

Oficium Defunctorum. Tomás Luis de Victoria.

Es la música de Victoria el arte más consumado de lo español, la experiencia estética más sobresaliente de la música religiosa. Nada ha de envidiar la monotonía consentida de este religioso al mejor arte de Bach o Beethoven. Damos un paseo por el sentido y la escucha sentada del Renacimiento musical.

Palabras clave: Réquiem, España, Ávila, Renacimiento.



Tomás Luis de Victoria hubo de aplicarse, como quien le cerca la vida en ello, en el recorrido descanso de la música. Sin salirnos del sentir de su música nos queda lo que pudo quedarle a él después de toda una vida, insatisfacción serena que se nubla sin fuerza, pero que en su despedida sonrío de la más débil manera.

Si no hubiera tenido tiempo para componer el Réquiem de 1605 no sería el mejor músico de todo el Renacimiento. Es, sin duda, el primer artista español, mas su música no es capaz de evocarnos en ningún momento la

condición de lo español. En el carácter de su música no puede hallar el español nada que alzándole le represente, que lo encuentre a toda oscuridad entrañable y lo llene de un calor significativo, hogareño. En su música se encontrará el hombre con la endeble tolerancia de haber nacido.

La época de Victoria ha quedado tan lejos para nosotros, que sus vestigios culturales no pueden ofrecernos hoy en día el sabor de lo cotidiano. La verdadera influencia de la cultura se siente en las costumbres de la calle, en el lenguaje que inventa un pueblo, en los asuntos que discuten a voces las personas de un lugar, en el uso que se le dan a los más nobles edificios de una ciudad, en los aspectos y vestimentas que traen o guardan las gentes; pero sobre todo en el trato y la cortesía que se ofrecen los hombres unos a otros. Porque el influjo de las artes ha de revertir en nuestro cuidadoso comportamiento con los demás.

La época de Victoria se nos esconde en las obras de arte que nos han llegado, que nos sirven más a nosotros y a nuestro mundo que a entender el de aquellos hombres que nos precedieron. Queremos recuperar lo que las artes dieron, queremos entender las vidas que las trabajaron, mas todas ellas nos acabarán remitiendo a nosotros.

El teatro de barraca conseguía instruir al pueblo mientras hacía feliz por unas horas a un público alborotador. La arquitectura aglutinaba la fe sincera entre las bancadas de hombres reunidos, que de mirar al cielo y escuchar en silencio ignoraban los dibujos bellos de los suelos; la palabra del órgano coloreaba la austeridad de las historias del Antiguo Testamento. Nuestra literatura radiante estilizaba el humilde pensamiento del español de la calle, por lo menos de aquel que tenía la costumbre de hallar de comer a diario, cuya significación y magnitud no pueden representar, ni mucho menos comprender, los pocos genios de una generación. Los cuadros pintados, los relieves tallados de las iglesias, las más de las veces, no podían apreciarse desde las alturas que las sujetan, o por hallarse escondidos en los lugares cercados al público, mucho menos las expresiones serenas de esas figuras, que nacen y quedan como vueltas de gracia, caídas sus manos esperando la clemencia de quién las atiende porque estén más dolidas que ellas. El desarrollo de la artes va demasiado ligado a los disparates de la guerra, a los excesos de la fuerza, al optimismo y la fortuna de unos, a la prosperidad ciega de los pueblos; empapando el germen de algunos observadores cautos y silenciosos, que por miedo o amor a la vida, huyen dormidos, y mientras se imaginan lo peor engrandecen su sensibilidad. El estado de perfección será entonces la serenidad que no encuentran.

Las iglesias hoy han perdido la función que tenían, han olvidado por entero su contenido. Las visitas que las recorren atraviesan mejor las vidrieras de colores que el manto negruzco que esconde en sus almas lo mezquino. Las voces de los débiles ni se oyen ni se escuchan en ellas. Las iglesias permanecen en pie como del Monasterio madrileño de las Descalzas Reales descuelgan los tapices arrugados de Rubens. Todo guarda un lustre de envejecimiento que consigue conservar esos espacios aún más hermosos de lo que fueron, más cuando obviamos las calamidades que aún las clases mejor acomodadas no pudieron ladear por la dureza que concierne a la vida de cualquier hombre. El arte nos permite sufrir lo que sufrieron, aún no entendiendo. Es verdad que quien sufre no acabará de entender la debilidad de su lucidez cuando pase como por encantamiento de un estado emocional a su débil opuesto. La felicidad del hombre no puede ser su prolongado alimento.

La música de Victoria es el lamento bien construido del hombre que no encuentra lo que necesita su alma, y aunque no sabe muy bien lo que desea reconoce la flaqueza de su propósito.

Pocos que sean vivos necesitan hoy una misa de difuntos. La necesitan, si cabe, como vivos más que como muertos, como objeto artístico que abandona todo sentido litúrgico y del que sentimos querer proteger su lenguaje en vano, como se amparan en exceso los objetos cotidianos que nos sirvieron de compañía y aposento. Qué hombre celebra hoy su muerte con una música semejante que mejor le represente. Solamente a quien le oprima la vida se querrá dormir enseguida, pues ésta se arraiga muy corta si la comparamos con el sueño incontable que le retiene.

Menos necesitan la misa quienes, en nuestros días, tuvieron que imaginársela adentro, o confeccionarla como sentía desfallecer su sentido Santa Teresa, quienes hubieran de concebirla a imagen de un desprendido sufrimiento que no se termina y del que no quedará nada bien dicho mientras se oculte su motivo, sabiendo que los dolores no se acaban como quedan terminadas las obras de los hombres. Qué hombre alaba hoy desconcierto semejante, se desalma en vida para ofrecer a los otros hombres su aliento, que hombre reniega de todo contento que no sea su trabajo desfallecido, esa hermosa tarea que lo enaltece como no lo consigue su alcurnia de nacimiento.

La música de Victoria no nos recuerda lo español porque su soplo no emana de la cultura tibia de lo popular, suponiendo que los valiosos motivos que algún día emanaran de esta cultura primigenia en ella se quedaran y no hubieran sido apropiados, ya mejor elaborados, por los nombres que figuran en las historias del arte. Tampoco la cultura de lo popular ha recurrido a ella en sus cantos alegres de esperanza, por servir el

arte religioso a otros menesteres que no satisfacen las necesidades corrientes de los hombres, aquel imperio que de día y de noche los compromete.

Tampoco encontramos el carácter de la música española en la música religiosa de Morales, como nos es difícil distinguir la procedencia de la música de Desprez, Laso o Palestrina.

Nos es mucho más sencillo encontrar las diferencias de estilo que traslucen del trabajo de estos músicos como reducto de su prodigiosa personalidad, del relevante contenido de lo verdaderamente humano.

En la mejor música religiosa del Renacimiento el artista fuerza de veras la duda que deviene tormento, disimula la anchura de lo incierto, se reserva la savia y encierra la vida que le toca para otro momento. Mezclados sucumben los brillos en el arrobo que instaura su fe con respeto y a miedo. El sentimiento religioso es muy diferente en cada uno de estos músicos, pero estamos seguros de ser el de Victoria el más insólito de lo propio, el más conveniente al bullicio de lo personal, el canon imperfecto alejado de lo convencional, en fin, el más sonoro, indiferente e inusual, que terminará su obra en el alcance y desánimo que usa la voluntad.

La música de este Renacimiento religioso oscurece la personalidad de un autor que todavía no se siente con las fuerzas y el orgullo necesario que lo fijarán sobre sí cual gota de sangre impresa con filo de hierro. Usa todavía el grito lenguaje de su nacimiento, aunque hacía tiempo que las voces de la liturgia estaban bien acompañadas por el son de los instrumentos; el órgano, el bajón, la chirimía, el sacabuche o la corneta. Los ministriles reforzaban la expresión del canto, contrastaban con un timbre no humano el armazón musical, coloreando con precaución el mensaje llano para no oscurecer nunca el sentido divino de la alabanza. El Concilio de Trento había puesto todo su empeño en salvaguardar la palabra de Dios por encima de las audacias del artista, mas las maneras del barroco acabarán desbordando la concepción católica de la existencia en una música que ya no volverá a sonar igual.

El dominio de la voces alcanza en el Renacimiento una estatura moral disciplinada, límpida, de la más fina preparación; de modo que sus ligeros volúmenes se perciben cercanos aunque no lo estén, soportando la gravedad de una bóveda que convierte en huecos los espacios que destinan los hombres a sus cánticos. La agonía prende como la materia seca cuando esta música termina en los ecos quebrados de la muerte.

El delirio que hayamos en los réquiem de Cristóbal de Morales o Tomás de Victoria, consagrados a los nombres distinguidos de la realeza, contrasta con el quejido sincero, suave y sinuoso de la música de Josquin Desprez por la muerte en 1497 del maestro Johannes Ockeghem.

En *Nymphes des Bois* (Pro Cantione Antiqua, Bruno Turner) se alcanza en la historia de la música la gentileza máxima de la voz con una austeridad verdadera que no hayamos en ningún músico español.

La verdadera austeridad suele pasarnos inadvertida. El desarrollo del relato contiene la música más respetuosa que conocemos, ofreciendo una particular serenidad que permanecerá incluso desconocida en la obra para tecla de Johann Sebastian Bach.

En el Renacimiento musical se culmina un género que se caracteriza por la manera pulcra de transmitir el contenido, lográndose asimilar el desconcierto al que mueven las artes, el olvido vivo de lo que llevamos incorporado como ofrecimiento al semejante. La verdad del contenido bautiza semejantes a los hombres.

Con una tonalidad más solemne, más cercana al decoro de lo público, pero sin alcanzar la perturbante erudición anterior, hemos de escuchar los arranques del afecto en el motete de Josquin Desprez *Praeter rerum seriem* (Gabrielli Consort, Paul McCreesh), con los modales perceptibles de las sutilezas franco flamencas, pero sin los efectos simbólicos o descriptivos que contiene a menudo el monótono cometido litúrgico de sus misas. El *De profundis clamavi* (Orlando Consort) y las emotivas reexposiciones del *Miserere mei Deus* nos ensimisma en lo que parece haber pasado sin rozarnos, como si nos hubiera tocado la vida en su rapto súbito. El regusto de esta música es la ligereza que ofrece lo saludable, como el cuerpo bello se ejercita tomando del árbol su frugal alimento.

La música de Josquin Desprez es suficiente en la consumación de un estado pleno de contemplación, que alcanza una robustez primitiva en las antífonas rugosas de Orlando Gibbons (Deller Consort, Alfred Deller). El candor apagadísimo de la música sacra de Gibbons se resuelve desde el hálito de una personalidad depurada, por su conmovedora omisión, sensatez que echamos de menos en toda la música occidental de los dos últimos siglos.

Por otras vías menos contemplativas alcanzará la madurez la música de Palestrina, Morales o Victoria.

Sin embargo, si escuchamos las obras seculares para teclado de William Byrd u Orlando Gibbons nos seduce la brisa saludable del pueblo nuevo, de la tierra insólita y alejada que se le esconde al español de aspecto despreocupado; mas en realidad preocupadísimo de lo suyo.

La música instrumental se emancipará con lentitud del arte vocal; el laúd, la vihuela o el virginal, acercarán los secretos de la música a los deleites espaciosos de lo cortesano.

De igual manera podemos apreciar con la sonrisa de la infancia el añejo sabor de las iglesias de Castilla, apartadas hoy de los caminos de paso,

regentadas antaño por un órgano que ahora permanece delicadamente recogido y del modo más severo. Antonio de Cabezón nos remite con sus pasos largos y calmos a la piedra fría, seca y blanca de los inviernos de España. Una austeridad muy diferente a la destreza que emplean los virginalistas ingleses pero que denota en el sabor de su construcción los gustos y daños que acumula un pueblo. Son estas obras legas de una sobrecargada religiosidad, que las convierte en hermosas siluetas de su contenido, por beber de una cultura profundamente religiosa que volvía al hombre sobre su trágico destino, en el contento de una tierra apenas recorrida que acabará truncando las horas. El *Tiento del tercer tono* (Kimberly Marshall) es una obra maestra que llega a expresar la España yerma con la fecundidad de su sentimiento, con el aplomo de una tradición ignorada o inexistente pero de la que prospera el genio español, que no halla con quien compartir lo que siente. Vivirá de lejos rodeado, mas solo. Es este tercer tiento la música grisácea en los delirios de la *Quinta del sordo*.

La obra para órgano de Antonio de Cabezón, por José Luis González Uriol, es patrimonio que guardamos con profunda admiración. De él podemos escuchar con el corazón recogido los *Fabordones del cuarto tono*. En Cabezón advertimos la melodía terca, el ritmo calmo, vago o cansado, la simplicidad cierta que la fuerza torpe pone de manifiesto en los andares. La noble certeza del amor consentido y la lealtad de la mujer inocente y sabia, es la música que canta España.

Este sentimiento de la música de Cabezón que en verdad no es religioso, por que nos ciñe solo a nosotros mismos con lo que no se representa, y por que en muy pocos hombres, dignamente cansados, lo podemos hallar reflejado, este sentimiento alcanza en el arte la ruptura última de nuestras emociones, los límites del entendimiento que se reconforta en lo innegable sintiendo. La palabra sentido acoge tanto el significado de la verdad percibida, como la sensación sentida. Bien todos sabemos lo que es el dolor y lo que significa en el alma la certeza de un sentimiento, superando esa certeza los senderos por los que discurre la lógica.

Es Antonio de Cabezón un autor que necesita todavía una profunda revisión de sus obras, del que anhelamos interpretaciones dignas en la expresión concisa y seca que puede brindar el clave.

La conmoción espiritual a la que nos trae la escucha de algunas obras de Cabezón, que muere en 1566, habrá de encontrar su continuidad con una desmesurada desigualdad de lenguaje, que sin embargo hará variar muy poco el tono, un siglo después en la obra de Juan Sebastián Bach. Sin ser sacerdote, al igual que Byrd, Gibbons o Cabezón, su música se segrega desde el ámbito digno de lo humano, que no se vale de sí mismo, si no que ha de sentirse como un regalo que ni se tiene ni se merece, pero que se

anhela en el trabajo desmesurado y la fe juiciosa que conservaba este músico instruido.

Desde la aproximación a lo religioso pero sin su debido respeto, estas otras obras más libres configuran una manera humana diferente con una materia mucho menos sometida, más próxima a las caídas que han de sujetarse con la fuerza de lo absuelto. Exactamente el proceder contrario a las certidumbres que entreveran la más pulida música de Palestrina, que parece descolgarse sobre el Jacob de los hombres como un sueño.

Con el rigor de lo correcto pero sin el mérito de su pasado incierto. Precisamente Palestrina se retractará de haber desatendido el decoro en las composiciones de juventud de sus libros de madrigales. Victoria, por el contrario, dedicará sus esfuerzos a componer solamente música sacra y nunca a cantar amores u otras cosas mundanas.

Palestrina no es mejor músico que Josquin Desprez, aunque la hechura de sus mejores obras tenga la perfección técnica que éste último había alcanzado con exquisita reserva en *Nymphes des Bois*. Al igual que en la obra de Desprez, apreciamos en los motetes de Palestrina mayor lirismo y concentración que en sus misas, obras estas últimas que se adaptan al recto itinerario de la liturgia, poniendo el debido cerco a los cuajos expresivos del autor.

Los motetes de Palestrina parecen encontrar la libertad necesaria para corresponder el sentido religioso que contagia la cultura con el de su propia palabra, desde el receptáculo de lo más personal, de lo que se siente sin nombre pero imbuido de fe.

Las gesticulaciones de las misas de Palestrina son de un virtuosismo graciosísimo, por la ligereza del clamor que las sobrevuela y la rápida respuesta que a cada voz le contrarresta, por la claridad de unas líneas que configuran una textura en extremo delgada y transparente, pero que no nos permite dibujar un estado de ánimo cabal, como si lo correcto de su escritura no le permitiera a su orfebre nuevo avance y conocimiento.

Muchas veces sentimos cargada esta música de una sensualidad aún mayor que la que pudiera enmascararse en la obra de Tomás Luis de Victoria, por la juventud y poca determinación con la que sentimos brotar en cascada la música del italiano, como se mueven las cometas en el aire, con sorpresa y desenvoltura, con elegancia, pero sin un cometido claro que diera coherencia moral al vuelo, a la belleza de sus medios y modos, al desenvolvimiento virtuoso de sus extremidades. Una música de contornos tan medidos, tan sutiles, parece ensombrecer la visión general de la obra en el regusto que nos deja la infinitud de detalles que colman sus obras, que no han de ser ni mucho menos ornamentales, si no constitutivos,

pero que sentimos desfallecer en el propósito eterno que ha de permitir personarse a los siguientes.

Buen ejemplo de ello es la *Misa Benedicta es* que interpretan The Tallis Scholars con Peter Phillips. Esta interpretación nos parece de algún modo insuperable y la música que Peter Phillips ha grabado de Palestrina les ha merecido justo honor. Se nos induce a un estado abstraído del mundo que conocemos, saturado de un aire compacto y oxigenado, pero muy alejado de aquel que respiraba nuestra niñez ignorándolo, estrenando ropa limpia en un día luminoso de descanso, contemplando sin mancharnos, escuchando y no queriendo; pero sin el conocimiento cierto que de verdad nos involucra cuando conocemos lo que se espera de nosotros.

Escribe Claudio Gallico en su volumen de la Historia de la música dedicada al Renacimiento: "Palestrina no suele transmitir mensajes directos de sugerencias líricas o de inflexiones psicológicas o de estados de ánimo; disuelve el material descriptivo, la exaltación sentimental en el comportamiento general, en la composición, en la estructura arquitectónica del argumento musical, intercalando en los contenidos filtros cristalinos de gran estilo". Esta explicación se ajusta perfectamente a las misas de Palestrina pero no llega a explicarnos la belleza que alcanzan algunos motetes.

El motete *Benedicta es* comienza con el vigor artístico del criterio claro en origen, rezuma la agudeza armónica del maestro de la que venimos hablando, pero añade a la elegancia verbal un contenido conciso que gobierna su desarrollo, sus matices argumentativos se explican en base a una referencia que les sujeta el sentido, y cuyo acumulo de experiencias generadas en el trascurso de la narración, desemboca en un final medido que también condiciona la percepción de los objetos anteriores. Se enfrenta la narración clásica a la abstracción de la modernidad. La explicación sentida frente al sentimiento bosquejado que encontramos en la mayoría de las *obras maestras* de la música del siglo XX.

Nos quedamos sin ninguna duda con la primera, como nos emociona hasta el extremo el *Preludio número 8* de *El clave bien temperado* de Glenn Gould y no consigue hacernos igual dolor la *Suite para piano op.25* o las *Variaciones para orquesta op.31* de Arnold Shoenberg, bocado de trabazón delicado que no termina de alimentarnos.

A diferencia de la opinión de Claudio Gallico, no creemos que se pueda "disolver el material descriptivo" de una obra sin que repercuta en la fragmentación de su dilatado motivo, constituyéndose espléndidas fracciones de menor significado, que si bien pudiendo ser conexas y bien contrastadas, configuran un racimo particularmente bello de la expresión, pero de la cual nuestra experiencia nos garantiza que no vislumbraremos el último rellano de las artes.

El arte de Palestrina no es el de Arnold Schoenberg como la música del Renacimiento no puede si no dejar en evidencia la insuficiencia musical de los dos siglos pasados de música.

El motete *Nigra sum* es otro buen ejemplo de la superioridad artística que ostenta el motete de Palestrina frente a sus misas. Parece que hubiesen nacido algunas de sus misas de la manipulación de sus motetes, pues estos poseen una coherencia compacta y pulida que desaparece en las misas. Las misas de Palestrina suelen derivar de un cantus firmus gregoriano y de la parodia de obras sacras o profanas impresas por otros autores. Tomás Luis de Victoria jamás parodiará en sus obras ningún canto profano, mantendrá una rectitud sin sobresaltos que se terminará desbordando en la música.

Palestrina era entonces reconocido como la figura más importante de la música occidental, e Italia como el centro de radiación humanista de la cultura europea. Italia era a la sazón la ciudad opulenta a la que emigraban estudiosos y artistas con la intención de cultivar y desarrollar su profesión, pero también para distraerse entre las buenas compañías, distracciones en mayor o menor medida del espíritu, que manarían a borbotones de esta ciudad cosmopolita.

Entonces se estaban reformando las órdenes religiosas en la aplicación de las directrices del Concilio de Trento. Se había fundado el Colegio Romano de Ignacio de Loyola y el Colegio Germánico de los jesuitas; este último con la intención de formar sacerdotes católicos que contrarrestaran la reforma luterana de la Alemania protestante. Allí convivían los estudiantes alemanes junto a una mayoría procedente de otros lugares de Europa que, como Victoria, pagaban una pensión de residentes.

Tomás Luis de Victoria llega al Colegio Germánico de Roma en 1565, tiene diecisiete años y una buena formación musical que ha ido asimilando de los diferentes maestros de capilla de la catedral de Ávila, como Jerónimo de Espinar, Bernardino de Ribera o Juan Navarro, donde ha formado parte del coro como niño cantor y se ha aplicado en el conocimiento del órgano. En la decisión de salir del entorno abulense debió pesar aún más su sensible curiosidad, su angustia y su anhelo de conocimiento, que la perfección de sus estudios musicales o la intención de ordenarse sacerdote entre los alborotos y la pompa romana. Grandes ceremonias se celebraban entonces en Roma a plena música, aunque en Trento se hubieran abolido los excesos de la textura musical o la presencia excesiva de los instrumentos profanos, que distraerían al creyente en la percepción del mensaje religioso.

Roma, rebosante de gentes de todos los lugares de Europa, era el lugar perfecto para el aprendizaje del músico y la exhibición de un arte consumado al reconocimiento primario de sus semejantes. No le es suficiente al artista cristiano con el íntimo ofrecimiento de su obra a Dios,

necesita encontrar ese amor confirmado en el rostro de algunas personas queridas.

Un paseo sobre las murallas de Ávila le ordena a uno sacerdote sin moverse demasiado, en el momento que aparecen los tejados silenciados y las tierras se alejan amarillas. No hay lugar como el firme castellano para comprender los anhelos frustrados del creyente, rodeado de un vacío inmenso en las horas de la tarde que no ha de soportarse sino alejándose, como haría Victoria sin apartarse, para volver más tarde desde su celda, siempre insatisfecho, al sentimiento de lo bello y al dibujo borroso de lo ingenuo.

Además de los estudios sacerdotales que se impartían en el Seminario Romano los jesuitas inclinarán a sus estudiantes en el ejercicio de la música, pondrán a su disposición un profesor de canto que les enseñe la virtud de liturgia católica y el canto sacro de los oficios. El coro del seminario lo dirige entonces Palestrina, quien en 1570 tiene 45 años cuando Tomás de Victoria tiene 22. Aunque no conocemos la relación profesional entre ambos músicos, Victoria hubo de prepararse muy a fondo escuchando al maestro Palestrina en unos años de agudo aprendizaje dedicados por entero "a la música eclesiástica, a la que me veo llevado por un cierto instinto natural desde ya hace muchos años, desarrollo mi trabajo y , según me parece entender por la opinión de los demás, juiciosos y entendidos, de manera no desafortunada" ; si "escondiera en la tierra el talento que se me ha confiado, negaría a mi señor el justo y esperado fruto"¹. Victoria conoce bien lo que su música es, posee un fiel sentido de la realidad, pero aún conoce mejor lo que anhela su vida en el trabajo de lo que pueda llegar a ser.

Continuamente expresará el esfuerzo que dedica a su arte y las mercedes que se le deben por ello. Incluso llegará a reclamar al Papa la protección de su obra impresa, que comenzaba a editarse en toda Europa sin su consentimiento.

En 1569 Victoria abandona el Colegio Germánico para hacerse con el puesto de cantor y organista en la iglesia aragonesa de Santa María di Monserrato, que le permitiría disponer de más tiempo para remendar su tarea musical. Se libera así de los estudios eclesiásticos que parecen quedar como justificación de su expresión más que como fin último de sus andanzas vitales. Creará en estos años música para los oficios especiales de otras iglesias romanas, con las que mantiene contacto y trabaja esporádicamente, llegando incluso a asumir la cantoría en las iglesias romanas de San Giacomo degli Spagnoli y en San Apollinare.

1 Dedicatoria al Papa Gregorio XIII de los sus *Hymni Totius Anni*, 1581.

Mantiene con todas las instituciones eclesiásticas unas buenas relaciones que le permitirán luego vender sus obras impresas por toda Italia y España, destreza práctica que acompañará al sacerdote hasta la muerte como instinto que guía la vida.

Con 23 años Victoria regresa otra vez al Colegio Germánico aceptando el puesto de profesor de canto. Palestrina había abandonado el Seminario Romano para dejar el puesto vacante de maestro de capilla a Victoria en 1573, con 25 años, puesto que en el futuro jamás será desempeñado por extranjero alguno.

En 1572 aparece la primera y muy lujosa publicación de los motetes de Victoria bajo el mecenazgo del cardenal Otto Truchess, piadoso amante de la música que lo ayuda económicamente.

De estos motetes habla Victoria como de "pías canciones que gusté de componer para utilidad de los hombres buenos y, en primer lugar, de los estudiosos de esta ciencia"².

Hablaremos de algunos pocos. Como pocos son las grabaciones que nos permiten conocer a Victoria.

Se incluye en esta primera colección el motete *Quam pulchri sunt* (Ensemble Plus Ultra, Michael Noone) que pasea el gesto natural que no podrá esconder el dueño. La mejor música de Victoria no puede ser otra cosa que un aire condescendiente con el camino que llevan los hombres. Sospechando en este motete la redondez estética que lleva muy adelantada la mirada de Victoria, nos encontramos deseando la aparición de verdaderas grabaciones de su música, pues muy a menudo ésta nos deja con el regusto insuficiente de lo que denominamos sensual mas guarda en sus movimientos la embestida silente del amor y el sufrimiento. Esperamos con desazón una interpretación un poco más generosa de este motete.

Tras concederle el papa Gregorio diferentes beneficios eclesiásticos en España, Victoria es ordenado sacerdote en 1575, con 27 años.

En 1576 aparece una segunda publicación, subvencionada por el obispo Ernesto de Baviera, de *misas, salmos, magnificats, alabanzas a la virgen y otras obras*. Deja la Iglesia de San Apollinare para dedicarse a la oración y componer. Entra en contacto con el Oratorio de San Felipe Neri pero sin pertenecer a la congregación. Es Felipe Neri una personalidad de insólita espiritualidad que quiere vivificar el credo con los encajes de la música y el entusiasmo de las lecturas; por necesidad hubo de atraerle a Victoria.

² Dedicatoria de Victoria al Cardenal Otto Truchsess en la edición de su primer libro de motetes de 1572.

Desde 1578 hasta 1585, como capellán de San Girolamo, en un ambiente propicio para el recogimiento de la composición, publicará seis colecciones de obras nuevas y algunas obras editadas con anterioridad. De 1583 es el motete *Trahe me post te*, que ha interpretado Jordi Savall con La Capella Real de Catalunya, alcanzando la excepción de lo maduro. Es el motete más hermoso que ha grabado Savall en su disco *Cantica Beatae Virginis*. Los instrumentos auxilian a los hombres a alcanzar la mansedumbre, devolviéndoles los favores que recibieron, sin estorbar el camino que encuentra a su paso la serenidad, dulcificando los anhelos de los amantes en los matices que encierran sus bocas. Es este motete buen ejemplo de las libertades que ha de tomarse el intérprete cuando escuche la música recreada por la memoria, que no ha de renunciar a los límites que lleva su intuición y desde los cuales ha de trabajar, construyendo su relato a partir de los errores vitales de la memoria.

En 1583 Victoria publica dos nuevas obras dedicadas a Felipe II, preparando su regreso a España; escribe: "quise, ya cansado, para acabar de componer y para descansar finalmente con un honesto retiro, habiendo puesto fin a mis obligaciones para llevar mi alma a la contemplación divina"³.

De 1585 es su *Oficio de Semana Santa*, obra extensa de la liturgia para la que tendrá que retomar piezas que ya habían sido editadas con anterioridad. Del oficio sobresale la *Lamentación número 6, Aleph. Ego vir videns*, de una belleza que transita a lo exuberante y de la que intentaremos en vano agarrarnos como del sueño, cuando termine su éxtasis escueto. Hemos de recuperar ese gozo en la repetición terca de la escucha, mitigándose la lumbre de la emoción cuando asimilemos la riqueza de los lugares nuevos. Podemos hacernos una idea aproximada de su significado en la grabación de Harry Christophers con The Sixteen, versión de emoción sostenida pero no alzada, de gran dinamismo sonoro y claridad polifónica; pero, como ocurre con casi la totalidad de la obra grabada de Victoria, estas interpretaciones no alcanzan la plenitud de la forma que sólo podremos admirar permaneciendo dentro de ella como sentimiento mayúsculo. Aún son muy pocos los trabajos sobre Victoria en comparación a la obra grabada de tantos músicos que hoy se nos revela insignificante y que suelen colmar los programas de concierto o las ediciones de discos. De tan poco caudal es difícil encontrarse con las aguas puras.

³ Dedicatoria a Felipe II de su obra *Missarum Libri Duo*, 1583.

Las *Lamentaciones de Jeremías* toman los textos del profeta en los actos de la liturgia de Semana Santa, celebrándose conjuntamente maitines y laudes desde las horas de la tarde hasta el anochecer. Este *oficio de tinieblas* es la luz más poderosa que ha compuesto Victoria hasta entonces, con un sentido de la representación poderoso, pero sobre todo con el lirismo cuidadoso de la visión incuestionable.

La grabación de Ismael Fernández de la Cuesta, que parece llamada corrida por el viento, si es en casi todos los aspectos insuficiente, enseña el otro camino del sosiego que relata en su asiento lo humano, lo que se cae de viejo, con la austeridad más profunda que pueda cantar la verdad de los tiempos. Por ese camino, pero sin la maestría que culmina el canto, podemos escuchar el *Ego vir videns* de la Colombina - Schola Antiqua, abriéndose la explanada expresiva de las tierras despobladas de Castilla. Notamos cómo la articulación de esta música le es más natural al autóctono que a los piadosos conjuntos ingleses, esperando la aparición secular del genio español que nos desperece nuestras propias obras.

La música de Victoria no es fácil de interpretar incluso para lo mejores, como demuestran los trabajos de grupos corales que han grabado interpretaciones maestras de otros autores del Renacimiento. Les pasa a The Tallis Schollars de Peter Phillips, que entienden a la perfección el espíritu de Palestrina más no aciertan con la delicadeza de Victoria en su interpretación del Réquiem de 1605. Le ocurre algo parecido al conjunto Pro Cantione Antiqua de Bruno Turner, cuyas interpretaciones de Josquin Desprez o Cristóbal de Morales no se pueden admirar más, mas encontramos en las de Victoria un exceso de virtuosismo que ignora el candor de la humildad. La pericia musical que alcanza Bruno Turner en el motete genial de Morales *Andreas Christi famulus* o en el *Magnificat para 4/6 voces*, no le permite rozar la autoridad en las grabaciones de Victoria. Es Morales menos personal en su obra si lo comparamos con los confines difusos de Victoria; es el sevillano más universal y decidido, más claro muchas de las veces, menos prudente entre la verdad, pero de una osadía armónica siempre bien hilvanada de sentimiento. Con timbre afilado y terco, subrayando el mensaje en la dinámica ancha que sufren las voces. El *Kyrie* de la *Misa Mille regretz* (Gabrieli Consort, Paul McCreesh) es el imposible descanso en la aridez que estuca el camino. Comparar la angustia y belleza humanas de esta música con obras posteriores como la *Misa Solemnis* de Beethoven; la *Gran Misa*, las *Vísperas solemnes de confesión*, el *Réquiem* de Mozart, el *Réquiem Alemán* o *El Moisés y Aarón*; es el ejercicio provechoso que deja en evidencia la superioridad estética de estos hombres antiguos.

Victoria llega a Madrid tras renunciar a puestos importantes en diferentes catedrales españolas. En el Monasterio de las Descalzas Reales ocupará el puesto de capellán personal de María de Austria junto a su hermano Agustín, ejerciendo desde temprano las tareas de maestro de capilla. Pasará en Madrid los últimos 26 años de su vida, viviendo cerca del monasterio con su hermana. Victoria ya no regresará a Ávila más que de visita.

En Madrid dispone de poco tiempo para componer debido al lugar que le ocupan al día las horas de culto y las labores docentes o preparatorias de un maestro de capilla. Pero no dejará de lado el oficio que más le llena, ni la cuidadosa impresión para la posteridad de sus obras. En 1592 volverá a Roma para supervisar una nueva edición de las últimas obras que ha compuesto en Madrid.

El Oficium Defunctorum

El Oficium Defunctorum a 6 voces fue compuesto para las exequias de la emperatriz María, que muere en Febrero de 1603; pero la obra de Victoria saldrá de la imprenta dos años después con alguna variación. Victoria reconoce sin pudor alguno que ha compuesto la obra más sólida de su vida, él mismo la califica como su canto del cisne. Este proceso incesante de trabajo que llegó a perfeccionar su voluntad a lo largo de una vida, hubo de dejarle en el estado impreciso de la indiferencia, pues dejaría de componer música coral el resto de su vida. Alcanzó el sentido secreto del encanto que lo vinculaba con Dios, de ninguna manera que estuviera ya en su mano, agotadas las fuerzas de un hombre en el ánimo musical más consumado, agradecimiento en vida del español.

A la Misa de Réquiem se ligan tres piezas que suelen interpretarse en distintos momentos de las exequias. Dos de ellas nos interesan por que le confieren entereza moral y estética a la obra, cumpliéndose en ellas por entero su sentido; son el motete *Versa est in luctum* y la lectio *Taedet*.

Este oficio de difuntos debemos haberlo escuchado algunas veces entero, de principio a fin, sobre todo para poder valorar sobre su extensión la importancia que tienen algunos instantes. El arraigo moral que esta música nos infunde es la experiencia artística más descorazonadora que conocemos. El mejor auxilio a la soledad que instaura el invierno. Sólo podremos acceder a ella desde el corazón apocado que se infunde de vigor, capaz de las cosas más bellas y de las malvadas, mas siempre el del hombre que pagará por sus errores. Por que el miedo es la condición natural de esos hombres que nos parecen buenos.

Seguimos la grabación para Archiv de Paul McCreesh con el Gabrielli Consort, de la que seguimos su música sin reparar en el orden de la partitura de Victoria, dando los saltos necesarios que nos pide la emoción, entendiendo que el músico sabrá perdonarnos estas libertades como él se tomó las suyas.

Es en general esta versión más madura y consistente que la de David Hill. La espesura de las voces del Gabrielli Consort es de un grano más compacto y resistente a los golpes del viento, viste la gravedad recia de los hombres distantes y de los climas fríos. La ligereza del Coro de Westminster les permite en algunos momentos asustarse con premura, e inducirnos el revuelo agudo y bellísimo de lo paradisíaco.

No estará de más escuchar la humilde versión de Raúl Mallavibarrena para contraponer lo ibérico a lo universal.

Haremos mejor si no escuchamos esta música en directo, pues no queremos distraernos demasiado. No necesitamos las iglesias para lo sagrado. Caminemos luego hacia ella, si ese es nuestro deseo, cuando hayamos comprendido y terminado. Pues hemos de conformarnos en vida con los lugares corrientes que pisamos.

Lectio

Es nuestro último deseo escuchar en primer lugar la lectio *Taedet animam meam*, en la versión convincente de David Hill con el Coro de la Catedral de Westminster. Entender el alma de Victoria no es otra cosa que sentir los aciertos y agonía de su arte, así como la pobreza de su condición que hace latir la música.

Victoria elige el *Libro de Job* para dejar correr su desesperación antes del amanecer, hora de maitines. Es el recitativo más hermoso que conocemos; y tenemos en mente los recitativos de las pasiones de Bach, que nos parecen un poco menos contagiados por la desgracia pero no menos perfectos. Sentimos sin embargo que algo no se haya dejado bien escrito en las historias de la música. La Lectio que sigue Victoria se expresa en estos términos:

*¡Estoy hastiado de mi vida!
Voy a dar curso libre a mis quejas,
a hablar con la amargura de mi alma.
Quiero decir a Dios: ¡ No me condenes,
dame a entender por qué te querellas contra mi!
¿Es decoroso para ti
hacer violencia, desdeñar
la obra de tus manos*

*y complacerte en los consejos de los malvados?
¿Tienes tú acaso ojos de carne
y miras como mira el hombre?
¿Son tus días los de un mortal,
son tus años los de un hombre
para que tengas que inquirir mi culpa
y andar rebuscando mi pecado,
cuando sabes que no soy culpable
y nadie puede librarme de tus manos?*

Es la lección que el hombre incrimina a Dios, con manifiesta deslealtad, olvidando la confianza que ha de poner en el sentido que le sirve y le supera, por el ningún conocimiento que tiene de su existencia, exultante en el miedo y la amargura que no puede callarse. Es ésta la protección del que pretende saber, la valentía de quien no puede temer nada porque aún en el mayor de los temores se le permite el habla. Expresa el hombre el desencanto que lastra su vida, renegando de su responsabilidad ante Dios, asumiendo la condena que trae la culpa y que le pesa la vida. Hace Victoria como esos pintores que se aprovechan de los pasajes bíblicos de mayor erotismo, para sacar a la luz, en los bordes de la tradición, las intensas pasiones humanas que hinchan a los hombres para dejarles luego vacíos. Victoria no quiere esconder en su mejor obra la desconfianza que lo ha despedido toda la vida.

Esta música se nos ofrece algo mejor en las voces jóvenes de David Hill que en las almas respetuosas de Paul McCreesh, que han de ordenar sus pasos por las aceras pulimentadas de lo clásico. La agudeza del reclamo es aún más trágica en los gritos de apremio de los chicos que en el solemne canto de los grandes. Aunque el cuerpo de los últimos perdure en la distancia como los edificios bellos, esta visión lejana no ha de levantarse con el alma serena.

Introitus

*Dales, Señor, el descanso eterno,
y brille ante sus ojos la luz perpetua.
Te cantarán himnos, Dios, en Sión
y se te ofrecerán votos en Jerusalem.
Escucha mi oración,
Tú a quien todos iremos.
Dales, Señor, el descanso eterno,
y brille ante sus ojos la luz perpetua.*

Kyrie

Señor, ten piedad.

Cristo, ten piedad.

Señor, ten piedad.

Forman el Introitus y el Kyrie una unidad compacta que no puede deshacerse en la escucha. No encontramos armonía más perfecta que el disgusto sencillo del incomprendido. Injustificable es siempre la pena del que siente. El no encontrar justificación alguna a cualquier hecho nos corrompe el sentimiento y nos provoca la emoción. Ahora nos cobijaremos en el sufrimiento abundante de los mayores, necesitamos escuchar la obra de Paul McCreech.

No se puede pedir el descanso de los demás sin copioso malestar. Aún hacia Dios yendo no se limpia nuestro descontento. Ese es nuestro pecado. Como demuestra el escueto contenido del texto del Kyrie, el significado de la palabra nunca dará completa forma a la certeza de la música, cuyo dominio es el significado primero que esconde lo relevante.

Estamos ante el cuerpo de la obra, de una belleza rarísima en la historia de la música, no hay nada semejante, tampoco en Victoria, ejemplo para los hombres y las artes.

Agnus Dei

*Cordero de Dios,
que quitas el pecado del mundo,
dales el descanso.*

*Cordero de Dios,
que quitas el pecado del mundo,
dales el descanso eterno.*

Hemos de volver a la versión de David Hill tras un *Sanctus* hermosísimo. El *Agnus Dei* está tocado de una suavidad tan penetrante que sentimos la bondad de todo lo hecho. Los cielos se arremolinan sobre nosotros preparando su lluvia de anunciamento.

Motete Versa est in luctum

*Mi arpa se ha transformado en luto
y mi órgano en la voz de los que lloran.*

*Perdóname, Señor,
Porque mis días no son nada.*

Pero la agitación mayor sólo puede llegarse una vez. Y nace del recuerdo de nuestro sufrimiento. Por eso la belleza aflige y la felicidad nos mata. Es el grito previo a la muerte, aunque en el hombre sea de fuerza silencioso. Es aterrador, es la percepción más injusta que halla hombre, que lo matan. Ya no necesitará hacer nada.

Si algo hubiera que gritar a Dios sería el canto de este motete.

Si algo tuviéramos que guardarnos sería el sollozo de este motete.

En Agosto de 1611, con 63 años, muere en Madrid el capellán y organista de las Descalzas Reales.

"...las razones por las que se suelen elogiar a todas las artes, están todas ellas presentes en la música. Pues si alguien buscara utilidad, nada es más útil que la música que penetrando con suavidad en los corazones a través de lo que anuncian los oídos, parece servir de provecho no sólo al espíritu sino incluso al cuerpo"⁴.

⁴Dedicatoria de Victoria al cardenal Miguel Bonelli en su obra Cantica B.Virginis, 1581

Bibliografía

Beltrando-Patier, M.; (1996) Historia de la música, Espasa -Calpe, Madrid.

Gallico, C.; (1986) Historia de la música, 4. La época del humanismo y del Renacimiento, Turner música, Madrid.

Massimo, M.; (2003) Breve historia de la música, Ediciones Península, Barcelona.

Rebatet, L., (1997) Una historia de la música, Ediciones Omega, Barcelona.

Reese, G., (2006) La música en el Renacimiento, 2, Alianza música, Madrid.

Sabe, A.; (2008) Tomás Luis de Victoria, pasión por la música, Institución Gran duque de Alba, Ávila.

Sabe, A.; (2011) Tomás Luis de Victoria 1611-2011, Institución Gran duque de Alba, Ávila.

Soler, J.; (1983) Victoria, Antoni Bosch Editor, Barcelona.