

## Música i mística al peu de la Creu: l'Ofici de Setmana Santa de Tomás Luis de Victoria (1548-1611)



A mitjan segle XVI, els compositors del Renaixement tardà havien desenvolupat una consciència retòrica que es va veure afavorida per les exigències expressives del nou ideari estètic que l'esperit contrareformista impulsà als països d'obediència romana. Emparades en la necessitat de retrobar la claredat harmònica i la transparència del contrapunt amb l'objectiu de facilitar la comprensió intel·lectual del text, aquelles noves exigències van propulsar l'aparició dels nous estils que, fonamentats en les preceptives de la retòrica, van contribuir a accelerar l'expressivitat del Barroc.

En el marc del repertori eclesiàstic d'influència tridentina, i d'una faïso especial en el context de la polifonia litúrgica, el text, fonamentat en la paraula inspirada –sovint en les pròpies Escriptures– i comentador seu, acomplia la missió de transmetre el dogma cristià a l'occident catòlic i, alhora, fomentar i enfortir la fe i la pietat entre els fidels. El paper de la música en la seva qualitat co-transmissora de la paraula litúrgica, no feia altra cosa que potenciar l'escalfor exegètica de la paraula litúrgica presentant-la embolcallada de so, revestida de timbre i vertebrada a través de la densitat de relleus d'una estructura contrapuntística.

El revestiment sonor de la paraula feia que tots els elements que configuraven el llenguatge musical –timbre, textura, els dissenys melòdic, contrapuntístic i formal– trobessin la seva concertació i integració en un tot que col·laborava en la introjecció de l'energia exegètica de la paraula en l'ànima dels creients. D'aquesta manera, la unió del discurs musical amb la paraula litúrgica adquiriria la força d'un meta-llenguatge que, com un símbol emanat de l'arquetip primordial, potenciava la inducció dels valors ontològics en la consciència i en el cor dels fidels, conduint-los a desvetllar nous camps de percepció en la seva aproximació a la vivència dels misteris.

Desconeixem fins a quin punt el que acabem de suggerir participava de les raons profundes sobre les que se sostenien els nous paràmetres expressius que va propiciar l'esperit de la Contrareforma; tanmateix, en el repertori eclesiàstic de Tomás Luís de Victoria, ben proper al paradigma sonor de l'escola romana exemplificat en l'obra de G. P. da Palestrina, sí que es fa palesa l'assumpció d'una consciència oratòria amb un elevat grau de subtileses i refinaments expressius de fons calat.

Tomás Luís de Victoria (1548–1611), juntament amb Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553), Francisco Guerrero (1528-1599) i d'altres polifonistes actius a les catedrals de Castella durant la segona meitat del s. XVI –com Bartolomé de Escobedo (1515-1563), Rodrigo de Ceballos (ca. 1530-1591), Juan Navarro (ca. 1530-1580) o Alonso Lobo (1555-1617)–, va assumir una estilística expressiva que l'ha

convertit en un dels exponents més representatius de l'anomenat «misticisme musical» castellà del Segle d'Or.

Una mena de lligam invisible enllaça el «misticisme» musical de Morales amb el de Victoria; tots dos, en assolir honor, benestar econòmic i reconeixement internacional –gràcies al prestigi de les edicions impreses de les seves obres–, van prendre l'opció d'abandonar Roma, que en aquella època era l'epicentre de la música eclesiàstica del Renaixement, per recloure's en la sòbria austeritat de Castella. La suavitat translúcida de l'equilibrat contrapunt del primer, assoleix en el segon una intensitat religiosa apassionada, la força expressiva de la qual s'ha associat sovint amb el dramatisme manierista d'El Greco.

Els primers historiadors que detectaren la intensitat espiritual de la música de Victoria van ser els musicògrafs del segle XIX. Per a ells l'espiritualitat de Victoria girava a l'entorn del protagonisme estètic de Palestrina que, en aquella època, encarnava el model del misticisme musical del Renaixement. Des de G. Bertini (1814) i G. Baini (1828) fins al mateix F. Pedrell (1899), la suposada rivalitat i la comparació estilística entre ambdós autors esdevingué un tema recurrent. D'altra banda, per a F. X. Haberl (1896) les concomitàncies i la coneixença entre Santa Teresa de Jesús i Victoria eren una certesa. H. Collet (1913) va recollir aquesta idea i va imaginar «aquests futurs místics respirant junts, en la seva joventut, les aspres sentors d'una terra ascètica i formant-se amb les mateixes lectures espirituals». R. Stevenson, estudis per excel·lència de Victòria, davant l'absència de documents sobre aquesta temàtica, sobre això ja no en va ni parlar. Tanmateix, encara que no s'hagi pogut documentar la relació entre ambdós personatges, tampoc es pot desestimar en absolut.

Fixem-nos-hi un moment. Fins el 1565, l'any de la sortida de Victoria d'Àvila per estudiar al *Collegium Germanicum* de Roma, Santa Teresa i Victoria van ser conciutadans a la seva Àvila natal, i, malgrat la diferència generacional –Teresa d'Àvila havia nascut el 1515 i Victoria el 1548–, no es pot descartar la possibilitat de la seva coneixença; tots dos pertanyien a la mateixa parròquia de San Juan i tots dos hi van ser batejats. Santa Teresa, no obstant la seva mobilitat, sempre va estar vinculada a la seva vila natal, ja fos residint al convent de l'Encarnació (1535) o a la seva nova fundació del convent de San José (1562).

Durant els anys en què el jove Victoria va romandre a Àvila, la santa hi va rebre les visites i els consells espirituals de Sant Francesc de Borja, els anys 1554 i 1557, i cal tenir present que fou precisament el sant qui, el 1571, en qualitat de preposat general de la Companyia de Jesús, va donar el vistiplau per a que el jove Victoria fos nomenat professor de cant pla del *Collegium Germanicum* de Roma.

Fixem-nos com fou admès: el 24 d'octubre de 1571 el pare Jeroni Nadal –en aquell moment substituït del general de la Companyia a Roma– enviava un correu a Sant Francesc de Borja, que es trobava a Madrid des del mes de juny, en el que el posava al corrent que el rector del Col·legi, el pare Sebastiano Romei, havia admès «sin yo saberlo, al músico Victoria, que de antes estava en el collegio». Victoria havia ingressat al Col·legi el 1565 en qualitat d'estudiant estranger i hi va residir mentre completava la seva formació sacerdotal al Seminario Romano.

Amb això vull dir que les circumstàncies de la seva admissió en el càrrec de professor de cant pla el 1571, pressuposen un elevat nivell de coneixença i de confiança envers la persona del jove Victoria. Avui es desconeix si aquesta confiança només es fonamentava en els tres anys que residí al col·legi, o si també podia obeir a una relació prèvia amb el general de la Companyia de Jesús, Sant Francesc de Borja. Les circumstàncies de la seva entrada al Col·legi no s'han aclarit, ni tampoc l'origen de l'explícit mecenatge que li dispensà el melòman cardenal Otto von Truchess. Qui

sap si la mateixa Santa Teresa, probable coneixedora de les dots i les virtuts del petit Victoria, podia haver parlat d'ell a Sant Francesc de Borja –durant l'estada d'aquest a Àvila el 1557–, amb la intenció que després del canvi de veu pogués seguir la seva formació al col·legi jesuïta de Roma... El fil d'aquesta hipòtesi, menaria també a preguntar-se si fou el mateix Sant Francesc de Borja qui aconsellà al cardenal Truchsess –un dels grans benefactors del Col·legi–, d'acollir sota la seva protecció al jove Victoria.

La relació de Sant Francesc de Borja amb la fundació del Col·legi de San Gil d'Àvila, el 1554, l'any de la seva primera visita a Santa Teresa, és evident. El mateix Stevenson va apuntar la possibilitat que Victoria, abans d'anar a Roma, iniciés els seus estudis clàssics en aquesta escola dels jesuïtes, una escola que, d'altra banda, Santa Teresa apreciava i recomanava per la qualitat del seu ensenyament. D'entre els seus professors, hi van destacar el teòleg Francisco Suárez i els pedagogs Jerónimo Martínez de Ripalda i Juan Bonifacio, aquest darrer preceptor de Sant Joan de la Creu a Medina del Campo.

L'etapa romana de Victoria, 1565-1587, fou reconstruïda gràcies als treballs de R. Casimiri (1934). Ell va ser el primer de suggerir el possible contacte de Victoria amb Palestrina, mentre aquest era mestre de capella del Seminari Romà, abans que el succeís precisament en aquest magisteri el 1573. Victoria rebé l'ordenació sacerdotal el 1575, el mateix any que el pontífex Gregori XIII donava la seva aprovació oficial a la nova institució de l'Oratori que promovia Sant Felip Neri. Victoria, atret, sens dubte, pel carisma i la personalitat de Sant Felip Neri, el fervor del qual cercava una renovació de l'espiritualitat cristiana, es va incorporar el 1578 a la comunitat sacerdotal de l'Oratori i va romandre vinculat amb aquesta institució fins el 1585.

Allà, a San Girolamo della Carità, Victoria visqué diàriament durant cinc anys, fins el 1583, amb Sant Felip Neri i amb el seu compatriota Francisco Soto. Es podria dir que en la vida de Victoria hi ha un abans i un després a l'entorn dels anys 1582 –l'any del traspàs de Santa Teresa– i 1583, l'any en què Sant Felip Neri deixà de residir a San Girolamo. Aquell mateix any Victoria publicava el seu *Missarum Libri Duo* dedicat a Felip II, i no deixa de sorprendre que en el prefaci es mostrés decidit a posar terme a la seva labor compositiva per «consagrar el seu esperit a la divina contemplació, tal com correspon a un sacerdot.» Quelcom d'íntim, i per això mateix desconegut, s'esdevingué en la vida de Victoria abans de complir trenta-cinc anys.

La intensitat de la seva vida espiritual s'entreveu també en els prefacis que escriví per a les edicions de les seves obres. Mentre en la primera edició dels *Motecta* (1572) manifestava la voluntat d'escriure «sense cap altre objecte que la glòria de Déu i la utilitat als homes», en els *Cantica B. Virginis* (1581) considerava que la música era un instrument que «transporta feliçment vers Déu i vers la contemplació de les coses divines.» Aquell mateix any, publicava, també a Roma, els *Hymni totius anni* on confessava que «portat per un instint natural, treballa des de fa molts anys en la música sacra i eclesiàstica [...], reconeixent en això el favor d'un benefici diví, he buscat la manera de no ser massa desagratit envers Aquell del qual provenen tots els béns [...] i de no defraudar al Senyor en les seves justes esperances, enterrant el talent que m'ha confiat [...].»

Una de les pàgines musicals on es fa ben palesa aquesta pregona sensibilitat espiritual de Victoria és precisament l'Ofici de Setmana Santa que publicà a Roma el 1585 abans d'allunyar-se de la «ciutat eterna». Es tracta d'una edició luxosa que reproduceix a la coberta la il·lustració d'un gravat de Jesucrist a la Creu, obra de Tobias Aquitanus (1570), acompanyat al seu peu pels versos llatins «Summa Deum pietas [...]». Aquella imatge seria ben propera a la talla del santcrist que Victoria contemplava damunt la seva taula de treball, on deuria compondre aquestes pàgines

musicals. Al darrera de la coberta, la breu doxologia «a tu, Déu, suma Trinitat, et lloï tot esperit; als qui salves pel misteri de la Creu, governa'ls pel segles, amen», palesava l'elevada destinació de la seva dedicatòria, que en aquest cas no dirigí a cap dels seus potentats i nobles protectors.

El repertori de l'*Officium*, editat i estudiat per K. Proske (1863), F. X. Haberl (1898), F. Pedrell (1908), B. Turner (1960), S. Rubio (1977), E. C. Cramer (1977, 1982), S. Mas (2002) i J. I. Suárez (2013), ofereix, tal com digué S. Rubio, un vertader «retablo de la Pasión de Cristo.»

L'obra constitueix una de les col·leccions més reeixides del cicle de Pasqua, punt culminant de les celebracions del calendari litúrgic. L'*Officium* conté un total de trenta-set composicions polifòniques escrites per a 4, 5 i 6 veus, que il·lustren els oficis de Setmana Santa compresos entre les festivitats de Diumenge de Rams i Dissabte Sant. El cicle està format per divuit responsoris de matines –repartits entre els tres nocturns del *triduum sacrum*–, nou lamentacions, dos himnes, dues passions, dos motets, una antífona, un càntic, un impropri i un salm. D'altres polifonistes coetanis de Victoria, com G. P. da Palestrina, O. Lassus o C. Gesualdo, també van compondre col·leccions de responsoris i lamentacions per al *triduum sacrum*, però cap d'ells completà aquest cicle litúrgic com ho feu Victoria.

Des del punt de mira formal, tan els responsoris com les lamentacions, així com la resta de composicions d'aquest corpus, esdevenen un rosari de figures retòriques que donen cos a un teixit d'estructures internes perioditzades –*exordium*, *confirmatiu* i *epilogue*–, sobre les quals Victoria construí la sonorització dramàtica d'aquests textos, pensant en apropar els fidels a la comprensió del seu missatge i a la meditació sobre els misteris de la Passió, la mort i la resurrecció de Jesucrist.

La intensitat expressiva del discurs compositiu de Victoria està teixida amb una densa trama de figures i d'imatges que creen efectes d'estilització melòdica, explorant àmbits extrems en les tessitures i creant vertiginosos buits harmònics. Victoria se serví de nombrosos recursos expressius, des de l'escriptura dels responsoris en mode *protus* (mode associat amb la «tristesia», *tristibus aptus*, des de la tractadística medieval), la intensificació interjectiva de paraules clau per assolir efectes d'exclamació dolorosa, la construcció de paral·lelismes melòdics en estil fals bordó entre veus internes i també perifèriques, l'ús d'interrupcions suspensives del discurs per accentuar el caràcter del dramàtic del text, els efectes de repetició per reiterar el caràcter imprecatori de determinats passatges com l'ús de triples reiteracions en determinats termes –com *dolorem meum* en el cèlebre *O vos omnes*–, la subtil inclusió de creus sonores a l'interior del disseny polifònic, o l'ús de la *catabasi* –melodia descendent– Re-Do-Si b-La, tan apreciada en la música castellana dels segles XV i XVI, que actua en els responsoris com una matriu melòdica.

D'altra banda, la virtut del tractament musical sil·làbic que feu dels textos de l'*Officium*, amb una dicció quasi «punto por letra» inscrita en el moviment d'una paleta rítmica adaptada al dramatisme del text, aconseguí crear una economia expositiva que facilitava la intel·lecció del text a través de la transparència del relleu polifònic, la qual cosa va convertir Victoria –tal com succeiria amb Palestrina– en un dels models compositius de referència respecte als nous ideals expressius de la Contrareforma catòlica. La tradició de la interpretació dels seus responsoris durant els oficis de tenebres de Setmana Santa, perdurà en la majoria dels temples catedralicis de la geografia hispana fins ben entrat el Barroc i, durant la segona meitat del segle XIX, es prengué amb l'impuls de la nova mirada cecilianista.

L'aproximació al discurs retòric i simbòlic del cicle compositiu de l'*Officium*, permet descobrir un llenguatge farcit d'efectes meravellosos, que palesen fins a quin punt Victoria va assumir en la seva obra, tot i ser exclusivament eclesiàstica, molts

dels recursos expressius de la *seconda prattica* manierista. Tanmateix, l'expressivitat de l'*Officium* sembla anar més enllà d'una semanticitat d'ofici, centrada en la dramatització dels textos que glosen els sofriments de la Passió i, per tant, aturada en buscar la plasticitat d'un realisme renaixentista, que fins i tot podia esdevenir sinistre, si hom té en compte les coordenades artístiques de l'estètica eclesiàstica post-tridentina. Ans al contrari, l'*Officium* de Victoria esdevé una meditació sonora sobre els misteris de la Passió, una invitació als fidels a seguir, en la creu del món, el camí del Gòlgota fins al peu de la Creu, amb la Verge i Sant Joan, per tal d'assolir la dimensió ontològica del misteri pasqual fins al seu acompliment en la resurrecció gloriosa en Crist, Fill de Déu i, alhora, «Fill de l'Home».

La música de l'*Officium* adquireix, doncs, la dimensió d'una sacralitat anàloga a la d'una icona, que, lluny de complaure's en la sonorització descriptiva de la narració històrica de la Passió, convida aquell que la contempla a davallar fins les tenebres de la pròpia interioritat, tal com resen aquells versos anònims del segle XVI que hom dedicà a la Verge de la Soterraña de la basílica de San Vicente d'Àvila, als peus de la qual tan Victoria com Santa Teresa s'hi degueren agenollar més d'una vegada: «vaja y subirás volando / al cielo de tu consuelo; / que para subir al cielo siempre / se sube vajando.»

La inquietud espiritual que Victoria expressà públicament en la seva dedicatòria del *Missarum Libri Duo* a Felip II, dos anys abans de l'edició de l'*Officium*, es traduí, finalment, en l'acceptació de la capellania que li oferí l'emperadriu Maria d'Àustria –filla de Carles V i vídua de Maximilià II– i que el conduiria a residir al convent de les clarisses Descalzas Reales de Madrid a partir de 1587. La proposta de l'emperadriu permeté a Victoria desestimar les ofertes que rebé de diverses catedrals, com les de Sevilla i Saragossa, per romandre fidel als seus sentiments religiosos de viure allunyat del món i centrar-se en la recerca de Déu. També és cert que quan s'establí a Madrid, Victoria va poder refer els lligams familiars amb els seus germans Hernan Luis, Juan Luis i amb el que el precedia, Agustín Suárez de Victoria, el qual també era capellà de l'emperadriu. Salas Viu (1966) va relacionar aquest darrer amb l'Agustín de Victoria que Santa Teresa esmentà en dues cartes i en el *Libro de las Fundaciones* de 1580.

Amb el decés de l'emperadriu, el 1603, Victoria deixà d'assumir el magisteri de la capella musical de les Descalzas Reales per retirar-se a la tribuna de l'orgue, des d'on exercí d'organista fins al seu traspàs, el 1611. Stevenson (1966) va suggerir que el cercle sonor de la vida de Victoria es podia haver obert tal com es va tancar: a l'entorn de la música per a orgue. Quan encara era un infant, Antonio de Cabezón havia fet sonar l'orgue de la catedral d'Àvila en dues ocasions; d'altra banda, el primer càrrec que Victoria exercí a Roma fou el de cantor i organista de la parròquia de Santa Maria de Montserrate (1569).

La tant repetida associació entre la música de Victoria i els místics castellans de la seva època, pot córrer el perill de convertir-se en una simple figura retòrica de caràcter historiogràfic, si hom oblida que el fonament de la sacralitat de la seva música cal cercar-lo en l'experiència espiritual del seu autor, la qual, de ben segur, participaria de la «música callada y la soledad sonora» amb la que Sant Joan de la Creu cantava els amors entre l'ànima i el seu Senyor en el *Cántico Espiritual*. Després de més de quatre-cents anys de la seva composició, l'*Officium* segueix interpel·lant aquells qui l'escolten perquè la seva bellesa segueix conduint a descobrir l'espiritualitat, gràcies al perfum excels d'una inefable inspiració. La frase de Cristóbal de Morales «tanto es más perfecto un arte, quanto imita y contrahaze a lo natural», reproduïda per Juan Bermudo en un dels seus tractats, es podria completar, en el cas de Victoria, amb la

del pintor i escriptor Louis Cattiaux, «l'art consisteix a fer aparèixer el sobrenatural ocult en el natural.»

Josep Maria GREGORI  
Montserrat, 17 de maig de 2019