quasi agnus innocens”); 4, 14-16 (“consilium fecerunt”); 4, 32-34 (“in panem eius”); 4, 34-36 (“et eradamus eum”); 5, 10-15 (“qui exhortabamini mori prome?”); 5, 35-37 (“et orate”); 6, 11-12 (“Ut Iesum”); 6, 19-23 (“cum gladiis et fustibus exierunt”); 7, 23-28 (“et ecce flagellatum ducitis”); 8, 49-51 (“Pater”); 9, 32-34 (“posuerunt me”); 9, 36-41 (“et iuxit super me omnis terra”); 10, 17-19 (“congregati sunt”); 11, 1-2 (“Iesum”); 11, 2-4 (“tradidit impius”); 12, 22-24 (“omnes populi”); 13, 8-9 (“ad cuius transitum”); 13, 15-17 (“nam et ille captus est”); 16, 1-5 (“Astiterunt reges terrae”); 15, 5-9 (“et principes convenerunt in unum”); 17, 1-4 (“Aestimatus sum”); 17, 17-21 (“inter mortuos liber”); 18, 1-4 (“Sepulto Domino”); y 18, 5-8 (“signatus est monumentum”). Por último puede darse el caso de que una textura aparentemente homofónica oculte una imitación, como ocurre en 9, 1-5 (T y B – “Animam meam”). Reproducimos el inicio del responsorio dieciocho en el que dos *noëma* aparecen separados por una pausa general o *aposiopesis* (véase *infra*).

Ejemplo 1.5. Noëma (18, 1-8)

1.6. *Analepsis*: es la repetición inmediata de un *noëma*. En esta sucesión, el segundo *noëma*, a diferencia de la *mimesis*, se presenta en la misma altura que el primero, es decir, con idéntica armonía. Encontramos casos en 4, 20-24 (*noëma* C y A contestado por T y B en “adversum me, dicentes”); 9, 48-54 (“et faceret bene”); y 9, 19-23 (“dedit contra me voces”), donde el grito *contra* Jesús-Jeremías del *adversario* es tratado por movimiento contrario en un doble sentido: en primer lugar, las voces que presentan el *noëma* (T y B) proceden por movimiento contrario (en espejo); en segundo lugar, la repetición, en la contestación de C y A, el *noëma* aparece contrariamente, es decir, invertidas las voces (aguda pasa a grave y viceversa); por último, “adversarius” se presenta en T y B nuevamente invertido.

Hypotiposis

Ejemplo 1.6. Analepsis (9, 19-23)

1.7. *Mimesis*: sucesión de dos *noëma*, el segundo de los cuales, a diferencia de la *analepsis*, cambia de altura. Burmeister recomienda que en la repetición del *noëma* las voces que callan y cantan estén cercanas unas a otras, es decir, estén compactadas formando bloques. Ejemplos: 4, 19-22 (*noëma* T y B contestado por C y A en “adversum me, dicentes”); 6, 12-15 (“dolo tenerent”); y 12, 30-36 (“sicut dolor meus”).

30

C  
lis, sic - ut do - lor me - us, sic - ut do - lor me - us. FINE

A  
lis, sic - ut do - lor me - - us, sic - ut do - lor me - us.

T  
lis, sic - ut do - lor me - us, sic - ut do - lor me - - us.

B  
lis, sic - - ut do - lor me - us.

Ejemplo 1.7. Mimesis (12, 30-36)

1.8. *Anadiplosis*: es un ornamento que consiste en una doble *mimesis*, es decir, se repiten enteramente dos *noëma*, el segundo de los cuales está a diferente altura del primero. No hay ejemplos en el *Officium Hebdomadae Sanctae*.

1.9. *Symblema*: Burmeister nos dice que *symblema* es una mezcla de consonancias y disonancias que se lleva a cabo de la siguiente manera: en la primera mitad del *tactus* se producen consonancias en todas las voces, pero en la segunda mitad algunas de las voces (que se mueven a la misma velocidad y concuerdan entre sí) entran en disonancia con otras que permanecen quietas durante varios *tactus*. En los ejemplos que ofrece Burmeister el *symblema* se corresponde con notas de paso utilizadas para realizar un cambio de posición en el acorde o un proceso similar. Las notas de paso, que ocupan toda la segunda mitad del *tactus*, se producen en varias voces a la vez, entre las cuales, se crean consonancias; no así, sin embargo, con las voces que permanecen quietas. Este embellecimiento se denomina *symblema maius*, si bien Victoria utiliza más frecuentemente el llamado *symblema minus*, que se produce en una cuarta parte (débil) del *tactus* (semínima), una técnica, sin embargo, que Burmeister no considera como figura ornamental, ya que opina que no tiene demasiado efecto. Ejemplos de *maius*: 7, 34-35 (“ad crucifigendum”) y 16, 19-22 (“et adversus Christum eius”).

1.10. *Syncope* o *Syneresis*: retardo o suspensión. Burmeister afirma que es lo contrario a *symblema*, dado que la disonancia se produce en la primera parte (fuerte) del *tactus*. Asegura además que no merecen el nombre de cadencia aquéllas que no están dotadas de este ornamento. En el sentido dado hasta ahora, nos abstenemos de dar ningún ejemplo por lo común del recurso. No obstante, Burmeister llama la atención sobre un segundo tipo, en el cual, la voz desciende dos veces consecutivas y, por tanto, es diferente al producido en la cadencia, donde –nos dice– el “tercer sonido es el mismo que el primero”, es decir, la tónica (primer sonido) retarda a la sensible (2º sonido) y ésta resuelve subiendo de nuevo a tónica (3º sonido); proponemos el ocurrido en 8, c. 9 (A – “Iudaei”). Por último, en otro ejemplo dado por Burmeister el concepto se corresponde con un retardo que pasa por una escapada inferior, normalmente a distancia de tercera, antes de resolver en la consonancia (no hay ejemplos en los responsorios del *Officium*).

**parthesia**

**SYMBLEMA**

Ejemplo 1.9. Symblema (7, 34-35)

**4 3 ...**

Ejemplo 1.10. Syncope (8, 9)

1.11. *Pleonasmus*: es la efusión abundante de armonía durante la formación de una cadencia y está provocada por la combinación de *symblema* y *syncope* en dos, tres o más *tactus*. En otros términos, es la amplificación de una cadencia mediante notas de paso disonantes y retardos en relación con el contenido textual. Ejemplo: 9, 51-54 (“et faceret bene”), en este caso acompañado de *analepsis*.

**Analepsis**

**PLEONASMUS**

Ejemplo 1.11. Pleonasmus (9, 51-54)

1.12. *Auxesis*: Burmeister dice que “ocurre cuando la armonía, hecha enteramente de combinaciones consonantes, se desarrolla y crece sobre un texto que es repetido una, dos, tres o más veces”. De los ejemplos aportados deducimos que se trata de una secuencia o progresión en textura homofónica, tratada con cierta libertad en lo que se refiere a la repetición literal del primer *noëma* o modelo, en la que el bajo asciende de grado. Ejemplos en: 5, 16-22 (“Vel ludam non videtis”, en este caso utilizando una textura más imitativa de lo habitual); 5, 33-35 (“surgite”) y 7, 5-10 (“cum gladiis et fustibus”).

Ejemplo 1.12. Auxesis (5, 33-35)

1.13. *Pathopoeia*: ocurre cuando los semitonos que no pertenecen a la modalidad ni al género de la pieza son empleados e introducidos con el fin de despertar los afectos. *Pathopoeia* se aplica también al uso inhabitualmente frecuente de los semitonos propios del modo, o sea, cuando se utilizan más de lo acostumbrado. En ambos casos, esta decoración se emplea para expresar afectos como la melancolía, el miedo, terror, conmoción, súplica, etc. En uno de los ejemplos dados por Burmeister sobre las palabras “et flebant” (Lasso, *In convertendo*) se asocia la *pathopoeia* a un tetracordio descendente que concluye en una cadencia frigía, algo típico en Victoria, como se puede observar en el ejemplo 14, 32-37 (“dolorem meum”), en este caso dentro de una textura de *fuga realis* (respuesta tonal) y acompañada de otras figuras: *epizeusis*, *exclamatio* y *palillogia* (véanse *infra*). El abulense usa extensamente la *pathopoeia*, no solo en el *Officium*, hasta el punto de que podemos afirmar que es uno de sus embellecimientos preferidos y uno de los que contribuyen a dotar a su música de ese estilo particularmente expresivo y dramático. Otros ejemplos en: 7, 30-37 (C – “ad crucifigendum”); 8, 1-4 (“Tenebrae factae sunt”); 8, c. 21 (T – “meus”); 8, 53-58 (“comendo spiritum meum”); 12, 1-5 (“Caligaverunt oculi mei”); 12, 5-8 (“a flectu meo”); 12, 8-12 (“quia elongatus est a me”); 12, 11-19 (“qui consolabatur me”); 12, 25-30 (B y C – “Si est dolor similis”); 14, 1-8 (“O vos omnes qui transitis per viam”); 14, c. 14 (B – “videte”); y 17, 28-32 (“et in umbra mortis”).

Ejemplo 1.13. Pathopoeia (14, 32-37)

1.14. *Hypotiposis*: Burmeister dice que es un ornamento mediante el cual, el sentido del texto es tan representado, que los asuntos inanimados contenidos en él parecen cobrar vida. Luego añade que este ornamento es mucho más evidente entre los compositores verdaderamente maestros. Por tanto, es una amplia clase de figuras retóricas, algunas sin nombres específicos, que sirven para ilustrar las palabras y que han sido denominadas también con términos como *madrigalismo* y *pictoricismo* (o similares). Como señalamos al inicio de nuestra exposición, Rubio<sup>23</sup> prefiere la denominación “figuralismos” y ha destacado algunos: utilización de una sola voz con un sentido textual análogo en 3, 1-2 (T – “Unus”); uso de una sola voz y de un breve canon a la quinta como símbolo de unicidad en 5, 1-3 (“Una hora”); impaciencia y prisa de Judas por entregar a Jesús a los judíos remarcado con una admirable impresión de movimiento precipitado en 5, 24-26 (“sed festinat tradere”); algo similar en 5, 33-35 (“surgite”); el expresivo silencio del *cantus* al inicio del sexto responsorio “Seniores populi” porque resultaría inapropiada la voz de niño para representar a los ancianos del pueblo; el canon a la quinta como símbolo de unicidad, en este caso personificación de Cristo cuando se dirige a las turbas que han ido a prenderle en 7, 1-5 (“Tamquam ad latronem”); el intervalo de sexta menor ascendente del tema inicial, más la audición de la tercera menor del acorde de tónica, hasta ahora vacío, al inicio del segundo compás para pintar la oscuridad y las tinieblas en 8, 1-4 (“Tenebrae factae sunt”); la doble octava, desnuda de cualquier otro intervalo armónico, que describe el grito desgarrador con que Jesús agonizante pregunta al Padre la causa de su abandono (8, 17-18 “voce magna”); las líneas imitativas descendentes por intervalos de segunda que traducen musicalmente la muerte de Jesús al inclinar la cabeza en 8, 31-36 (“Et inclinatio capite”); el uso de valores rápidos en cada sílaba en 9, 26-28 (“properate”); el ritmo tranquilo y pausado que sugiere apropiadamente la paz con que muere el justo en 15, 1-8 (“ecce quomodo moritur iustus”); el enmudecimiento descrito al flanquear la palabra latina por sendos silencios en todas las voces en 15, 35-38 (“obmutuit”); el contratiempo que nos hace sentir la angustia del cordero en 15, 41-43 (“de angustia”)<sup>24</sup>; el *noëma* marcadamente homofónico en sintonía con la reunión de príncipes en 16, 5-9 (“et principes convennerunt in unum”); los acordes largos, desnudos totalmente de adornos en el *noëma* sobre “Domino” para describir el descanso de Cristo en el sepulcro en 18, 1-4 (“Sepulto Domino”); y, por último, el silencio de las voces blancas y el canon entonado únicamente por las voces masculinas que resulta apropiado para representar a los príncipes de los sacerdotes en 18, 26-34 (“Accedentes principes sacerdotum ad Pilatum”). Además de las señaladas hasta ahora, en los responsorios son también abundantes los ascensos (*anábasis*) y descensos (*catábasis*) producidos sobre contenidos textuales análogos. Ejemplos de *catábasis* tenemos en: 4, 6-10 (“ductus sum ad immolandum”); 12, 8-12 (“quia elongatus est a me”; el alejamiento se describe con un descenso melódico que invita a un disminuir dinámico); 16, 13-22 (“et adversus Christum eius”); 17, 4-11 (“cum descendentibus in lacum”); y 17, 22-27 (“Posuerunt me in lacu inferiori”). De *anábasis*, por ejemplo, en 5, 33-35 (“surgite”) y 9, 55-58 (A y B – “Insurrexerunt in me viri”). Asimismo destacamos ahora otros casos de *hypotiposis*: 1, 14-17 (“hoc malum fecit signum”, donde Victoria coloca sobre “malum” un retardo-apoyatura, es decir con sílaba propia en B, C y T); 4, 25-29 (*fuga* sobre “Venite, mittamus lignum” que refuerza la idea de movimiento del imperativo verbal); 9, 19-21 (movimiento contrario, en espejo, por pares de voces en “dedit contra me”); 9, 23-26 (inversión del ejemplo anterior, es decir, su contrario, sobre “adversarius dicens”); 10, 17-19 (donde, tras una textura marcadamente imitativa, la idea de reunión aparece remarcada con un *noëma* en el que se juntan todas las voces sobre “congregati sunt”);

<sup>23</sup> Samuel Rubio: “Los Responsorios”, en Tomás Luis de Victoria: *Officium Hebdomadae Sanctae*, estudio y ed. crítica por Samuel Rubio, Cuenca, Instituto de música religiosa de la Excm. Diputación Provincial, 1977, vol. XIII, pp. 99-113.

<sup>24</sup> La sensación de angustia del cordero, añadimos nosotros, aumenta gracias a: la anticipación en el *altus*; la imitación a la quinta en el bajo a tan solo una negra de distancia (lo que da sensación de estrecho); el salto descendente producido tras la coma del texto que permite repetir el modelo una tercera más aguda (si se repitiera el texto sería *auxesis*) y el perfil melódico ascendente general.

10, 26-34 (donde la idea de que los gigantes se irguieron contra Cristo se corresponde con un marcadisimo ascenso melódico sobre “Et sicut gigantes”, seguido nuevamente por un perfil melódico ascendente sobre “steterunt”); 12, 20-24 (“Videte, omnes populi”, donde el imperativo “ved”, cantado solamente por el *cantus*, contrasta con el *tutti* homofónico de “todos los pueblos”); 15, 25-28 (la paz que reina en el inicio del estribillo “Et erit in pace” se consigue con valores largos y espaciados pero, sobre todo, con el enlace de tres acordes perfectos mayores en estado fundamental, *Sol – Do – Sib*, seguido de una cadencia perfecta IV-V-I sobre *sol, La, Re*); 16, 1-5 (en “Astiterunt reges terrae” la textura marcadamente homofónica y el perfil melódico del bajo subrayan que se alzaron los reyes de la tierra); 16, 10-13 (en “Adversus Dominum” los contrarios al Señor son descritos con idéntico movimiento entre las voces, como hemos señalado en los casos descritos en el nº 9). Un fenómeno digno de mencionarse es que Victoria parece construir deliberadamente algunas cadencias siguiendo el sentido textual. En este sentido hemos interpretado que en el momento en que el texto dice “et faceret bene” se molestó en componer un *pleonasmos* (9, 51-54), como ya hemos señalado, o que en su marcada tendencia a ampliar la cadencia haga una *paranomasia* (véase *infra*) sobre “finem” (C – 11, 24-27).

14

C  
hoc ma-lum fe - cit si - gnum, qui pe

A  
hoc ma-lum fe-cit si - gnum, qui per o

T  
hoc ma-lum fe-cit si - gnum,

B  
hoc ma-lum fe-cit si - gnum, qui per o

Ejemplo 1.14. Hypotiposis (I, 14-17)

1.15. *Aposiopesis*: es una pausa general o silencio en una textura musical en la que el silencio es inesperado y, en este sentido, idéntico a lo que otros tratadistas llaman *abruptio* (Benhard). Excepcionalmente, la cadencia final del primer responsorio no es sobre tónica, sino sobre el quinto grado y, además, no es sostenida como corresponde al modo *protus*, sino remisa, como si hubiera modulado al *deuterus*. Queda así roto, “en suspenso” el sentido cadencial, acorde al ahorcamiento de Judas (*hypotiposis*)<sup>25</sup>, por lo que la pausa general que antecede al versículo “Bonum erat ei” es al mismo tiempo una *aposiopesis* (I, c. 36). Así, la sensible (*fa#*), escuchada de forma sincopada en la parte débil del *tactus* tras el retardo, no va seguida de la esperada resolución en tónica en el inicio o parte fuerte del *tactus* siguiente, como cabría esperar (*elipsis*), sino de pausa general. La consecuencia es una fuerte sensación de inestabilidad armónico-rítmica que se asemeja una especie de “cojera”, y aquí reside lo inesperado de la pausa. Por otro lado, las dos ocasiones en que Jesús se dirige al Padre con “gran voz” en el octavo responsorio, *Tenebrae factae sunt*, vienen precedidas por este embellecimiento: 8 (c. 18) y 8 (c. 48). Otros ejemplos en: 2 (c. 2), 5 (c. 10), 11 (c. 2), 11 (c. 9), 14 (c. 8) y 18 (c. 5). Reproducimos ahora la *aposiopesis* producida en 11 (c. 2), en la cual Victoria parece querer separar, por medio de una pausa general, a Cristo del impío Judas.

<sup>25</sup> S. Rubio: “Los Responsorios”, pp. 99-101.

1

Cantus I  
Ie - sum tra - di-dit im - pi - us

Cantus II  
Ie - sum tra - di-dit im - pi - us

Altus  
Ie - sum tra - di-dit im - pi - us

Tenor  
Ie - sum tra - di-dit im - pi - us

Ejemplo 1.15. Aposiopesis, 11, 2

1.16. *Anaploke*: Burmeister dice que ocurre en obras a ocho voces, o dos coros, y consiste en la réplica del segundo coro cerca de la cadencia (o en la propia cadencia) del primero; luego añade que la repetición puede ser una sentencia doble o triple. En otros términos: en una pieza policoral la repetición de un *noëma* de modo que la cadencia final del primer coro suene a la vez que la entrada del segundo coro con el mismo *noëma*. Aunque la obra analizada es a un solo coro a 4 voces, Victoria a veces lo subdivide en dúos de voces agudas y graves. Salvo por este detalle, la forma de actuar de Victoria es idéntica a la descrita por Burmeister en 4, 19-24 (“adversum me dicentes”) y 6, 12-15 (“dolo tenerent”).

11

C  
Ut Ie - sum do - lo te - ne - rent,

A  
Ut Ie - sum do - lo te - ne - rent,

T  
Ut Ie - sum do - lo te - ne - rent, et

B  
Ut Ie - sum do - lo te - ne - - - rent,

Ejemplo 1.16. Anaploke (6, 12-15)

## 2. Ornamentos o figuras de la melodía

2.1. *Preamble*: es un relleno armónico. Ocurre cuando en el principio de una obra (o en una de sus partes) dos o más voces portan el sujeto de la fuga mientras otra discurre junto a ellas sin contribuir de manera pertinente a la naturaleza o el proceso de la imitación. Por tanto, se limita a rellenar el espacio vacío en las consonancias, mientras las otras voces realizan la fuga. Ejemplos: 1, 24-28 (T – “Infelix praetermisit”); 4, 40-43 (T – “Omnes inimici mei”); 7, 15-20 (T – “Quotidie apud vos eran in templo docens”); 8, 31-36 (T – “Et inclinato capite”); 9, 42-45 (A – “Quia non est inventus”); 11, 31-36 (A – “ad Caipham principem sacerdotum”); y 12, 37-44 (T – “O vos omnes, qui transit per viam”). Por extensión, esté al inicio de la partitura o no, *preamble* sería también insertar una melodía que no tiene

relación temática con las otras voces en un pasaje polifónico de tipo imitativo, es decir, actúa como un simple relleno armónico. Ejemplos: 4, 29-32 (A – “venite mitamus lignum”); 4, 43-54 (A – “adversum me cogitabant mala mihi: verbum iniquum mandaverunt adversum me, dicentes”); 5, 37-42 (C2 – “ne intretis intonationem”); 7, 5-9 (A – “cum gladiis et fustibus”); 7, 44-46 (C – “et tenuissent eum”); 7, 47-49 (A – “dixit ad eos”); 8, 13-16 (A – “exclamavit Iesus voce magna”); 8, 51-54 (C2 – “in manus tuas”); 9, 9-15 (T – “et facta est mihi hereditas mea”); 9, 61-63 (A – “et non pepercerunt”); 10, 7-11 (T – “et inter iniquos proiecerunt me”); 10, 11-13 (T – “et non pepercerunt”); 10, 30-34 (T – “steterunt contra me”); 10, 41-45 (T – “et fortes quaesierunt animam meam”); 13, 17-21 (T – “qui captivum tenebat primum hominem”); 13, 39-43 (A – “et subvertit”); y 15, 7-11 (T – “et nemo percipit corde”).

Ejemplo 2.1. Preamble (9, 42-45)

2.2. *Palillogia*: Burmeister la define en 1606 como la repetición de una idea melódica en las mismas notas y en la misma voz. La repetición puede ser total o parcial (solo el inicio). Ejemplos en: 7, 30-37 (C – “ad crucifigendum”); 10, 13-17 (B – “animae meae”); 11, 20-26 (C1 – “ut videret finem”); 13, 44-50 (B – “potentias diaboli”); 14, 32-37 (A – “dolorem meum”); 16, 16-22 (T – “et adversus Christum eius”); y, el que reproducimos 2, 32-36 (T – “si natus non fuisset”), inserto en una textura de *fuga realis*.

Ejemplo 2.2. Palillogia (2, 32-36)

2.3. *Climax*: es una secuencia, es decir, la repetición de un modelo melódico a diferentes alturas dos o más veces. Ejemplos: 13, 26-33 (B – “Salvator noster dirupit”, acompañado de *variatio* y *paranomasia*) y 15, 35-38 (A – “obmutuit”), en este caso acompañado de silencios que ilustran el enmudecimiento (*hypotiposis*, *quasi-suspiratio*).

Ejemplo 2.3. Climax (15, 35-38)

2.4. *Parrhesia*: es una nota de paso que se coloca en una única voz en la parte débil del *tactus*; de duración relativamente larga, debe medir una mínima (= mitad de un *tactus*). Es un adorno escasamente utilizado por Victoria. Ejemplos: 4, 6 (A – “ductus sum”) y 7, 29 (A – “ad crucifigendum”; véase *supra*).

Ejemplo 2.4. Parrhesia (4, 6)

2.5. *Hyperbole*: es impulsar una melodía más allá del límite superior de su modo o, en otros términos, un pasaje melódico que excede el ámbito normal por encima. Ejemplos: 9, 26-28 (B – “Congregamini, et properate”); 12, 26-30 (C – “Si est dolor similis”); 14, 17-21 (C1 – “Si est dolor similis”) y, el aquí reproducido, 12, 15-17 (B – “qui consolabatur me”), en este caso acompañado por *pathopoeia*.

2.6. *Hypobole*: es conducir una melodía hacia abajo más allá del límite inferior del modo, es decir, pasaje melódico que excede el ámbito normal por abajo. Proponemos la producida en el *altus* en 17, 25-27 (“Posuerunt me in lacu inferiori”).

Ejemplo 2.5. Hyperbole (12, 15-17)

Ejemplo 2.6. Hypobole (17, 25-27)

### 3. Ornamentos comunes a la armonía y la melodía

3.1. *Congeries* o *Synathroismos*: acumulación de consonancias perfectas e imperfectas, cuyo movimiento está permitido por las reglas del contrapunto; normalmente alternar acordes en estado fundamental y primera inversión. Ejemplos: 1, 26-30 (“praetermisit praetium”); 1, 28-30 (“praetium sanguinis”); 2, 34-36 (“si natus non fuisset”); 3, 6-8 (“tradit me hodie”); 5, 16-17 (“Vel ludam non videtis”); 6, 15-19 (“et occiderent”); 7, 18-19 (“Quotidie apud vos eran in templo docens”); 9, 46-48 (“qui me agnosceret”); 10, 7-11 (“et inter iniquos proiecerunt me”); 15, 17-20 (“a facie iniquitatis”); y el copiado seguidamente, en 13, 17-21 (“qui captivum tenebat primum hominem”).

17

C  
ho

A  
qui ca - pti - vum te - ne - bat pri - mum ho - mi - nem:

T  
qui ca - pti - vum te - ne - bat pri - mum ho - mi - nem:

B  
qui ca - pti - vum te - ne - bat pri - mum ho - mi - nem:

5 6 5 6 5 6 5 6 5 3 6 5 3 6 5 + 6 8  
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 5

Ejemplo 3.1. Congeries (13, 17-21)

3.2. *Fauxbourdon*: la progresión paralela o marcha (*homostichaonta*, *homoiokineomena*), llamada *fauxbourdon* en Francia –nos dice Burmeister– es la combinación a tres voces de terceras (mayores o menores) y cuartas en movimiento paralelo y valores iguales. Esta serie de terceras y sextas paralelas es a veces combinada por Victoria con retardos y floreos para enriquecer el procedimiento, pero en otras ocasiones, por el contrario, opta por simplificarlo reduciéndolo a una simple serie de terceras paralelas (algo que quizás podríamos definir como *pseudo-fauxbourdon*), como se puede ver en 9, 29-32 (“ad devorandum illum”); 9, 34-36 (“in deserto solitudinis”); y 15, 37-41 (“et non aperuit os suum”). El *fauxbourdon* se emplea para ilustrar conceptos de falsedad, culpa, tristeza, miseria y similares. Ejemplos: 10, 7-11 (“et inter iniquos proiecerunt me”); 17, 8-11 (“cum descendentibus in lacum”); y 17, 31 (“umbra mortis”).

3.3. *Anaphora*: imitación fugada en la que el sujeto es repetido en varias pero no en todas las voces; es más libre que la fuga real. Lo encontramos abundantemente a lo largo de toda la obra en: 1, 14-17 (“hoc malum fecit signum”); 1, 24-28 (“In felix praetermisit”); 2, 5-8 (“osculo petiit”); 2, 22-27 (“Christum iudaeis tradidit”); 4, 12-14 (“et nesciebam”); 4, 16-19 (“inimici mei”); 4, 28-32 (“venite, mittamus lignum”); 4, 40-43 (“Omnes inimici mei”); 4, 47-54 (“verbum iniquum mandaverunt adversum me, dicentes”); 5, 30-33 (“Quid dormitis?”); 5, 37-42 (“ne intretis intetationem”); 6, 15-19 (“et occiderent”); 7, 5-10 (“cum gladiis et fustibus”); 7, 9-14 (“comprehendere me”); 7, 15-20 (“Quotidie apud vos eran in templo docens”); 8, 1-4 (“Tenebrae factae sunt”); 8, 4-6 (“dum crucifixissent”); 8, 13-18 (“exclamavit Iesus voce magna”); 8, 31-36 (“Et inclinato capite”); 8, 35-39 (“emisit spiritum”); 9, 9-15 (“et facta est mihi hereditas mea”); 9, 26-29 (“Congregamini, et properate”); 9, 61-64 (“et non pepercerunt”); 10, 7-11 (“et inter iniquos proiecerunt me”); 10, 11-13 (“et non pepercerunt”); 10, 28-34 (“steterunt contra me”); 10, 41-45 (“et fortes quaesierunt animam meam”); 11, 4-7 (“summis principibus

5 6 6 6 6 6 #6 5 7 #6  
3 3 3 3 3 3 3 3

Ejemplo 3.2. Fauxbourdon (17, 8-11)

sacerdotum”); 11, 20-26 (“ut videret finem”); 11, 36-44 (“ubi scribae et pharisaei convenerant”); 12, 37-44 (“O vos omnes, qui transitis per viam”); 12, 44-50 (“attendite et videte”); 13, 17-21 (“qui captivum tenebat primum hominem”); 13, 26-33 (“Salvator noster disruptit”); 13, 39-43 (“et subvertit”); 14, 9-15 (“atendite et videte”); 14, 25-17 (“atendite”); 15, 1-4 (“Ecce quomodo”); 15, 7-11 (“et nemo percipit corde”); 15, 11-14 (“et viri iusti tolumtur”); 15, 17-20 (“a facie iniquitatis”); 15, 19-24 (“sublatus est iustus”); 15, 28-31 (“memoria eius”); 15, 41-43 (“de angustia”); 17, 27-29 (“in tenebrosis”); y, por último, en 18, 16-19 (“Ponentes milites”).

Ejemplo 3.3. Anaphora (8, 35-39)

3.4. *Fuga imaginaria*: es el canon que se produce cuando una melodía es imitada por una o varias voces a la misma o diferentes alturas (por ejemplo en 8, 40-48, “Exclamans Iesus voce magna”). Burmeister distingue entre las realizadas al unísono (*homophonos*) y aquéllas que son a otros intervalos (*pamphonos*). Las fugas *pamphonos* se llevan a cabo en dos voces, no más normalmente, pero la fuga imaginaria al unísono puede realizarse en dos, tres, cuatro, etc., hasta completar el número total de la composición o incluso llegar a conformar una composición independiente. El primer tipo, *homophonos*, lo encontramos en: 2, 10-14 (C2 y C1 – “Ille ut agnus innocens”); 4, 42-47 (C y T – “adversum me cogitabant mala mihi”); 5, 3-10 (C1 y C2 – “non potuistis vigilare mecum”); 7, 42-45 (T y A – “et tenuissent eum”); 8, 51-54 (T y C1 – “in manus tuas”); 9, 42-45 (“Quia non est inventus”); 11, 27-37 (C1 y C2 – “Adduxerunt autem eum ad Caipham principem sacerdotum”); 13, 44-50 (T y C – “potentias diaboli”); 17, 4-7 (C1 y C2 – “cum descendentibus in lacum”). Para el segundo, *pamphonos*, proponemos

como ejemplos: 1, 37-46 (A y C – “Bonum erat ei, si natus non fuisset homo ille”); 2, 5-6 (A y C2 – “osculo petiit”); 3, 22-28 (B y T – “Qui intingit mecum manum in paropside”); 5, 1-5 (C1 y A – “Una hora”); 6, 31-36 (A y B – “Collegerunt Pontifices”); 7, 1-5 (“Tamquam ad latronem”); 7, 20-23 (B y A – “et non me tenuistis”); 7, 38-43 (A y C – “Cumque iniecissent manus in Iesum”); 7, 46-49 (C y T – “dixit ad eos”); 9, 15-19 (A y B – “sicut leo in silva”); 9, 55-58 (A y B – “Insurrexerunt in me viri”); 10, 1-4 (A y T – “Tradiderunt me”); 10, 26-29 (“Et sicut gigantes”); 10, 35-37 (C y A – “Alieni”); 11, 13-15 (“Petrus autem”); 13, 1-5 (“Recessit pastor noster”); 13, 34-39 (“Destruxit quidem claustra inferni”); 14, 16-21 (T y C1 – “Si est dolor similis”); 14, 30-32 (C1 y C2 – “et videte”); 15, 32-37 (T y B – “Tamquam agnus coram tondente se obmutuit”); 16, 23-27 (A y C – “Quare fremuerunt gentes et populi”); 17, 14-17 (T y C1 – “sine adiutorio”); 17, 22-27 (“Posuerunt me in lacu inferiori”) y, por último, 18, 26-34 (“Accedentes principes sacerdotum ad Pilatum”).

Ejemplo 3.4.1. *Fuga imaginaria*. Homophonos (11, 27-37)

Ejemplo 3.4.2. *Fuga imaginaria*. Pamphonos (1, 37-46)

#### OTRAS FIGURAS DE LOS RESPONSIOS DE VICTORIA NO CONTEMPLADAS POR BURMEISTER

—*Catachrese*: resolución armónica impropia o poco frecuente. Uso irregular de acordes de sexta y cuarta. Ejemplo: 2, 27 (“tradidit”).

—*Circulatio* (Kircher): descripción musical del movimiento circular. Movimiento rotatorio de la melodía en relación con expresiones del texto que sugieren la idea de círculo: circundar, tierra, corona, etc. Ejemplo: 18, 8-9 (T – “volventes lapidem”).

—*Epistrophe* (Scheibe) = *Homoioptoton* (Kircher): repetición de una sección conclusiva al final de otras secciones. Ejemplos: 14, 16-24 (“Si est dolor similis sicut dolor meus”) = 12 (25-10 + 33-36); y 16, 13-22 (“et adversus Christum eius”) = 7, 28-37 (“ad crucifigendum”).

—*Epizeusis*: repetición inmediata de una expresión textual y de una frase melódica transportada a un registro más agudo o más grave. Ejemplos: 9, 64-48 (B – “animea meae”); 13, 39-43 (T y C – “et subvertit”); 14, 32-37 (C1 – “dolorem meum”); y 16, 14-22 (C – “et adversus Christum eius”).

—*Exclamatio* (Walther): salto melódico de sexta menor o, por extensión, cualquier salto ascendente o descendente en relación con un contenido textual exclamativo, por intervalos mayores que la ter-

cera, sean consonantes o disonantes, dependiendo del carácter de la exclamación. Ejemplos (subrayamos el lugar donde se produce el intervalo ascendente): 6, 25 (A – “tamquam ad latronem”); 7, 5-10 (“cum gladiis et fustibus”); 8, 1-4 (T, C1 y C2 – “Tenebrae factae sunt”); 8, 13-16 (“exclamavit Iesus voce magna”); 8, 19-23 (T y C1 – “Deus meus”); 12, 44-50 (“attendite et videte”); y 14, 32-37 (“dolorem meum”).

—*Hyperbaton* (Scheibe): alteración del orden natural de una idea melódica para subrayar el texto. Ejemplo: 7, 9-14 (B y T – “comprehendere me”).

—*Interrogatio* (Scheibe): es una pregunta musical que con frecuencia da lugar a un intervalo melódico o armónico de segunda ascendente, o más amplio, al final de la frase. Ejemplos: 5, 14-15 (T – “pro me?”); 5, 27-29 (C1 – “Iudaeis”); 5, 30-33 (“Quid dormitis?”); y 8, 29-30 (C1 y C2 – “ut quid me dereliquisti”).

—*Mutatio toni* (Bernhard): repentino cambio de modo por razones expresivas. Ejemplos: 4, 47 (“adversum me cogitabant mala mihi: / verbum iniquum mandaverunt adversum me”) y 17, 11-12 (“descendentibus in lacum / Factus sum sicut homo”).

—*Paranomasia* (Scheibe y Forkel): repetición de una frase musical intensificando o disminuyendo su valor expresivo mediante reducción o ampliación. Ejemplos: 5, 19-22 (T – “vel Iudam non videtis”); 7, 33-37 (C – “ad crucifigendum”); 11, 20-26 (C1 – “ut videret finem”); 13, 26-33 (B – “Salvator noster disruptit”); y 13, 44-50 (B – “potentias diaboli”).

—*Parrhesia* (Kircher): es el uso de intervalos melódicos aumentados o disminuidos en relación con contenidos textuales de adversidad, iniquidad, etc.; también falsa relación, especialmente el tritono entre partes. Muy común en cadencias, por ejemplo en: 1, 21-23 (C-A – “adimplevit homicidium”); 6, 18 (“et occiderent”); 6, 28 (A-T – “latronem”); 7, 13 (C-A – “comprehendere”); 7, 36 (C-T – “ad crucifigendum”); 10, 6 (C-A – “impiorum”); 12, 35 (C-A – “meus”); 13, 8-14 (“sol obscuratus est”); 16, 21 (C-T – “Christum eius”); y 17, 29-31 (“et in umbra mortis”).

—*Passus duriusculus* (Bernhard): pasajes en una voz de difícil entonación y en los que hay movimientos cromáticos, intervalos de segunda aumentada, quinta disminuida, etc. Ejemplos en: 1, 26-28 (T – “praetermisit”); 5, 27-29 (C1 – “Iudaeis”); y 12, 1-5 ([A] y B – “Caligaverunt oculi mei”).

—*Polyptoton* (Vogt): repetición de una melodía a la misma altura pero en diferente voz. Ejemplos en: 1, 11-13 (A-B – “tenete eum”); 4, 28-32 (C-T – “venite, mitamus lignum”); 10, 13-16 (B y T – “animae meae”); 10, 14-17 (A y C – “animae meae”); 12, 25-30 (B y C – “Si est dolor similis”); 13, 39-43 (T y C – “et subvertit”); 14, 16-21 (T y C1 – “Si est dolor similis”); 14, 32-37 (A, C2 y C1 – “dolorem meum”); 18, 8-11 (B y C – “volvete lapidem”); y 18, 19-22 (A y B – “qui custodirent illum”).

—*Synonymia* (Walther): repetición de una idea melódica en diferentes notas y en la misma voz. Ejemplo: 9, 64-48 (B – “animes meae”).

—*Suspiratio* (Kircher): romper una melodía mediante silencios para ilustrar el texto. Ejemplo: 15, 35-38 (A – “obmutuit”).

—*Transgressus* (Bernhard): figura de *hypotiposis* caracterizada por el cruce de voces. Ejemplos: 13, 44 (A – “diaboli”); 16, 17 (A – “et adversus Christum eius”).

—*Variatio* (Bernhard): pasaje de embellecimiento vocal, para enfatizar o amplificar el texto, que suele incluir formas de ornamentación melódica. Victoria lo utiliza muy frecuentemente para ampliar la cadencia que, habitualmente, coincide con una palabra importante desde el punto de vista semántico. Ejemplos: 2, 7-10 (“Dominum”); 2, 16-18 (C2, A, T – “osculum”); 3, 32-36 (“peccatorum”); 4, 30-32 (C – “lignum”); 5, 6-10 (C1 y C2 – “mecum”); 5, 27-29 (“Iudaeis”); 5, 37-42 (C2 – “ne intretis intimationem”); 6, 37-39 (B – “pharisaei”); 9, 20-23 (T – “voces”); 10-21-26 (“adversum me fortes”); 12, 47-50 (“et videte”); 13, 26-33 (B – “Salvator noster disruptit”); 13, 36-39 (A – “inferni”); 13, 47-50 (“potentias diaboli”); y 15, 9-11 (C – “et nemo percipit corde”).

## CONCLUSIÓN

A lo largo del presente análisis hemos podido comprobar cómo Victoria utiliza todas las figuras descritas en un tratado prácticamente coetáneo salvo una única excepción, la *anadiplosis*, adorno que, como ya se ha señalado, es más propio de obras a ocho voces o doble coro (policorales en general). Asimismo, aunque como opción metodológica hemos decidido seguir a Burmeister (1606), al final de nuestra exposición hemos señalado otras figuras recogidas por tratadistas posteriores. Así pues, el presente estudio corrobora que Victoria conocía y practicaba extensamente el embellecimiento retórico, dado que su música está completamente impregnada de procedimientos empleados para conseguir una bella *elocutio*. Dado el desinterés general de la tratadística musical española sobre esta cuestión en el siglo XVI, queda pendiente para futuras investigaciones saber cuál fue el itinerario particular de Victoria en cuanto a la adopción de un lenguaje retórico aplicado a su música y hasta qué punto puede estar detrás de esta cuestión, o no, la influencia jesuítica.