

# Versa est in luctum: un lamento fúnebre renacentista español

Versa est in luctum:  
a spanish renaissance  
funeral lament

CARMEN BLÁZQUEZ IZQUIERDO  
cblazquezizquierdo@gmail.com

Universitat de València



→ Recibido 07/09/2017  
✓ Aceptado 12/11/2017

## Resumen

Dentro de la tradición occidental del lamento fúnebre, en el ámbito cultural de la música del Renacimiento hispano, destaca un motete directamente relacionado con programas litúrgicos: el "Versa est in luctum". Este artículo presenta, desde una perspectiva histórica, el estudio de cuatro de estas obras sobre el "Versa", todas ellas muy representativas de la estética luctuosa en España durante el siglo XVI, mucho más si tenemos en cuenta a sus autores, ya que cada uno de ellos está entre los más importantes compositores de música polifónica religiosa de su tiempo. Ellos son: Francisco Peñalosa, Alonso Lobo, Sebastián Vivanco y Tomás Luis de Victoria.

## Palabras clave

Estudio histórico · Motete fúnebre · Lamento · Renacimiento español ·  
*Versa est in luctum*

**Abstract**

Regarding to Western tradition of funerary lament, in the cultural field of music in Hispanic Renaissance, sticks out a motet directly related with liturgical programs: the "Versa Est In Luctum". This article presents, from a historical perspective, the study of four of this works about the "Versa", all of them very representative of the funeral aesthetic in Spain during the Sixteen Century, much more if we consider its authors, as each of them is among the most important composers of religious polyphonic music in this time. They are: Francisco Peñalosa, Alonso Lobo, Sebastián Vivanco y Tomás Luis de Victoria.

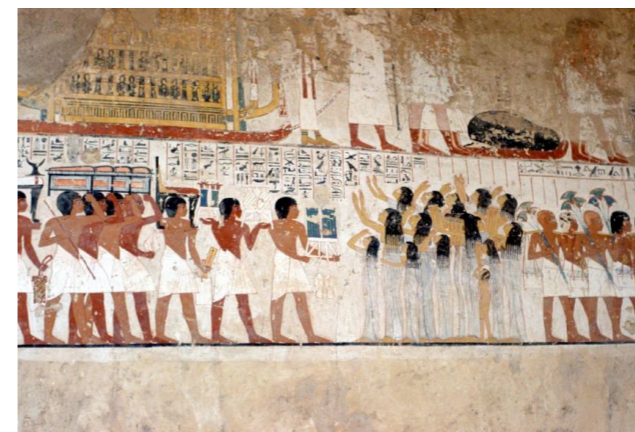
**Key Words**

Historical Study · Funeral Motet · Lament · Spanish Renaissance · Versa Est In Luctum

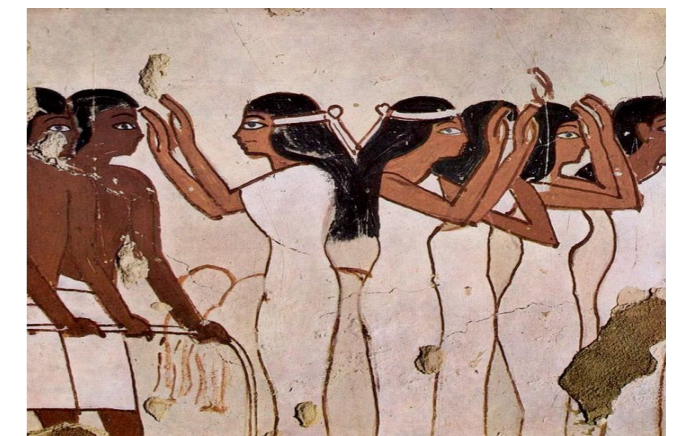
**Introducción: la tradición del lamento fúnebre**

El lamento fúnebre ha formado parte hasta la actualidad de los ritos culturales de carácter universal a través de los que se ha manifestado el pésame, duelo o luto por la muerte de una persona querida, desde los ámbitos inicialmente populares a los subsiguientes cultos o normalizados, perdiéndose su origen en el tiempo con sus muchas y complejas implicaciones sociales, políticas y económicas. En su conformación ya "profesionalizada", desde el principio mostró la llamada "técnica del llanto": la ejecución de un canto coral triste – con un texto que provoca la lágrima fácilmente –, muchas veces acompañado por instrumentos de viento y danzado o dramatizado con una mímica del pesar (gestos exagerados como golpes en el pecho, arañazos en la cara o tirones en el pelo). Además, cabe matizar que, al igual que la canción de cuna, el lamento melódico de la pena tradicionalmente ha sido interpretado en todas las culturas por mujeres "especialistas" - intermediarias de la tristeza que los parientes dominan -, al modo de una ceremonia apotropaica de alejamiento de la muerte (BADE AJUWON, 2009).

En referencia a la civilización occidental, la iconografía relacionada con la ritualización de la tristeza ante la muerte es muy antigua: valgan como ejemplo las pinturas murales de las tumbas egipcias, donde aparecen repetidamente escenografías muy similares con el tema de las plañideras (llantos y alaridos, manos a los cabellos, alzado de ojos al cielo como expresión de desesperación...)



**Figura 1.** Tumba del visir Ramose (ca. 1380 a.C.)



**Figura 2.** Tumba del faraón Horemheb (ca. 1295 a.C.)

La literatura, asimismo revela que el planctus se convirtió muy pronto en un género poético específico, ya definido también en las culturas agrarias de Oriente Medio: muy conocidos son los textos sumerios *Lamentaciones de Ur* (ca. 2000 a.C.) y los egipcios *Lamentos de Ipuur* (ca. 1850-1600 a.C.), poesías lúgubres ambas en las que los autores expresan la pena por la destrucción de sus ciudades.

Pero fue en la civilización griega antigua donde se acabó de definir el tópico del lamento fúnebre tal y como se entenderá después en la cultura de Occidente. Como tradición iconográfica - prothesis o exposición del muerto con el acompañamiento de plañideras o dolientes, también hombres, efectuando los gestos característicos del lamento -, el tema está presente, de manera convencional y reiterada, desde el Período Geométrico en las pinturas de las ánforas funerarias de estilo Dipylon.



**Figura 3.** Ánfora de Atenas (ca. 760 a.C.)



**Figura 4.** Prothesis del Louvre (ca. 750 a.C.)

En cuanto a la propia literatura griega, asimismo aparece el tópico desde sus orígenes: Homero (s.VIII a.C.), en *La Iliada* escribió varios lamentos fúnebres que tendrán una gran influencia posterior, unos protagonizados por mujeres - Briseida (XIX, 284), Hécula (XXII, 405) y Andrómaca (XXIV, 710) -, y otros por hombres, como Aquiles por la muerte de su compañero Patroclo (XVIII, 27) y Príamo por la muerte de su hijo Héctor (XXII, 414). Aunque será en la época más brillante de la lírica coral griega (siglos VII-VI a.C.), donde se formalizará definitivamente el género mayor de la elegía o poema del duelo - éste de origen popular y con un tema y metro característicos, tal y como lo usará después Garcilaso por ejemplo, e incluso Miguel Hernández, Federico García Lorca o

León Felipe mucho más recientemente -, y con él los subgéneros del epitafio o aforismo lúgubre - muy conocido es el *Epitafio de Seikilos* datado en el Helenismo (ca. s. II a.C.) -, del epicedio u oración pública luctuosa - el modelo será *La Oración Fúnebre de Pericles* escrita por Tucídides (460-396 a.C.) en su *Guerra del Peloponeso* - y del treno o lamento propiamente, éste de carácter más privado o personal y asociado al distintivo canto coral triste, que generalmente se acompaña del aulos y se escenifica con los emblemáticos gestos de dolor.

En la creación y ejecución de estas manifestaciones poético-musicales de temática lúgubre, las mujeres debieron tener un atávico protagonismo, aunque los legisladores del siglo VI a.C., en especial Solón, limitaron y regularon la presencia y participación femenina en los funerales con el fin de controlar y acotar sus actividades públicas (CALERO SECALL, 2012). Así, ya en el clasicismo pleno, los trenos ceremoniales más famosos fueron compuestos por hombres, como fue el célebre poeta beocio Píndaro (ca. 518-438 a.C.), quien cantó públicamente su dolor por la temprana muerte de un ser querido: "Astros y ríos y olas del mar te reclaman a ti, que te fuiste a destiempo" (CANNATÀ, 1990:136).

En este periodo clásico, el lamento fúnebre alcanzó su estatus más alto como tópico artístico - literario-musical - insertado en el marco de la tragedia griega: el llamado "kemmós", un soliloquio o canción melódica en diálogo con el canto del coro acompañado del aulos, mientras los actores-cantantes ejecutan danzas o pantomimas en las que se golpean el pecho y la cabeza en señal de dolor, justo en el momento de mayor climax emotivo del drama y seguido de la resolución del mismo. HOLST-WARHAFT (1995) opinaba que este modelo habría sido imitado por los dramaturgos griegos del tradicional arte femenino de los lamentos luctuosos. Fuera como fuese, lo cierto es que este cliché apareció en muchas de las tragedias clásicas más famosas, siendo bien conocidos algunos ejemplos: el lamento de Jerjes al final de *Los Persas* de Esquilo (ca. 472 a.C.); el lamento final de *Antígona* de Sófocles (ca. 442 a.C.); el lamento de Edipo tras haberse autocegado en *Edipo Rey* de Sófocles (ca. 430 a.C.); o el lamento tras la muerte de Clitemnestra en *Electra* de Eurípides (ca. 418 a.C.). Importante es tener en cuenta, para entender hasta qué punto el lamento será un género poético-musical trascendental en la historia de la música, que será este topos melodramático griego, el "kemmós", lo que recrea-

rán algunos poetas y músicos humanistas italianos a finales del siglo XVI – Monteverdi será el mayor referente - para dar vida a las primeras representaciones melodramáticas de la monodia acompañada, en su pretensión de restaurar lo que pensaban que había sido el arte musical en la tragedia antigua (ROSAND, 1979). El lamento así se convertirá en uno de los géneros más representativos de la música barroca, aunque para entonces ya estará asociado a unas fórmulas poético-musicales convencionales que se basaban en la exploración de recursos retóricos patéticos, siendo la más recurrente el uso del tetracordo frigio descendente (WILLIAMS, 1997), si bien habían otras que se habían ido gestando a lo largo del Renacimiento, como ahora veremos.

Para concluir esta breve presentación del origen del lamento fúnebre en la Antigüedad, hay que añadir que las formas del treno y de su arquetipo melodramático el “kemmós” fueron motivo de consecutivas recreaciones e imitaciones a lo largo de la época helenística, en especial en el ámbito cultural romano, incluso en la literatura culta, tal y como demuestra la costumbre de parodiar la nenia - el *cantus lugubrus* popular romano - por los

grandes poetas latinos<sup>1</sup>. Estas nenas o cantos corales fúnebres también eran interpretados por mujeres especialistas, las conocidas popularmente como *praeficae* (plañideras que cantaban y danzaban escoltadas por instrumentistas de viento), contratadas para acompañar unos duelos que estaban regulados administrativamente, ya que la legislación romana impedía la expresión pública del dolor a los familiares.

### Un lamento para el Oficio de Difuntos

El canto fúnebre fue utilizado en los rituales funerarios desde los primeros tiempos del Cristianismo, siguiendo las tradiciones paganas y también los usos hebreos, en especial la costumbre de entonar pasajes lamentosos del *Ketuvim* o *Escritos Antiguos* de la Biblia Hebrea. Así, los textos que tendrán más importancia para la definición de las formas poético-musicales funerarias dentro del ámbito de la liturgia católica pertenecen a esos *Escritos Antiguos*, aunque formando parte

<sup>1</sup> Según ARCAZ POZO (1995), el *Poema 3* de Catulo y la *Apocolocyntosis* de Séneca son nenas, muestras literarias con gran calidad de lamentos fúnebres romanos.

del *Antiguo Testamento* cristiano (FRANCISCO, 2002): los *Salmos*, sobre todo los puestos en boca del rey David, en especial el 3 y el 44, las cinco *Lamentaciones* atribuidas a Jeremías y sobre todo el *Libro de Job*.

Del *Libro de Job* (ca. siglo V a.C.) fueron tomados los versos que dieron forma al motete fúnebre conocido como *Versa est in luctum*, un lamento muy representativo dentro del ámbito de la música polifónica religiosa compuesta en la Península Ibérica durante el siglo XVI y aún después. Este libro, uno de los sapienciales, es de autor desconocido y está protagonizado por Job, un personaje heroico modelo de paciencia y virtud que según la narración vivió en Ur en la época de los Patriarcas. Se trata de una obra maestra, uno de los grandes logros literarios de la Antigüedad, con reminiscencias de relatos anteriores tal que del egipcio *Diálogo de un desesperado con su alma* (ca. siglo XXI a.C.) pero de gran originalidad al plantear los grandes problemas humanos que angustiaban a los pensadores antiguos: si Dios es justo y misericordioso ¿por qué a un hombre bueno y virtuoso le sobrevienen tantas desdichas? y ¿cómo enfrentar sin abatimiento el dolor y la muerte?, ¿no ponen las calamidades y desgracias

a prueba la fe de los creyentes en Dios? Estos son los dilemas que de forma magistral y con profundo dramatismo expone el autor, sin dar ninguna solución hay que decir, ya que simplemente se limita a afirmar la impenetrabilidad de los designios divinos y la necesidad de que el ser humano los acepte con humildad.

La importancia del motete fúnebre *Versa est in luctum* como tema retórico en la música fúnebre hispana del siglo XVI se explica en primer lugar por la propia significación de los textos que lo conforman, auténticas alegorías poéticas que exponen algunos tópicos del lamento ritual dramatizado, y esto de una manera casi gráfica o al menos teatral. En su forma completa, el motete estará formado por cuatro versículos extraídos de la traducción del *Libro de Job* al latín: unos versos a los que ya se les puso música de manera independiente en la Edad Media como cantos de responsorio en la tradición litúrgica católica del *Officium Defunctorum*<sup>2</sup>. Se localizan por orden de lectura en el *Diálogo Primero*, en los discursos 6:2

<sup>2</sup> Están documentados en diferentes manuscritos desde mediados del siglo XIII y son parte de los 138 responsorios usados en el Oficio de Difuntos durante siglos. El *Versa est in luctum* es el número 95.



(verso 4) y 7:16 (verso 2), agrupados éstos por el lema *¿Por qué Dios persigue al inocente?*, y en el *Monólogo del protagonista*, discurso 30:30 (verso 3) y 30:31 (verso 1), titulado éste *Job llora su presente*. Son:

Responso 1 (Verso 1): "*Versa est in luctum cithara mea; et organum meum in vocem flentium.*" (30:31)

Traducción: "Mi arpa acompaña lamentos; mi órgano (flauta) la voz de plañideras."

(Verso 2): "*Parce mihi, Domine, nihil enim sunt dies mei.*" (7:16)<sup>3</sup>

Traducción: "Déjame, Señor, que mi vida es un soplo."

Responso 2 (Verso 3): "*Cutis mea denigrata est super me et ossa mea aruerunt.*" (30:30)<sup>4</sup>

Traducción: "La piel se me ha renegrido, los huesos me arden."



Figura 5. Cantus 1 y Cantus 2

<sup>3</sup> Responso-cantus 1: Los dos versos en modo 2, re plagal, triste, introspectivo y muy humano. Data-do ca. 1260 en el manuscrito de la Biblioteca del Monasterio des Cordeliers en Friburgo.

<sup>4</sup> Responso-cantus 2: Ibidem.

Responso 3 (Verso 4): "*Utinam appenderentur peccata mea, quibus iram merui et calamitas quam patior in statera.*" (6:2)<sup>5</sup>

Traducción: "¡Ojalá mis penas fuesen bien pesadas, que fuera digno de que tanto mi ira como mis desgracias se pusiesen en una balanza!"



Figura 6. Cantus 3

El motete *Versa est in luctum* estuvo con seguridad relacionado con propósitos de liturgia católica funeraria en España durante el Renacimiento, al final de una misa de Requiem dentro del Oficio de Difuntos<sup>6</sup>.

El origen de este Oficio es impreciso, aunque se acepta que tiene parecido con las vigili-as o rezos nocturnos hebreos y con la costumbre cristiana de las oraciones de la muerte (KNIGNT, 2012). En su forma actual, el Oficio de Difuntos quedó establecido definitivamente dentro de la Orden Benedictina - el modelo monástico más difundido y utilizado en todas las iglesias de Occidente hasta el Vaticano II - desde el siglo VIII, con el arraigo de la distribución de las Ocho Horas. Al principio, este Oficio lo harían los monjes de forma privada a petición de los interesados, convirtiéndose poco a poco

<sup>5</sup> Responso-cantus 3: En modo 4, mi plagal, reflexivo e íntimo. Ibidem.

<sup>6</sup> Hay ejemplos similares de otros motetes fúnebres en el ámbito hispano, que cumplen también esa función en la liturgia católica de la época, tales como *Sitivit anima mea*, de los compositores portugueses Manuel Cardoso (1566-1650) y Pedro de Cristo (ca.1540-1618), el motete *Non mortui*, también de Cardoso o el *Audivi vocem de caelo* de Duarte Lobo (ca.1565-1646). Todos ellos relacionados con el Oficio de Difuntos.

en un deber, si bien realizado de manera independiente y con variantes, cosa que exigiría dispensas y reformas en el tiempo hasta que la Bula *Quod a nobis* de San Pío V (1568), dentro de la ortodoxia marcada por el Concilio de Trento, impuso el mismo texto simplificado (insertado en el Breviario) y prescribió su celebración al primer domingo del mes y algunas fiestas mayores. Este acontecimiento explica la reducción del texto del *Versa* en los motetes posteriores a la bula.

En la Regla Benedictina durante la Edad Media, el Oficio de Difuntos y con éste la *Missa pro defunctis*, luego de *Requiem*, se situaron al final de *Maitines*, cuando tras las lecturas bíblicas se introducían los cantos de responsorio. Estos responsos variaron en número y forma en los diferentes antifonarios según el Tiempo o la Fiesta, ya que actuaban como prolongación conceptual de la lectura y concordaban con ésta – caso de los extraídos del *Libro de Job* para el Oficio de Difuntos - o con la fiesta del día, pero fueron de uso general, escuchados por todos los miembros de una comunidad y muy bien conocidos. BATTIFOL (1893), consideró a estos cantos responsoriales usados en el Propio como un gran logro de los primeros compositores de la liturgia cristiana,

un recurso estético de carácter místico que por su significación compara con las intervenciones del coro en la tragedia griega clásica. Así podría explicarse, que con el tiempo los responsos-lamentos del *Versa est in luctum* quedasen asociados a los servicios religiosos fúnebres.

En relación con los lamentos rituales dentro de la liturgia católica, hay que matizar que en la Europa cristiana medieval, en los territorios que habían estado bajo el dominio romano, pervivieron en el tiempo muchas arcaicas costumbres paganas, entre ellas la práctica de escenificar los lamentos. En el caso de los reinos cristianos hispanos, los antiguos usos mortuorios paganos estuvieron tan arraigados que ni siquiera la presencia constatada de la Iglesia al menos desde el s. XIII en los funerales de personas socialmente relevantes, ni las prohibiciones reiteradas por parte de los poderes civiles de estas actuaciones extremas, pudieron eliminar los *planctus* dramatizados públicos, que subsistieron en el tiempo hasta el siglo XVI tal y como atestiguan por una parte la documentación de la época<sup>7</sup> y por otra la

<sup>7</sup> Es muy conocida la crítica que hizo el Obispo Cabeza de Vaca en el sínodo burgalés en 1411 censurando: “El malo e aborrecido uso que cuando alguno muere los homes e las mugeres

iconografía, que muestra la omnipresencia del tópico del lamento fúnebre con todas sus emblemáticas características en las representaciones de los sepulcros bajomedievales.



Figura 7. Tumba de Doña Urraca en Cañas, ca 1262



Figura 8. Sepulcro Tellez, ca 1300 (MNAC)

Como prueba de la aceptación general que los lamentos rituales tuvieron durante la Baja Edad Media, cabe recordar que la poesía profana cantada de la época recogió también estos estereotipos poniéndolos de moda, ya que son muchos los ejemplos que nos han llegado<sup>8</sup>; asimismo, en obras líricas de carácter espiritual de este periodo histórico se pueden encontrar igualmente modelos de lamentos<sup>9</sup>. Además, a esto hay que añadir que la ampliación del ámbito de los temas lamentosos afectó incluso a las nuevas formas musicales paralitúrgicas, tal que tropos, secuencias y dramas litúrgicos, en especial aquellos que se relacionaban con el ciclo de la Pasión.

En este trasvase de influencias, las artes plásticas muestran destacados paralelismos en el tiempo e indican el origen en Bizancio de temas muy importantes, como el van por los barrios e por las plaças aullando e dando bozes espantables en las yglesias e otros lugares... (LÓPEZ MARTÍNEZ, 1966:268).

<sup>8</sup> Citaré *A chantar* de Beatriz de Día (siglo XII), expresión de la pena de amor por una mujer, o *Lanquan il jorn*, atribuida a Jaufre Rudel (siglo XII), el creador del “amor lejano”, como dos ejemplos muy notables de lamentos dentro de la poesía trovadoresca.

<sup>9</sup> Un gran ejemplo: el *planctus* de la Virgen *El día de la pasión de su fijo Jesucristo* de Gonzalo de Berceo (siglo XII).

*Planctus Mariae*, la *Deposición* y el *Calvario*, iconografías incorporadas al arte occidental desde finales del siglo XII a partir de los trenos bizantinos (RODRÍGUEZ PEINADO, 2015). Estas composiciones presentan a los personajes como inmóviles, detenidos en el tiempo, lo que nos lleva otra vez a la muy probable interrelación de estas temáticas con el lamento ritual teatralizado<sup>10</sup>.

Y más todavía, con dichas iconografías se pueden emparentar los himnos-secuencias *Dies Irae*, atribuido a Tomás de Celano (ca.1200-1270) y *Stabat Mater Dolorosa*, adscrito a Jacopone da Todi (1236-1306). Ambos, cantos corales de origen benedictino, tienen forma, tono y carácter de lamentos rituales, siendo en el siglo XIV ya muy conocidos y usados: el primero en el Oficio de Difuntos y luego en la misa de Requiem, y el segundo en los Oficios del Viernes siguiente al Domingo de Pasión.



**Figura 9.** Maestro de Nerezi, Trenos  
(Nerezi-Macedonia, 1164)



**Figura 10.** Deposición, N. Verdún (Klosterneuburg-Austria, 1181)

<sup>10</sup> En los dramas litúrgicos se pueden encontrar igualmente paralelismos con los lamentos dramatizados. Un ejemplo musical muy temprano y bien conocido es la alegoría moral *Ordo Virtutum* de Hildegarda de Bingen (ca. 1150), que escenifica en la primera parte el *Lamento del Alma* por su estado impuro.

Con todo, en la Edad Media fueron los entierros de reyes y personajes relevantes los que revistieron la mayor ostentación pública y fueron también objeto de la mejor y más importante atención artística, por lo que muy pronto se comenzó a componer planctus rituales para estas solemnes ceremonias, los primeros en el estilo monódico característico de la música altomedieval.

HOPPIN (2000) opinaba que los planctus monódicos pudieron formar muy pronto parte del servicio religioso que se oficiase para estos magnos funerales de la realeza, porque alguno de los lamentos que él había estudiado estaba acompañado de una oración final seguida del Amen, lo que le llevaba a pensar en una función litúrgica; además, este historiador también recordaba que estos primeros planctus medievales estaban relacionados con la estructura de la secuencia doble propia de los himnos, la forma más característica del canto cristiano en comunidad, y traía a colación como ejemplo característico el *Lamento del Cisne*, una melodía mencionada ya en el tercer cuarto del s. IX que luego se utilizará para poner música a diferentes textos de gran simbolismo espiritual hasta bien entrado el siglo XIII; también señaló que los planctus más an-

tiguos conservados serían los dedicados al rey visigodo Chindasvinto (T 652) y a su reina Reciberga (T 657), y luego el *Planctus Karoli*, el lamento por Carlomagno (T 814)<sup>11</sup>.

### El lamento fúnebre renacentista español *Versa est in luctum*

Al llegar al siglo XVI, el lamento fúnebre era pues un tópico cultural totalmente arraigado en la Europa cristiana. Para entonces, y en el caso de la música religiosa católica, ya estaba asociado a los rituales conmemorativos del Oficio de Difuntos y de la Misa pro defunctis. Se trataba adicionalmente de la forma poético-musical que mejor encarnaba el tema más conmovedor y profundo al que debe enfrentarse el ser humano, el del dolor y la resignación ante la muerte, y de manera tradicional desde el siglo XV adoptaba el estilo del motete polifónico a cuatro voces.

<sup>11</sup> Cabe recordar además: el *Planctus Guillelmi*, por Guillermo el "Conquistador" (ca.1087); los seis planctus bíblicos de Pedro Abelardo (1079-1142), en especial el más famoso en su tiempo, el *Planctus David Super Saul Et Jonatha*; y los ocho planctus del *Manuscrito de Florencia* (Pluteus 29.1, X fascículo), datados entre ca. 1123 a 1252 y dedicados a personajes relevantes franceses, salvo el número seis, *Sol Eclipsim Patitur*, posiblemente escrito por la muerte del rey hispano Fernando III (1230-1252).

Para el caso de la música española, entre los lamentos ceremoniales fúnebres con la forma del motete polifónico destacará el citado *Versa est in luctum*, un canto lúgubre que por el simbolismo intrínseco de su texto será ideal para ejercitar las nuevas corrientes retóricas que se estaban introduciendo desde Europa y que influirán tanto en la literatura como en la composición musical.

De hecho, los compositores españoles fueron de los primeros en adoptar a fines del siglo XV los modelos y estilos de la polifonía internacional para las formas religiosas funerarias: Pedro de Escobar (ca.1465-1535), compositor portugués que trabajó en la capilla real de Castilla, fue el autor del primer Requiem hispano conservado, tal vez para los funerales de la reina Isabel I (T 1504)<sup>12</sup>. Pero hay que decir que habían sido los compositores de la llamada primera generación de músicos franco-flamencos, quienes habían cogido la costumbre de componer un lamento polifónico en memoria-home-

<sup>12</sup> Otro interesante ejemplo temprano de música fúnebre es la *Missa in agendis mortuorum* (ca. 1525) de Juan García de Basurto (ca.1490-1547), que contiene fragmentos de obras de Ockeghem y Brumel, lo que demuestra la conexión con los estilos internacionales.

naje de su maestro desaparecido: según SADIE (1980:416), fue Franciscus Andrieu, un compositor francés de finales del s. XIV, el primero que empezó esta costumbre componiendo una ballada-lamento a la muerte de Guillaume de Machaut (T 1377).

Así, se sabe por referencias de la época que la primera Missa pro defunctis polifónica debió ser la de Guillaume Dufay (1397-1472), que no se ha conservado, aunque sí nos ha llegado una de las cuatro *Lamentaciones por la caída de Constantinopla* que este compositor borgoñón escribió con motivo de la pérdida de la capital bizantina a manos de los turcos (1453): es una chanson-motete sobre texto de Jeremías que se interpretó en la extravagante "Fiesta del Faisán" para la corte de Felipe el "Bueno" en febrero de 1454, con el propósito de propagar la idea de una cruzada y recuperar la ciudad de Constantinopla (REESE, 1995).

Ahora sí, el primer Requiem polifónico encontrado es el de Johannes Ockeghem (1410-1497), tal vez escrito por la muerte de Luis XI de Francia (T 1483). Y Ockeghem también compuso un célebre lamento, el motete-chanson *Mort tu as navré*, a la memoria de otro gran compositor borgoñón

que había sido además su maestro, Guilles Binchois (1400-1460), quien a su vez era un experto y reconocido autor de canciones cortesanas de temática amorosa triste.

Pero fue el gran Josquin des Prez (ca.1440-1521), quien consiguió parte de su enorme fama y reconocimiento con sus lamentos, estos dentro del marco estilístico de la *Musica Reservata* y poniendo de moda muchos de los que serán típicos recursos estilísticos del género. En su célebre *Deploratio por la muerte de Ockeghem* (T 1497), *Nymphes des bois*, incluye como tenor el cantus firmus del *Requiem aeternam* y toma prestada para la voz soprano una línea de la *Missa cuiusvis toni* del propio Ockeghem, eligiendo para las otras voces el modo frigio – el más apropiado para expresar la tristeza por ser a la vez misterioso y místico, según los criterios estéticos renacentistas –, con la finalidad de elaborar material nuevo en estilo imitativo, en un gesto de recuerdo agradecido a su maestro. Aunque el lamento más célebre de Josquin fue sin duda *Mille regrets* (1520), una difundida chanson a cuatro voces escrita asimismo en el modo frigio y con la conveniente alternancia de secciones en estilo imitativo con otras homofónicas, algunas diferenciadas con un emblemático y personal ritmo declamatorio de notas repetidas en el material temático, que otorga un mínimo movimiento a la música. Esta pieza, si bien fue objeto de numerosas versiones y se usó como tenor en obras profanas, incluso instrumentales, en realidad era un lamento fúnebre escrito por el compositor pensando en su propia muerte.



Figura 11. Final de *Mille regrets* en notación moderna.



El éxito de estas obras demuestra que el lamento fúnebre era ya en las últimas décadas del siglo XV un género predilecto para poetas y músicos, perfecto para mostrar la vinculación entre el texto escrito y la música al tiempo que exhibir las posibilidades de la voz humana en conjunto, siguiendo los ideales sonoros difundidos por los círculos humanistas neoplatónicos italianos liderados por Cristoforo Landino (1425-1498), Marsilio Ficino (1433-1499) y Angelo Poliziano (1454-1494), que irradiaban sus influencias por toda Europa (SILBERT, 1947). La gestación y aceptación de estos estereotipos se explica además por la influencia directa que tuvo en la estética humanista del Renacimiento la corriente mística del Neoplatonismo. Según esta filosofía, la más influyente en el pensamiento cristiano desde la Antigüedad, la muerte es una dormición temporal en espera de la resurrección. Es decir, la muerte se concibe como una transición apacible y, siguiendo las ideas de sus más insignes representantes, sobre todo a Plotino (205-270) y su teoría de lo Uno en sus *Enéadas*, se simboliza por imágenes que expresen equilibrio y serenidad, puesto que el cuerpo debe ser fiel reflejo del alma (PLOTINO 1:5). Unos ideales espirituales que además de en la composición musical también estarán presentes en los programas iconográficos de las tumbas renacentistas, igual que se hará en los triunfos literarios enfatizando las bondades morales del muerto con alegorías de la fama como victoria eterna.



**Figura 12.** Sepulcro de los Reyes Católicos



**Figura 13.** Sepulcro del Príncipe Juan

Como género musical, el motete-lamento polifónico con estructura libre permitía al compositor una investigación más personal e intimista, a la búsqueda de nuevos recursos expresivos que evidenciasen la correspondencia de significados con la poesía. En una época, el Renacimiento, en donde el principio estético dominante era la "imitatio" realista en la expresión y representación de la naturaleza, por la gran influencia que tendrá la *Poética* de Aristóteles, la música se irá convirtiendo cada vez más en un arte que busca significación extramusical, aproximándose a las disciplinas literarias (gramática-retórica-dialéctica), especialmente desde la impresión de la *Institutio Oratoria* de Quintiliano (1416), obra de enorme repercusión en la educación humanista y de gran impacto de la práctica compositiva musical (BUELOW, 1980). La *Música Reservata*, sobre todo desde Josquin, fue el respetado concepto que recogió inicialmente estas inquietudes indicando el camino hacia la teoría de "los afectos" (expresión afectiva del texto). Una teoría esta, también llamada de "las pasiones", que estaba ya presente en la música secular renacentista desde la segunda mitad del siglo XV – el madrigal y la chanson fueron los modelos imitados – y que será introducida en la música religiosa desde finales del este mismo siglo, aunque será a partir de mediados del siglo XVI cuando esto sea muy evidente en el caso del motete manierista. Esta tendencia modernizadora, será la que permita a los compositores de música religiosa eludir las estrictas reglas teóricas de la composición musical, buscando expresar con imágenes – figuralismo – y embellecer a través de la retórica el discurso musical – *decoratio* –.

Tal y como ya he dicho, el motete-lamento se convertirá así dentro de este panorama artístico en un gran modelo musical, uno de los más interesantes e influyentes de la historia de la música, sobre todo porque los compositores lograron de manera genial que la música expresara los más sutiles matices de la tristeza. En este proceso se inventaron y fueron puestos en boga muchos y variados recursos que se convertirán en estereotipos musicales para revelar la aflicción: motivos melódicos descendentes como tetracordos o hexacordos, muchas veces presentes en los bajos, aunque también en las otras voces superiores, asociados a menudo a fórmulas cadenciales o a esquemas pre-tonales en modo menor, uso de intervalos no contemplados en las reglas del contrapunto, como el semitono triste, el salto de quinta descendente doliente o el ascendente implorante, disonancias, retardos o apoyaturas que gritan, etc.

Los motetes-lamentos fúnebres se multiplicarán de este modo a lo largo de siglo XVI, tomando como modelo los dedicados a los grandes personajes, como por ejemplo fueron: el que compuso Heinrich Isaac (1450-1517) para Lorenzo el Magnífico (T 1492); *Castalios latices ploranda*, el lamento por César Borgia (T 1507) de Ercole Strozzi (1473-1508); o la *Deploratio por Claudin de Sermisy* (T 1562) escrita por Pierre Certon (ca 1510-1572). Muy especiales fueron las *Lamentaciones* sobre los textos de Jeremías, con los que se crearon verdaderas arquitecturas sonoras de gran simbolismo para celebrar los días de la Pasión en Semana Santa: Pierre de la Rue, Orlando di Lasso, Claudin de Sermisy, Palestrina, Thomas Tallis o William Byrd destacaron en estos temas. E incluso la música instrumental de la época prueba la enorme influencia de estas tendencias, como demostraron las célebres *Lachrimae*, los lamentos para voz e instrumento de cuerda del gran laudista inglés John Dowland (1563-1626), modélicos de la sensibilidad intimista de la música inglesa por su emotividad y expresión.

En España, también se dio la bienvenida a esta forma literario-musical tan característica. Aquí, las lamentaciones tanto poéticas como musicales fueron muy

conocidas y apreciadas durante todo el siglo XVI, difundidas en pliegos sueltos o en manuscritos y recogidas en los cancioneros. El ambiente literario humanista español era propicio para que se produjese este éxito, ya que se nutría sobre todo de influencias petrarquistas. Introducidas éstas por Juan Boscán (1492-1542) - traductor de *El Cortesano* de Castiglione - y por Garcilaso de la Vega (ca. 1498-1536) - instrumentista y músico aficionado y gran admirador de Jacopo Sannazaro (1458-1530), el creador de la novela pastoril -, eran el sustrato estético ideal para el desarrollo de las corrientes retóricas que movían los afectos en la música. Lamentos muy conocidos en España fueron: *Lágrimas de mi consuelo*, de Antonio Cebrián (ca.1520-?) recogido en el Cancionero de Medinacelli (1535-1595), *Lamentaciones de amores* del vihuelista y poeta Garcilaso de Badajoz (1460-1540), y en especial la *Egloga I* de Garcilaso, *El dulce lamentar de dos pastores*, el modelo más imitado y de mayores consecuencias.

A todo esto, en la segunda mitad del siglo XVI se sumó el gran peso de la estética mística sobre la cultura de la católica España, dentro de un panorama de crisis religiosa y espiritual contrarreformista que afectará singularmente a la música

religiosa, más si cabe al Oficio de Difuntos y a la misa de Requiem<sup>13</sup>. Así, los grandes maestros polifonistas hispanos escribieron dentro de estas formas hermosas obras de temperamento luctuoso, entre ellas los cuatro motetes-lamento sobre el texto *Versa est in luctum* que voy a comentar ahora, ejemplos magníficos del uso de muchos tópicos y recursos compositivos propios en la época. El *Versa* se convertirá de este modo en un lamento fúnebre representativo de la Península Ibérica - de esta época también es el del compositor portugués Estevao López Morago (ca. 1575-1630) -, que será llevado incluso a Nueva España (México) por Juan Gutiérrez de Padilla (ca. 1590-1664) y que se prolongará en el tiempo con trabajos de José de Torres (1665-1738) o Francisco A. Barbieri (1823-1894).

El primer motete-lamento sobre el *Versa* que voy a comentar es de Francisco de Peñalosa (ca. 1470-1528), sacerdote, cantor y compositor nacido en Talavera de la Reina, protegido del rey Fernando el "Católico" y del papa León X, contemporáneo de Juan de Anquieta (ca. 1462-1523) y

<sup>13</sup> De hecho, fue en el Concilio de Trento (1545-1563) donde se reglamentó la estructura definitiva de ambas formas.

maestro de Cristobal de Morales (1500-1553) en la catedral de Sevilla.

Peñalosa fue posiblemente el más virtuoso polifonista de su tiempo, que consiguió con sus seis misas casi desde la nada sintetizar los estilos y técnicas del contrapunto además de ordenar las formas musicales polifónicas de este género litúrgico en España (URCHUEGUÍA, 2010). Fue conocedor de los estilos internacionales - tuvo una estancia en Roma (ca.1517-1518) como cantor de la Capilla papal - y admiró mucho a Josquín des Prez. De su producción, además de las misas, destacan sus veintisiete motetes con textos penitenciales y entre ellos está su *Versa est in luctum* para cuatro voces masculinas (ATTB).

La cronología de esta obra no se conoce, aunque se data a principios del siglo XVI<sup>14</sup> y tampoco se sabe para qué fin fue compuesto - tal vez para los funerales de Juan de Aragón (T 1497) o los de Felipe "El Hermoso" (T 1506) -, o si tuvo un espacio litúrgico, lo que parece bastante pro-

<sup>14</sup> La fecha de su edición y publicación póstuma es 1549 en el manuscrito de la Catedral de Toledo: Biblioteca Capitulada, MS 21, fols 82v-84. Grabaciones: CDH 55357; HMU 907328; HYP 665740; GM 261084.

bable dado el carácter del motete. Con ella, el autor musicaliza los tres responsos completos del *Libro de Job* que he citado, cosa que ya lo hace original con respecto a las otras versiones posteriores que cogen únicamente el primer responso. Aunque lo cierto es que Peñalosa se permite licencias poéticas muy personales con el texto, haciendo que sea diferente en cada voz al quitar alguna de las palabras o fragmentos, de tal modo que es en la interpretación cuando se completa con la intervención de todas las voces; e incluso en la frase "cutis mea denigrata est super me" sustituye la palabra "me" por "carbones" para alterar el significado y remarcar si cabe el dramatismo de la expresión: "mi piel está renegrida sobre brasas". Se trataría en definitiva de una especie de collage personal que recuerda la técnica musical gregoriana de la centonización.

Este motete es por tanto una obra de una expresividad muy personal. Los tonos elegidos para otorgar el carácter emotivo son los originales de los tres responsos, es decir plagales, re para los dos primeros y mi para el tercero. Está además en estilo de contrapunto imitativo estricto, desarrollando un continuo unificado de gran seriedad en consonancia el tema. Presenta claros ejemplos de simbolismo,

pero éste es a la vez ajustado, sin excesos, si bien algunas repeticiones destacan por su significado, tales que "in luctum" ("de luto") y "dies mei" ("mis días") en el tenor, o "Domine" ("Señor") y "utinam" ("ojalá no") en el bajo. Sobresalen asimismo las alteraciones en general, que otorgan emotividad puntualmente a cada una de las voces al enfatizar determinadas palabras, pero se distinguen en especial por su intención de personalizar las que llevan "meum", "mea" y "mei" (posesivos siempre de primera persona) en las voces superiores y las del "statera" ("balanza") al final, que tendrían en conjunto la función representativa de resaltar un gesto de humildad por parte del propio compositor.

Peñalosa empieza el contrapunto con la voz inferior como apoyo, que canta el texto con suaves curvas yendo frase a frase con la separación de elocuentes silencios. En el tenor, que completa el texto del bajo, destacan los retóricos saltos de quintas<sup>15</sup> en palabras tan expresivas como "mea", "Domine", "nihil enim" ("para nada"), "iram" ("ira", "furor") y "calamitas" ("desgracia"); notorios son asimismo los tetracordos y hexacordos descendente

<sup>15</sup> Peñalosa podría ser el primer compositor hispano que usó el tópicos del descenso de quinta como expresión del dolor.

en "in voce" ("con la voz"), "dies" ("días") y "peccata mea" ("mis errores", "mis faltas"), que figuran el motivo del lamento a modo de lágrimas que caen lentamente, contrarrestados por el tetracordo ascendente en el citado "statera" antes de la cadencia final, buscando simbolizar el equilibrio, a modo de representaciones textuales según las teorías de la retórica musical de la época (*anábasis-catábasis*). Las dos voces superiores presentan a su vez una relación particular de diástole-sístole, ya que mientras el tenor se mueve todo el tiempo por pasos muy largos y pausados de notas repetidas y grados conjuntos deteniendo el tiempo, el altus o voz superior, libre y enérgica, hace emblemáticas figuraciones.



Figura 14. Peñalosa, primera estancia del *Versa est In Luctum*

Con ritmo binario de larga, el *Versa* de Peñalosa se organiza en una meditada estructura de dos secciones buscando efectos de estabilidad y equilibrio con la división interior: la primera sección tendría veinte compases y tres estancias internas, mientras que la segunda sección ocuparía catorce compases con otras tres subsecciones. Las tres estancias de la primera sección están marcadas por el significado de los versículos: ocho compases para la primera, con "Versa est in luctum citara mea, et organum meum in vocem flentium", con una cadencia divisoria entre los compases cuatro y cinco que separa los dos términos de la oración y otra semiconclusiva entre el siete y el ocho seguida del silencio en las voces superiores, y en la que resalta el tratamiento de los dos conceptos musicales, "citara" y "organum", un rasgo distintivo éste de la retórica musical española en la época que también usarán los compositores posteriores; la



segunda sección ocupa siete compases, con "Parce mihi, Domine, nihil enim sunt dies mei", con una cadencia conclusiva en el compás quince sobre "dies mei", personalizando si cabe todavía más la expresión, "mis días", por la voz superior con un tetracordo descendente hasta el do sostenido; y cinco compases tiene la tercera estancia, con "Cutis mea denigrata est super carbones et ossa mea aruerunt", que acaba con un original descanso de las tres voces superiores en un punto de apoyo, compás veinte, mientras el bajo disiente y se adentra con un texto inventado y ajustado por el propio compositor en la segunda sección. Esta sección, que es a su vez la cuarta estancia, musicaliza el tercer responso. La voz superior es ahora total protagonista del canto, marcando con retóricos silencios otra vez la separación entre las tres subsecciones en las que se divide, siguiendo el significado del texto: "Utinam appenderentur peccata mea" la primera, con cuatro compases, en la que dibuja una suave curvatura ascendente-descendente que concluye con un tetracordo descendente antes de la cadencia; la segunda es "quibus iran merui", con otros cuatro compases, en la que adorna de manera florida la significativa palabra "merui" ("ser merecedor", "hacerse digno") concluyéndola con un hexacordo descen-

dente otra vez justo antes de la cadencia separadora; y "et calamitas quam patior in statera" la tercera, con seis compases, donde en "patior" ("sufrir", "soportar", "resignarse") alarga el canto progresivamente con notas estables que van doblando su duración, como representación de una aceptación resignada, para acabar remarcando dramáticamente con los sostenidos la palabra "statera" (recordar "balanza") en la cadencia concluyente, como símbolo del juicio final, que él espera justo.

Los siguientes motetes a comentar son los de Lobo y Vivanco, relacionados ambos con los funerales del rey Felipe II. Respecto a las honras fúnebres para los miembros de la monarquía hispana, hay que explicar que fue Carlos I de España (1500-1558) quien introdujo en el ceremonial funerario de la Casa de Austria numerosas e importantes contribuciones artísticas con la finalidad de promocionar a la dinastía. El protocolo establecía dos fases en el funeral: la primera privada, relacionada con el entierro del cuerpo, y la segunda pública, atendiendo a los actos religiosos. Estos últimos consistían en la celebración, tras uno o dos meses del fallecimiento, de un novenario y un oficio de difuntos durante dos días seguidos,

actos a los que se asistía por invitación y en los que se hacía también el sermón fúnebre con los elogios al fallecido, finalizando con la absolución sobre la simulada tumba-túmulo (VARELA TORTAJADA, 1990). Los aspectos artísticos - de carácter circunstancial y proselitista para atraer la atención de los espectadores -, consistían básicamente en la construcción de los túmulos, la realización de jeroglíficos e imágenes simbólicas o triunfos y los adornos luctuosos para los templos.

La presencia de la música en estas magnas honras fúnebres está más que constatada, aunque es difícil responder a cuestiones sobre las circunstancias que debieron condicionar las obras. En cualquier caso, es bastante improbable que se siguiesen criterios musicales únicos, más teniendo en cuenta la magnificencia de las ceremonias de la Casa de Austria, que se reiteraban por todas las principales capitales de los reinos (FUENTE CHARFOLÉ, 2013).

Directamente relacionadas con las exequias de esta casa real hispana en el siglo XVI están las siguientes obras musicales: el *Lachrimosa* por la muerte de Juana I de Castilla (T 1555) y el *Officium Defunctorum* para los funerales del citado empe-

rador Carlos I, ambas obras de Cristóbal de Morales; para las exequias de Felipe II, además de los motetes con el *Versa* de Lobo y Vivanco que ahora paso a comentar, citaré el motete a siete voces *Mortuus est Philippus Rex* de Ambrosio Cotes (ca. 1550-1603), escrito para las honras fúnebres que se le hicieron al monarca en Valencia, y el motete a seis voces *Quomodo sedet sola* (incompleto) de Luis de Aranda (T 1627), éste compuesto para las que se celebraron en Granada con el mismo motivo; también está el *Officium Defunctorum* a seis voces de Victoria para los funerales de la Emperatriz María de Austria (T 1603), donde se incluye el *Versa* que comentaré después.

Además, de la música fúnebre española del siglo XVI recordaré: las dos misas de difuntos, una a cuatro voces y otra a cinco, y los cinco juegos de *Lamentaciones* para el Oficio de Tinieblas, de Morales; de Francisco Guerrero (1528-1599) la *Missa pro defunctis* y su himno-lamento *Tristes erant apostoli*; de Lobo sus *Lamentaciones*; y de Victoria su otro *Requiem* y el lamento-motete sobre texto de Jeremías *O vos omnes*.

Las exequias por Felipe II, que murió el 13 de septiembre de 1598, se iniciaron en El Escorial los días 18 y 19 del mes siguiente, y la organización de lo relativo a la mú-

sica recayó en Adrien Cappy (1571-1639), el maestro franco-flamenco que dirigía la capilla real en ese momento.

Felipe “el Prudente” (1527-1598), amante de la música, había subido al trono de la monarquía hispana en 1556, heredando la capilla musical de músicos flamencos de su padre, a la que él incorporó notables músicos españoles – el caso de Antonio Cabezón (1510-1566) es memorable, dada la relación de amistad que sostuvo con el rey -. Fue en definitiva un gran mecenas musical – del arte en general -, lo que explica la calidad de la música española bajo su reinado, igual que la de la producción artística, dentro del estilo manierista del final del Renacimiento. En sus funerales hubo por tanto un alto nivel musical (REES, 2007).



Figura 15. Tumba de Felipe II en El Escorial.

Un ejemplo de este excelente nivel es el motete-lamento *Versa est in luctum* de Alonso Lobo, insertado dentro de su *Liber Primus Missarum*. Se trata de uno de los siete motetes – el cuarto - que siguen a las seis misas contenidas en este libro, descritos por el propio compositor como para ser cantados dentro de estas misas solemnes. Estos motetes ilustran el uso de recursos de retórica muy cercanos a los de su maestro Francisco Guerrero en las *Sacrae Cantiones* (1555), en especial en el *Ave María*<sup>16</sup>. BRUNO TURNER (1998), sugirió que este *Versa* de Lobo pudo interpretarse en El Escorial en una misa de difuntos dirigida por el arzobispo de Toledo para cerrar la agenda de ceremonias fúnebres. En esa época Lobo trabajaba en la catedral de Toledo, por lo que pudiera ser factible que fuese con su coro, formando parte del séquito acostumbrado del arzobispo, para cantar en los funerales. Pero esto no se sabe con seguridad y también pudiera ser que el motete de Lobo hubie-

**16** Lobo encargó la impresión del *Liber Primus* - 130 ejemplares, de los que se conservan dieciocho en archivos y bibliotecas, uno encontrado en 2006 en la catedral de Jaén - en la Imprenta Regia de Madrid en 1602. Al año siguiente delegó poder en Victoria para que éste hiciera de intermediario en la distribución del libro, que llegó a muchos lugares: la capilla papal, Coimbra o México (MARÍN LÓPEZ, 2008).

se sido interpretado en las exequias que se realizaron en honor del rey en la propia catedral de Toledo.

Alonso Lobo de Borja (ca 1555-1617), nacido en Osuna (Sevilla), se formó como niño de coro en la catedral de Sevilla, luego, tras una vuelta a Osuna para completar estudios, sería asistente de Francisco Guerrero en esta misma catedral de Sevilla (1591-1593) y después maestro de capilla de la catedral de Toledo (1593-1604), uno de los puestos musicales más ambicionados en España junto a la maestría en la catedral de Sevilla, que también ocupó finalmente (1604-1617). Se ha dicho que su estilo musical, sobre todo si se compara con el de Victoria, es más hispano, menos internacional, que es decir con menos presencia de rasgos del estilo madrigalista italiano (CARDENAS SEVÁN, 1987). En cualquier caso, Lobo, apodado “Lupi Hispalens” y “Lupe Toletani”, tuvo en vida gran consideración dentro del panorama artístico español, incluso elogiado por parte de escritores como Lope de Vega y teóricos como Cerone y la fama de su música perduró por siglos, copiada y cantada en las catedrales hispanas hasta el s. XIX.

El *Versa est in luctum* es con seguridad su obra más conocida e interpretada, in-

cluso internacionalmente. Se trata de un motete-lamento fúnebre para coro de seis voces (CCATTB), un ejemplo del estilo de contrapunto ordenado propio del compositor, con una característica alternancia de secciones contrastadas siguiendo personales intenciones expresivas.

En consonancia con la estética impulsada por Trento de buscar en la música mayor austeridad, concentración y economía de medios, el texto que utiliza Lobo es corto, es decir sólo usa los dos versículos que conforman el primer responsorio, igual que harán después otros



Figura 16. J. Bassano “Entierro de Cristo”

compositores, como Vivanco y Victoria. En cuanto al tono elegido, es el intimista y sensible mi plagal, vinculado directamente con los responsorios gregorianos originales aunque no exactamente con el primero, que estaba en re.

Con ritmo cuaternario de larga, Lobo comienza el motete en una imitación pareada – las dos voces superiores frente a los dos tenores - con el cantus I cantando el representativo hexacordo descendente con el incipit del texto, “Versa est in luctum”, poniendo ya de relieve el carácter profundamente lacrimoso que recorre la obra. Una íntima aflicción que aparenta ser contenida y equilibrada inmediatamente por el movimiento del hexacordo ascendente del tenor I al entrar en la segunda parte del primer compás cantando el mismo texto, pero que es remarcada enseguida por el cantus II que entra en el segundo compás repitiendo el texto con el hexacordo triste, mientras el tenor II se espera para bisar este mismo texto con su correspondiente hexacordo ascendente a que las otras tres hayan concluido, otorgando mayor peso sonoro por tanto a las superiores con su tono implorante. Los otras dos voces, el altus y el bassus, entran más tarde (compases 6-7) y lo hacen ya con el segundo término de la primera oración, “cithara mea”.

La obra, siguiendo la convencional estructuración de los motetes de Lobo, se divide en tres secciones contrapuestas y claramente delimitadas por su ritmo y carácter, atendiendo también al significado del texto. La primera parte, como ya he señalado, desarrolla en estilo imitativo la primera parte del primer versículo, “Versa est in luctum cithara mea”: rítmicamente pausada y estable, en ella se simboliza el tono luctuoso y apenado que canta la “cithara” (lira), la palabra más repetida junto a “luctum”, ambas muy destacadas musicalmente; el carácter de sentida expresión personal es igualmente muy remarcado en el tratamiento de los repetidos “mea”, por ejemplo con los dramáticos saltos descendentes de quinta que hacen todas las voces en algún momento sobre esa palabra y con la emotiva cadencia conclusiva sobre la misma, resaltada ésta por la alargada figuración descendente del altus, que marca el final de la sección.



Figura 17. Alonso Lobo, comienzo del *Versa est in Luctum* (Cantus I).

La segunda parte, que desarrolla la segunda frase del primer versículo, “et organum meum in vocem flentium”, es más angulosa, con saltos muy evidenciados y notas agudas en el bajo, las imitaciones son además mucho más remarcadas y numerosas, haciendo que cada voz sea disímil; armónicamente esta sección es más disonante y áspera en consonancia con el significado musical del verso, que expresa cómo el instrumento gime acompañando el dolor, concepto este de “in vocem flentium” (“a las voces plañideras”) que es subrayado por todas las voces de muchas e imaginativas maneras (saltos, alteraciones, pasajes descendentes o ascendentes, curvaturas contrapuestas...)

La tercera sección, que lleva el versículo “Parce mihi Domine nihil enim sunt dies mei”, tiene también un marcado estilo imitativo con numerosas repeticiones, sin embargo el ritmo realiza el recorrido más lento, con los fragmentos melódicos dibujando curvaturas más suaves, y el bajo vuelve a moverse en un ámbito más estrecho; aparecen por otra parte ahora algunas alteraciones muy expresivas como los sostenidos sobre “Domine” y especialmente en el “mei” de la cadencia final, que pueden interpretarse como gestos que sugieren una emotiva declaración personal de modesta aceptación.

Este famoso lamento de Lobo con voces entrecruzadas, en algunos momentos extremas, representa un estilo modernizador en la música religiosa católica en la transición del Renacimiento al Barroco, un estilo “manierista”, que es decir “a la manera de clásicos”, pero a la vez muy personal y original, un tipo de polifonía hispana diferente al de Victoria pero con la misma calidad e intensidad expresiva<sup>17</sup>.

Sebastián de Vivanco (ca. 1548/51-1622) también escribió otro motete-lamento con el mismo texto del *Versa*, una obra datada en el mismo año que el motete de Lobo y relacionada igualmente con los funerales de Felipe II, aunque en este caso sería para ser cantada en las honras en honor del monarca en la catedral de Ávila, donde el compositor trabajaba como maestro de capilla.

Vivanco fue un sacerdote y compositor avulense, coetáneo de Victoria pero mucho menos renombrado que éste, incluso actualmente ya que está poco estudiado y su producción no se conoce en su totalidad. También fue estrictamente contemporáneo de Alonso Lobo, con el que

compartió el gusto por el estilo musical de rasgos manieristas hispanos. Se sabe que estudió en el coro de la catedral de Ávila, que luego fue maestro de capilla en Lérida (ca. 1576), en Segovia (1576-1586), Ávila (1588-1602) y finalmente en Salamanca (1602-1622); aquí, en la ciudad salmantina, también obtuvo la cátedra de música en su universidad, donde fue prestigioso organista en sus celebraciones, y además editó muchas de sus obras. Todo lo que se conoce de él son composiciones en latín para el culto, destacando su *Liber Magnificarum* (1607) - dieciocho versiones del Magnificat - y sus motetes (GARCÍA FRAILE, 2001). Aunque en su tiempo fue sobre todo alabado por sus cánones ingeniosos.

Su motete *Versa es in luctum* es para coro a seis voces (CCATTB), la formación característica del motete polifónico a finales del s. XVI, como la que tenía el de Lobo y como la que tendrá también el de Victoria. Por otro lado, lleva el tono elegíaco distintivo del re plagal, el original de este primer reponso, del que usa igualmente los dos versículos, también como Lobo y Victoria. La obra está dividida en dos grandes secciones correspondientes a cada uno de los versos. En estilo de contrapunto imitativo con numerosas repeti-

ciones, destaca el uso general de notas repetidas seguidas por un salto de quinta y por una escala ascendente o descendente sobre una palabra a enfatizar, tal como hace en “cithara”, “mea”, “organum” o “flentium”, resaltadas musicalmente como ya he dicho que era costumbre proceder en las composiciones hispanas con estos términos de significado musical. Sobresale, por el emblemático uso del realismo retórico (*hipotiposis*) propio ya de toda la música religiosa de la época, el énfasis musical que pone en la expresión “organum meum”, que va seguida de un emotivo pasaje en el tono principal con el texto “in vocem flentium”, éste destacado por saltos, alteraciones y disonancias, simbolizando otra vez el conocido sentido del texto, es decir la imitación dolorosa que hace el instrumento de la pena que expresan las voces plañideras<sup>18</sup>.



Figura 18. Vivanco, *Versa est in luctum* (“organum meum”)

Por último, comentaré el motete que con el *Versa est in luctum* escribió Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611) para ser incluido en su *Officium Defunctorum*, la obra musical con la que el compositor honraría el recuerdo de María de Austria, hermana del rey Felipe II.

<sup>18</sup> Grabaciones: CDH55248; LCD9706; B00CK9O12M.

María de Austria y Habsburgo (1528-1603), Emperatriz del Sacro Imperio, fue patrona y amiga de Victoria durante la estancia del compositor en el Convento de las Descalzas Reales. La señora vivía aquí retirada y murió mientras el músico trabajaba como capellán y maestro de capilla después de regresar de su fructífera estancia en Roma (1567-1587).

Este segundo Requiem de Victoria (el primero a cuatro voces era de 1533), también para coro a seis voces (CCATTB), se publicó en Madrid en 1605 dedicado a la hija de la Emperatriz, la princesa Margarita, y luego fue ampliamente difundido y usado en servicios litúrgicos de carácter fúnebre. Está considerado una obra cumbre de la polifonía renacentista además del “canto del cisne” del propio compositor, ya que es su último gran trabajo. Es muy representativo también de la diversidad estilística que imperaba en la música religiosa hispana al final del Renacimiento, repleto de fervorosa emotividad y de una intensa expresividad de carácter retórico al modo que explicaría en la época Joaquín Burmeister (1564-1629) (SUÁREZ GARCÍA, 2012). Todo ello conseguido con medios muy sencillos: únicamente pretende representar el deseo de comunión espiritual con Dios y la serenidad en el

momento del tránsito a la otra vida, a través de una declamación musical austera y equilibrada, muy propia del sentimiento místico característico de este músico castellano.

El *Officium Defunctorum* de Victoria está formado por diez secciones, las siete de la propia Misa de Requiem y tres piezas más. La primera de estas piezas añadidas es la segunda lección de Maitines para Difuntos, *Taedet animam meam*, con cuyas terribles palabras en estilo homorítmico, extraídas también del *Libro de Job*, abre el Oficio estableciendo su carácter dramático y personal: “Mi alma está hastiada de mi vida. Daré rienda suelta a mi queja, hablaré con la amargura de mi alma. Diré a Dios: no me condenes, hazme entender por qué me juzgas así (...)” (Job X, 1-7); la segunda pieza agregada es el motete fúnebre que voy a comentar, el *Versa est in luctum*, que se inserta en el número nueve del Oficio, detrás de la *Communio*, y que concuerda en significado y temperamento con la lección inicial; inmediatamente después sigue la tercera pieza adjuntada, que sirve además como conclusión al Oficio, el responso de la absolución *Libera me Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda*: “Líbrame Señor de la muerte eterna aquel día terrible”.

Otras obras de carácter funerario destacadas, contemporáneas al Oficio de Difuntos de Victoria o influidas por éste fueron: el *Officium Defunctorum* (1603) y las dos *Missas pro defunctis* (1621 y 1639) de Duarte Lobo (ca. 1565-1646), la *Missa pro defunctis* (1625) de Manuel Cardoso, y el *Requiem* (ca. 1626) de Joan Pau Pujol (ca. 1570-1626), ya ésta último con continuo (órgano).

En algunos aspectos, el motete fúnebre *Versa est in luctum* de Victoria recordaría al estilo de Palestrina, como por la claridad con la que marca los puntos de imitación, también por las tensiones que agrega a las cadencias con las notas de paso y los retardos, o por la manera de hacer las repeticiones con cambios de altura, pero estos rasgos eran comunes ya en toda la música religiosa contemporánea, mientras que Victoria utiliza criterios compositivos originales para elaborar un lamento absolutamente personal. De entrada, este motete presenta una característica y tradicional libertad compositiva, con una expresión de grave e íntimo patetismo que nos recuerda a su vez los tonos plagales originales de estos responsos, en este caso el mi.

Empieza con la conveniente y tradicional doble fuga sobre el “*Versa est in luctum*”, que se repite expandiéndose en el espacio musical, para luego “pintar” la figura sónica que imita el acompañamiento de un instrumento de cuerda en “*cithara mea*”: primero cantando la frase las tres voces superiores, que son replicadas por las tres inferiores a partir de la cadencia, para después unirse los dos coros en la repetición, igualmente a partir de la cadencia, a la manera de los coros concertados italianos; seguidamente hay una alegoría armónica con “*et organum meum*”, con la que recuerda la práctica de las primeras polifonías que llevaban este mismo nombre de organum – origen de toda la música polifónica en cualquiera de sus formas –, al hacer cantar el fragmento a tres voces – el tenor I que hace de apoyo mientras las dos superiores fluyen más libres –; luego termina la sección con un pasaje disonante y duro sobre “*in vocem flentium*” – sonoridad marcada por la simultaneidad del si bemol y el fa sostenido – que expresa el consabido dolor de las voces que lloran.

La siguiente sección es un poderoso gesto musical absolutamente personal de Victoria cuando con “*Parce mihi, Domine*” (“Déjame, Señor”), parece gritar con desesperación para llamar la atención de



Dios, un grito que repite haciendo llegar a las voces hasta un desgarrado mi, que en el caso de la soprano I se alcanza en su tesitura superior por un ansiado salto de quinta tras un recorrido angustioso de pasos ascendentes y descendentes buscando esta elevación, para después permanecer en la misma enfatizada tesitura aguda del mi alto en la subsiguiente frase “nihil enim sunt dies mei” (“porque mis días no son nada”), que concluye a su vez con otro lastimoso salto de quinta, esta vez descendente; la sección se alarga con las repeticiones de esta terrible frase por todas las voces, en una imitación casi agonizante llena de afectados retardos libres y de cromatismos, para concluir con un resolutivo pasaje acórdico en el que hace descansar a las voces sobre “dies mei” (“mis días”), transmitiendo la humilde aceptación final.

Para mí, se puede interpretar este motete de Tomás Luis de Victoria dentro del esquema de todo su Oficio de Difuntos y en relación con este mismo, como el lamento modesto y muy sincero del propio compositor. Un músico, que consciente de su cercano final acepta éste, al mismo tiempo que parece recordar la función que los propios músicos han cumplido históricamente: la de componer, ejecutar o acompañar con su música lamentos rituales para aliviar la pena por la pérdida de una persona querida<sup>19</sup>.



**Figura 19.** Victoria “Versa est in luctum  
 (“cithara mea”)



**Figura 20.** El Greco “La crucifixión” (detalle)  
 (1597)

<sup>19</sup> Grabaciones: The Tallis Scholars, Dir: Peter Phillips. Escolania de Montserrat, Escolanía & Capilla de Música de Montserrat. Música Ficta. Dir: Raul Mallavibarrena. Westminster Cathedral Choir. Coro de RTVE, Dir: Alberto Blancafort.

## Referencias

Arcas Pozo, J. Luis. (1995). Passer mortus est: Catulo, Ovidio y Maximiano. CUADERNOS DE FILOLOGÍA CLÁSICA. *Estudios Latinos*, 8, 79-88.

Arciniega Cavali, Cl. (1955). Alonso Lobo. Versa est in luctum. *TESORO SACRO MUSICAL. Suplemento polifónico*, 22-28.

Bade Ajuwon, I. (2009). Lament for the Dead as a Universal Folk Tradition. *Fábula*, 22 (1), 272-280.

Battifol, P. (1893) (ed. 2010). *Histoire du Breviaire Romaine*. Whitefish: Kessinger Publishing.

Buelow, J. Georges. (1980). Rhetoric and music. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 15, 793-803.

Calero Secall, I. (2012). Los legisladores griegos y sus preceptos sobre las mujeres en los funerales. *Revista de estudios histórico-jurídicos*, 34, 37-51.

Cannatà Fera, M. (1990). *Pindarus Threnorum*. Roma: Fragmenta.

Cardenas Seván, I. (1987). *El polifonista Alonso Lobo y su entorno*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Francisco, T. Clyde. (2002). *Introducción al Antiguo Testamento*. El Paso: Casa Bautista de Publicaciones.

Fuente Charfolé, J. Luis. (2013). La intervención musical en las exequias de la catedral de Cuenca (1598-1621). *Hispania Sacra* (131), 103-138.

García Fraile, D. (2001). *Sebastián de Vivanco. Libro de motetes (1610)*. Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre.

González Valle, J. Vicente. (1981). Música y retórica. *Revista de Musicología*, 10 (3), 811-842.

Holst-Warhaft, G. (1995). *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*. London: British Library.

Hoppin, Richard H. (2000). *La música medieval*. Madrid: Akal.

Knight, K. (2012). Office of the Dead (en línea). Irondale: New Advent. Catholic Encyclopedia Online, 2012. (Consulta: 24 de julio 2017).

López Martínez, N. (1966). Sínodos burgaleses del siglo XV. *Burgense*, 7, 253-271.

Marín López, J. (2008). *La recepción del Liber Primus Missarum (1602) de Alonso Lobo en la Catedral de Jaén*. *Elucidario*, 5, 97-136.

Porfirio. Plotino. (1992). Vida de Plotino. *Enéadas: libros I y II*. Madrid: Gredos.

Rees, O. (2007). The City Full of Grief: Music for the Exequies of King Philip II. En B. Melania B. y J. Berta (Eds), *Music as Social and Cultural Practice*, (pp. 119 -138). Woodbridge: The Boydell Press.

Reese, G. (1995). *La música del Renacimiento*, 1. Madrid : Alianza.

Rodríguez Peinado, L. (2015). Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el planctus (en línea). Madrid: Universidad Complutense. *Revista digital de iconografía medieval*, 13, 2015. (Consulta: 23 de julio 2017).

Rosand, E. (1979). The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament. *The Musical Quarterly*, 65 (3), 346-359.

Sadie, S. (1980). *Franciscus Andrieu. The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.

Silbert, D. (1947). Melancholy and Music in the Renaissance. *NOTES. Second Series*, 4, 413-424.

Stevenson, R. (1960). *Spanish Music in the Age of Columbus*. Los Ángeles: University of California.

Stevenson, R. (1993). *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*. Madrid: Alianza.

Suárez de la Torre, E. (ed.). (2000). *Pindaro: Obra completa*. Madrid: Cátedra.

Suárez García, J. Ignacio. (2012). El embellecimiento retórico en el Officium Defunctorum de Tomás Luis de Victoria. *Revista de Musicología*, 35, 1, 263-294.

Turner, B. (1998). Glimpses of P. Rex: Aspects of the Gentle Art of Music in the Reiger of Philip II. *Leading Notes*, 8, 3 -11.

Urchueguía, C. (2010). Francisco de Peñalosa (1470-1528) (en línea). Madrid: Fundación Juan March. *Semblanzas de compositores españoles*, 2010. (Consulta: 23 de julio 2017).

Varela Tortajada, J. (1990). *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*. Madrid: Turner.

Williams, P. (1997). *The Chromatic Fourth During: Four Centuries of Music*. Oxford: Clarendon Press. ♦