

Tomás Luis de Victoria: la singularidad de un gran músico

Al escuchar la música de Tomás Luis de Victoria muchos de ustedes habrán sentido y reconocido el valor de una “obra maestra”. Si dejamos para otro contexto el rico mundo de las sensaciones individuales que pueden generar sus creaciones, nos queda acercarnos a intentar explicar por qué este abulense internacional es tan excepcional, y ciertamente lo fue por sus obras, pero también por su biografía.

En la época en la que él vivió (1548-1611), ser compositor era tan sólo una de las funciones que realizaban los buenos músicos profesionales. Habitualmente dirigían el coro y al conjunto de instrumentistas que conformaban las capillas musicales creadas por instituciones religiosas – catedrales, colegiadas, etc.- o por particulares –reyes, nobles, príncipes de la iglesia, etc.-. También enseñaban música a niños seises y a otras personas interesadas en aprenderla que estuvieran ligadas a la respectiva institución, nutriendo además a ésta de la música necesaria para sus eventos celebrativos. Se les llamaba maestros de capilla. Sin embargo, Victoria nunca ocupó tal puesto en los más de 25 años que vivió como adulto en España, tras retornar de su periodo en Roma. A pesar de que prestigiosas catedrales se lo propusieran, él optó por llevar una vida más relajada y espiritual, como capellán al servicio personal de la Emperatriz María, esposa, madre y abuela de reyes, en el palacio-convento de las Descalzas Reales de Madrid. Ello le permitía cultivar el “don natural” que el mismo reiteraba poseer, la música, pero haciéndolo de manera “oficiosa”. Tras la muerte de su protectora, acontecimiento con ocasión del cual creó el magnífico *Officium Defunctorum* editado en Madrid en 1605, y al que se dedicará un concierto dentro del festival, Tomás solicitará ocupar el puesto de organista del convento. De esta manera pudo continuar disfrutando de los beneficios de vivir en esta casa monástica así como un sueldo, sin tener que asumir las cargas que comportaba el magisterio de capilla. Mientras tanto ya era considerado en España un experto de referencia en el plano musical: a él se acudía para solicitar consejo sobre candidatos a puestos de trabajo, encargos de instrumentos, edición de libros musicales, etc.

Retornemos aún unos años más en el tiempo, para reparar ahora en su temprano viaje a Roma, singular y misterioso por inexplicado. Resultan ya de por sí interesante el hecho de que un joven músico de unos 17 años, con escasos recursos económicos, decidiera y pudiera trasladarse desde Ávila a la Ciudad Eterna a estudiar, y no a hacerlo para ganarse la vida, como fue el caso del excelso Cristóbal de Morales, de Bartolomé Escobedo y de otros relevantes compositores y cantantes españoles. Aún más llamativo es que se fuera al Colegio Germánico de los Jesuitas, una de las principales instituciones educativas del mundo católico postridentino, dedicada a la formación de sacerdotes, preferentemente misioneros para los territorios alemanes, pero que no contemplaba la música como parte de su currículum. El porqué de esta decisión seguramente tenga mucho que ver con la/s persona/s que sufragaron sus estudios pero, como les decía, hasta el presente nada sabemos al respecto. Sí conocemos, por el contrario, que trascurridos en torno a tres años desde su llegada a Roma, en 1569, “por la pasión que sentía por la música abandonó el Colegio con pesar de los padres... sin haber terminado sus estudios eclesiásticos” (que después finalizará).

Fue entonces cuando comenzó su período como músico profesional, ahora sí como un joven que va abriéndose camino en la celebrativa y cosmopolita Roma postridentina. Sabemos que desde junio de 1569 hasta agosto de 1575 trabajó a “tiempo parcial” como cantor y organista –aunque realizara también labores de maestro de capilla- en la Iglesia aragonesa de Santa María de Monserrat. Desde octubre de 1571 compaginó esta actividad con un “retorno” al Colegio

Germánico, primero en calidad de maestro de canto para los estudiantes, después como maestro de capilla tanto del Colegio como de su anexa iglesia de San Apolinar. Para complementar sus ingresos además creó, dirigió e interpretó música para otras instituciones, entre ellas la floreciente y prestigiosa cofradía de la Santísima Trinidad de los Peregrinos o para eventos concretos, como la gran y competitiva procesión del Corpus Christi organizada por la otra Iglesia española en Roma, la de Santiago de los Españoles, en la Piazza Navona.

El fruto visible de esas actividades se recoge en las creaciones presentes en sus primeros libros impresos, los cuales fueron preparados, gestionados y en gran medida distribuidos por él mismo. Esta tarea la seguirá además realizando con sus sucesivas publicaciones, algo que no era inusual por aquel entonces. Lo que sí es extraño es que en torno al 70% de los motetes que editara en su dilatada vida, es decir cerca del 50% de todas sus creaciones, estuvieran ya compuestas cuando contaba 24 años y se hallen presentes en su *editio princeps*. Bajo el título de *Motecta que partim quaternis, partim quinis, alia senis, alis octonis vocibus* se imprimió esta colección en Venecia por el prestigioso Antonio Gardano en 1572. Contiene treinta y tres –no parece casual el número– “canciones pías llamadas vulgarmente motetes” y “elaboradas musicalmente según la moda”. Las composiciones gozaron de tal éxito y reconocimiento que fueron reeditadas dos veces en Roma (en 1583 y 1585), en Milán a instancia de San Carlos Borromeo en 1589, en Alemania impulsadas por los reformadores de la Universidad de Dillingen y en Venecia al menos nuevamente en 1603. Tal y como seguramente esperan, algunas de ellas serán interpretadas en los diversos programas de *Abulensis*.

Tan relevante corpus musical se vio incrementado con nuevas ediciones que contendrán misas, himnos, salmos, algún que otro motete y también el original y bello *Officium Hebdomadae Sanctae*, con el que se cierra el conjunto de creaciones de su período romano. Sin lugar a dudas una joya compositiva, y que también escucharemos en este festival. Obviamente su calidad no se debe a que el autor empleara una técnica creadora distinta al resto de sus coetáneos. Su lenguaje musical fue el común del momento: el contrapunto imitativo “armonizado” a través de consonancias que permitían crear un tejido musical más o menos homorrítmico, incluso a veces con pasajes en estricta homofonía. Pero él lo utilizó con tal maestría e identidad que consiguió un estilo propio, acorde con los preceptos emanados en el Concilio de Trento, a la vez que cargado de espiritualidad terrena y de emoción contenida.

Componer usando el contrapunto imitativo consistía en poner música a un texto -dejaremos aparte cómo ello se extrapoló a la música instrumental-, por ejemplo a un fragmento del Cantar de los Cantares, que tanto se empleó y que también Victoria musicalizó. El autor seccionaba el poema en función de cómo lo deseaba transmitir. A veces era una palabra, otras una unidad semántica o sintáctica, un verso, etc., adjudicando a cada uno de esos fragmentos textuales un motivo musical propio, que consideraba identificaba a dicha sección textual. Esa parte de la composición estaba destinada a ser cantada en contrapunto, es decir, por todas las voces que integraban ésta de manera consecutiva, entrando a diversas distancias temporales. Así pues, la composición estaba formada por una serie de secciones bien imbricadas las unas con las otras, caracterizando a cada uno de los fragmentos textuales. Y el conjunto debía sonar consonante, evitándose los intervalos “inmedibles” que se percibía como disonantes: las segundas, séptimas, aumentaciones, disminuciones, etc. Sin embargo, según avanza el siglo XVI y aumenta el influjo del humanismo sobre la música, los creadores fueron haciendo mayor uso de estas “disonancias” para mejor transmitir el texto. Tomás Luis de Victoria hará suyos esos preceptos con interés.

Dentro del orbe católico y particularmente en la Roma donde trabajó Victoria, la figura musical más pujante era Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca.1525-1594). Con él se le ha comparado a menudo, pero el estilo de ambos maestros es bastante distinto, ya que lo que más identifica las creaciones del español no son rasgos propios de la música del romano. Así la mal llamada “economía de medios” con la que compone el abulense, que en realidad no se refiere a un menor uso de recursos compositivos, sino a que hace desaparecer de ellos todo lo superfluo. Esto se evidencia por ejemplo en que las mismas obras de Victoria y Palestrina cuentan en el caso del primero con una extensión al menos un tercio menor. Ello lo consigue creando motivos musicales en los que predomina el estilo de sílaba por nota, haciendo que las entradas de las voces sean habitualmente poco espaciadas o presentando una tendencia hacia la homorritmia a la par que a la acordalidad mucho mayor que Palestrina. Por ello mismo construye obras claramente seccionadas y puntuadas mediante cadencias bien marcadas, resultando una escucha menos melíflua, con más ar+istas.

A ello hay que sumar el que quizá sea su rasgo más sobresaliente, el interés que muestra por “expresar” el texto, por emocionar al oyente y no sólo por relatar o transmitir un poema o narración. Su música pretende que el fiel sienta, participe y viva lo que escucha, y para ello se servirá principalmente del uso de sonoridades “extrañas”, disonancias, cromatismos y otras resoluciones inesperadas entre las voces que mantienen al oyente agitado o expectante, o por el contrario, ante su ausencia, relajado, esperanzado... Robert Stevenson, estudioso sobre Victoria, comenta que éste siempre buscaba la escena “cara a cara”, para participar él mismo en el sentir del texto. A esta apreciación añadiré otra particular: esa fuerza expresiva de su música no persigue de un sentir subjetivo e individual sino que habla de sentimientos universales y de emociones ancestrales, como se observa por ejemplo ente el hecho de que evite poner acentos expresivos en lugares referidos al yo.

Esperemos que el conocer algo más sobre su estilo musical les ayude a mejor entender sus composiciones y a disfrutar en mayor medida, si cabe, de la exclusividad de este gran músico.

SOTERRRAÑA AGUIRRE RINCÓN

DNI: 03445609W

Artículo-presentación del Festival Internacional Abvlensis, Ávila 2012.