



Owen Rees: *The Requiem of Tomás Luis de Victoria (1603)*, Cambridge, Nueva York, Cambridge University Press, 2019¹

Como era de esperar, la soberbia exposición montada en el Palacio Real de Madrid *La otra corte. Mujeres de la casa de Austria en los monasterios reales de las Descalzas y la Encarnación* (diciembre 2019; septiembre 2020) ignora por completo el nombre del músico Tomás Luis de Victoria, capellán de la emperatriz María de Austria en el convento de las Descalzas Reales desde 1587 hasta su muerte². Sin embargo, lo que hoy hace más conocida en todo el mundo a la insigne y poderosa hija de Carlos V y mujer de Maximiliano II es la misa de réquiem que a su muerte compuso el músico abulense. Nada nuevo. En la detallada y animada crónica que reflejan correspondencias e intercambios entre el mayordomo don Juan de Borja, el embajador Hans Khevenhüller, el duque de Lerma, la infanta sor Margarita de la Cruz y Juan Carrillo, secretario del archiduque Alberto, en las horas inmediatas a la muerte de la emperatriz para la organización de las ceremonias previas y posteriores al entierro del cadáver, más las crónicas que lo relataron –todo ello recogido y ordenado por el autor en este libro, con documentación nueva (pp. 51 y siguientes)– no aparece ninguna noticia musical y menos el nombre del compositor que escribió la parte más original de la música que se interpretó en aquellos ritos. Memoria (de la corona) y olvido (del artista).

Esta paradoja entre obra elocuente y contexto mudo nos sitúa en el medio del libro del profesor de Oxford y director de coro Owen Rees, uno de los mejores especialistas en la música ibérica del siglo XVI, que ya había adelantado algunas de sus hipótesis y conclusiones en publicaciones anteriores³. La serie en que se incluye, “Music in Context”, permite entender el enfoque global, esto es, el *Officium defunctorum* de Victoria como composición y como libro: un capítulo central, el cuarto, dedicado al análisis de la música escrita por Victoria en 1603 (ocupa casi la mitad del libro),

¹ Serie *Music in context*. ISBN 978-1-107-05442-4 Hardback. Precio: 75 libras.

² El lujoso libro catálogo del mismo título editado por Patrimonio Nacional en parte lo subsana con referencias tópicas por parte del comisario en pp. 25 y 269 y más detallada en el capítulo de Victoria Bosch Moreno: “Juan de Borja”, p. 103, con el descubrimiento del documento de petición de Victoria en 18 de noviembre de 1602 de que se le adjudique algún sueldo de la hacienda de la princesa Juana de Austria.

³ Owen Rees: “Victoria’s *Officium defunctorum* in Context”, *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, Javier Suárez-Pajares, Manuel del Sol (eds.), Madrid, ICCMU, 2013, pp. 103-114; “Motets *pro defunctis* in the Iberian World: Texts and Performance Contexts”, *Mapping the Motet in the Post-Tridentine Era*, Esperanza Rodríguez-García, Daniele V. Filippi (eds.), Londres, Routledge, 2018, pp. 85-101.

tres capítulos previos sobre los distintos contextos históricos (autor, ceremonia y fuente) y un más breve quinto capítulo dedicado a algunos momentos de la recepción moderna y contemporánea.

El contexto se entiende en el sentido más próximo a la obra, no desde la venida de los fenicios como es frecuente en trabajos académicos por estos pagos. Así, el primer capítulo se ocupa de la biografía más cercana del autor, es decir, el puesto de Victoria como capellán de la emperatriz y su papel musical en el convento de las Descalzas. Se trata de un completísimo estado de la cuestión al que apenas puede ponerse un pero, si acaso el que dé por buena la subida de salario de 1606 que parece nunca llegó a cobrar⁴, o completar la bibliografía sobre los encargos a Mateo Flecha para reclutar niños capones⁵. Insiste, sobre todo, en la faceta de compositor cortesano centrándose en las tres últimas publicaciones del autor (los tres libros correspondientes a la etapa madrileña) dedicadas al archiduque Alberto de Austria (es muy importante el dato de la recepción del *Officium* en la corte de Bruselas), al rey Felipe III y a sor Margarita de la Cruz Austria; si bien es cierto que esa vinculación a los Habsburgo había comenzado ya con las dedicatorias a Felipe II (misas de 1583) y al príncipe Carlo Emanuele de Saboya (motetes de 1585). Contribuye de este modo al giro historiográfico de los últimos decenios, en que se ha pasado del músico catedralicio, religioso y místico, al músico cortesano y habsbúrgico. Esta puesta en relación de la obra de Victoria con sus patronos y singularmente con la emperatriz afecta a la temática litúrgica de las obras de la edición de 1600 –en contra de quienes como Noel O’Regan, opinan que sea una antología de obras en buena parte escritas en Roma– según muestra el recurrente tratamiento de la temática mariana; aunque no debe olvidarse que las Descalzas es un convento dedicado a la Virgen. Por otra parte, el motete a San Ildefonso no tiene que ver tanto con la devoción mariana como con el culto que se daba a este santo y su fiesta en el convento (que pertenecía a la diócesis de Toledo); por lo mismo, el fragmento de la secuencia de Pascua *Dic nobis Maria* tiene que ver con liturgias propias más que con el nombre de María⁶. Vemos así cómo ya en estos capítulos, llamémoslos históricos, aparecen elementos analíticos que luego desarrollará el capítulo 4.

⁴ Alfonso de Vicente: *Libros y obras de Tomás Luis de Victoria y otros en Aragón, Ávila, Cuadernos Tomás Luis de Victoria*, 2016, p. 41.

⁵ Alfredo Alvar Ezquerro: *El embajador imperial Hans Kevenhüller en España (1538-1606)*, Madrid, Boletín Oficial del Estado, 2015, pp. 443, 450; Ferran Escrivà Llorca: *Eruditio, Pietas et Honor: Joan de Borja i la música del seu temps (1533-1606)*, tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2015, pp. 178-179.

⁶ Juan Carlos Asensio: “Liturgia y canto llano en la obra de Tomás Luis de Victoria”, *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies...*, pp. 267-268.

El segundo capítulo reúne una enorme cantidad de datos sobre las ceremonias de las exequias de la emperatriz. De antemano el autor ya declara su opción a favor de que el *Officium* fuera interpretado en las exequias que tuvieron lugar en la iglesia de las Descalzas Reales los días 18 y 19 de marzo de 1603, oponiéndose con argumentos a las dudas expresadas por aquellos autores partidarios de otras ceremonias posteriores (lo que no impide su reutilización, claro está). Como ya se ha comentado, es fascinante la reconstrucción de los acontecimientos día a día y hora a hora; y a ello Rees añade la comparación con ceremonias similares por otros personajes de la realeza y en diversos lugares. Así puede explicarse la composición a cuatro voces de una única lección, *Taedet anima mea* (pp. 62-63). De nuevo el análisis de la partitura viene a apoyar sus argumentos y en ese sentido utiliza la comparación entre el *Libera me Domine* publicado en 1583 y el veinte años posterior, donde los pasajes nuevos resultan más breves lo que podría incidir en la premura con que fue escrito el nuevo material (pp. 41, 57-58, 205). No obstante, la tendencia a la brevedad y a las intertextualidades internas es algo que se acentúa en todo el período final de Victoria⁷.

De 1603 (composición y “estreno”), el tercer capítulo pasa a 1605, fecha de la edición de la música en la Imprenta Real. Se trata de la única fuente que hay de esta obra, conservada en cuatro ejemplares. El autor analiza la singularidad del impreso, las características técnicas de la impresión (estudiando todos los ejemplares) y su circulación en el siglo XVII⁸. Destacaría el exhaustivo, franco y demoledor análisis que realiza del trabajo de la imprenta; casi una chapuza, lo que sospechábamos y nadie se atrevía a decir, y que Rees demuestra con ejemplos y sobre todo al compararla con las excelentes ediciones de Philippe Rogier (RISM R1937) y Alonso Lobo (L2588), salidas de las mismas prensas. Algo que se diría contradictorio con la idea del impreso como recuerdo de un hecho memorable para difundir entre las cortes. En esa línea incidiría la ausencia de paratextos, índice de la escasa entidad física de la publicación. Y es que quizás no sea algo comparable estrictamente a las ediciones de fiestas (las “óperas” florentinas-mantuanas) financiadas por los comitentes, pero sí el testimonio del homenaje del autor. En ese sentido es fundamental la dedicatoria a la infanta Margarita, comentada por Rees, sobre todo por el empleo de los tópicos del canto del cisne o del ruiseñor, y no tanto por su insistencia en el linaje habsbúrgico, algo que coincide con las preocupaciones del momento en la “otra” corte, la de los monarcas castellanos: las

⁷ Robert Stevenson: *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 437-438.

⁸ Añado a este último apartado la brevísimas cita de *Taedet anima mea* en el responsorio de difuntos *Subvenite sancti Dei*, atribuido a Juan García de Salazar. Véase Alejandro Luis Iglesias: *En torno al barroco musical español: el oficio y la misa de difuntos de Juan García de Salazar*, Universidad de Salamanca, 1989, p. 53.

genealogías de Esteban de Garibay, el salón de reyes del Alcázar de Segovia o el *Libro de retratos de los reyes* de Hernando de Ávila. Y precisamente Garibay otorgó un papel especial a las líneas femeninas transmisoras de los reinos: “cabén tantas las señoras infantas por las líneas maternas, porque la christianí-sima reyna su madre fue primogénita de esta casa real, como estas y todas las demás manifestará el progreso de esta obra”⁹. Parece que Victoria tomó el guante. Quizás por eso no resulte tan extraño el monumental escudo de Carlos V en la portada en lugar del de la emperatriz María (otro “error” que creo que Rees es el primero en advertir); en el fondo, tampoco tendría que estar el escudo de la emperatriz, sino el de la infanta dedicataria y, por ello, lo que se ha pretendido es colocarla como receptora del imperio de su abuelo. Leyendo estas páginas me he preguntado varias veces si Victoria no tiraría la toalla tras este fracaso editorial y sea la causa del silencio de sus últimos años.

Este capítulo dedicado a la fuente es trascendental metodológicamente porque no es un mero estudio documentalístico. Se enmarcaría en la tendencia a abordar la obra de Victoria no por género (los Magníficats, las misas parodia...) o por temática (mariana...), sino por las ediciones como productos cerrados y coherentes, algo que iniciaron hace mucho Eugene Cramer y Samuel Rubio¹⁰ con el otro oficio, el de Semana Santa, pero que ha realizado especial y brillantemente Adriano Giardina con el libro de motetes de 1572¹¹ y de manera menos afortunada Kelly Huff con la antología de 1600¹². Entender el *Officium defunctorum* como unidad externa (la publicación) con coherencia interna (la música) supone ponerlo en conexión con otros productos similares (en este caso, como pone en evidencia Rees, sobre todo con publicaciones italianas poco conocidas) y encontrar fórmulas musicales que unifiquen los diferentes números litúrgicos, algo a descubrir en el capítulo siguiente, dedicado a la música compuesta.

Variado es el bagaje acarreado por el autor para llevar con éxito el estudio de esta música: primero, el conocimiento minucioso de la obra, como demuestra la descripción compás a compás del introito (p. 207), lo que permite tantas referencias cruzadas entre las distintas partes del *Officium*; segundo, el control exhaustivo de toda la obra de Victoria (por ejemplo, p. 128; p. 135, nota 33, o p. 197, nota 194); tercero, la comparación con otros réquiems, motetes o

⁹ Esteban de Garibay: *Ilustraciones genealógicas de los cathólicos reyes de las Españas*, Madrid, Luis Sánchez, 1596, p. 10.

¹⁰ Eugene C. Cramer: *The Officium Hebdomadae Sanctae of Tomás Luis de Victoria, A Study of selected Aspects and an Edition and Commentary*, tesis doctoral, Boston University, 1973; *Tomás Luis de Victoria: Officium Hebdomadae Sanctae*, Samuel Rubio (ed.), Instituto de Música Religiosa, Cuenca, 1977.

¹¹ Adriano Giardina: *Tomás Luis de Victoria: le premier livre de motets, organisation et style*, tesis doctoral, Université de Geneve, 2009.

¹² Kelly Huff: *Demystifying the Life and Madrid Works of Tomás Luis de Victoria*, tesis doctoral, University of Kansas, 2015.

responsorios de difuntos, incluidos todos los ibéricos (Rees siempre piensa en ibérico y no en español o en castellano)¹³, muchos italianos y otros de autores del norte (pp. 130 y ss., 164-165). Todo este conocimiento no sirve solo para poner en evidencia influencias, diferencias, elementos unitarios, horizontes de expectativas o citas, sino para intentar acercarse al modo de componer del autor. Así, resulta ilustrativa la manera de abordar la repetición textual de “quia pius est” (comunió) por Victoria, Lasso, Cardoso, Lobo, Clemens o un anónimo de Montserrat (p. 157); o la apasionante red de interconexiones entre obras basadas en el madrigal de Luca Marenzio *Dolorosi martir*, del que parte también Victoria para *Versa est in luctum* (pp. 136-137); porque lo importante no es el hecho, sino el cómo. Algo parecido podría decirse del motivo FGA (Fa Sol La), en el que Cramer creía ver un eco del *Pange lingua more hispano*, pero en el que Rees encuentra una enorme variedad de tratamientos.

Versa est in luctum constituye quizás el núcleo principal del análisis de Rees, al igual que constituye el punto culminante de muchas interpretaciones y escuchas del *Officium*. Si la cronología de edición coincide con la de composición, este sería el último motete escrito por Victoria y representativo de su etapa madrileña, en la que apenas cultivó el género (en sentido estricto solo este y *O Ildephonse*). Y la identificación de un motivo contrapuntístico (sobre “voce flentium”) como estilema del último Victoria es clave para evidenciar la coherencia de la obra.

Imposible comentar todos los detalles de este contundente análisis de unidad y variedad que exige lectura reposada con partituras en mano, donde solamente echamos en falta más y más ejemplos musicales hasta agotar los recursos y la paciencia de la editorial. Pero sí quisiera señalar al menos dos aspectos generales en que se ponen en cuestión ideas repetidas sin mucha justificación: primera, la de que el *Officium defunctorum* es una reelaboración del réquiem de 1583; y segunda, la característica hispánica del empleo del canto llano en los réquiem. Como todos los tópicos, algo tienen de verdad, pero Rees expone ejemplos y argumentos que los desmontan en un tanto por ciento muy elevado.

De todo este análisis se derivan también sustantivas consecuencias para la interpretación por los coros, como la ubicación de *Versa est* después del *Sanctus* como motete para la elevación (pp. 141-142), el carácter de clímax del segmento “parce mihi Domine, nihil enim sunt dies mei” —lo que unido a la hipótesis anterior sobre el lugar del motete, lo convierte en el punto culminante de todo el *Officium* cual si de una producción romántica se tratase—, o la

¹³ Señalar alguna ausencia como el anónimo procedente de El Escorial y atribuido a Martín de Villanueva. Michael Noone: “Procesiones a la ‘ciudad de los muertos’. La Capilla Real y un réquiem anónimo de El Escorial”, *La Capilla Real de los Austrias: música y ritual de corte en la Europa moderna*, Bernardo José García, Juan José Carreras (eds.), Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 207-234. O la misa y oficio de difuntos de Juan Muro en la catedral de Cuenca.

adecuación de las entonaciones del canto llano (p. 170, nota 119). Esta última nota permite destacar otro valor añadido del libro: no es solo un estudio de la obra compuesta y editada a comienzos del siglo XVII, sino también una revisión de todas las ediciones y grabaciones modernas, algo que se va desgranando a lo largo de todo el volumen (pp. 58, 159, 166, 180, 222 y sobre todo 224-225 a partir de los aciertos y errores de la edición de Pedrell y todas sus secuelas). Comparación de ediciones que tiene también sus consecuencias para el intérprete y el oyente (véanse pp. 58 y 159; p. 124, nota 12, o p. 180, nota 148), y que es un modelo de crítica discográfica con fundamento musicológico. Creo que hubiera sido de agradecer —aunque se aparte de los criterios de la colección— recoger como apéndice (al menos en línea) todo ese aparato crítico de revisión de ediciones que siguen hoy en uso.

El quinto capítulo y en cierta medida el Epílogo abordan algunos casos de la recepción contemporánea de la obra (historiografía, ediciones, interpretaciones), inteligentemente enlazados con la descripción de la circulación con que se cerraba el tercer capítulo. Asunto que, con permiso de los recepcionistas, resulta menor tras todo lo tratado anteriormente, y por ello más justificado el que se limite a unos ejemplos bien significativos (en cualquier caso, una recepción bastante raquítica hasta fechas recientes). Me limitaré a los españoles. Como se ha dicho, es exhaustivo el estudio de la labor de Pedrell. Menos interesantes —y más bien una concesión a las modas de la agenda político-académica del momento— son las páginas sobre la utilización de la obra en el entierro de Falla como ensamblaje de los dos músicos místicos (con repetición de tópicos anteriores y posteriores al nacionalismo franquista). La música fúnebre de Victoria ya había sido elegida por Eslava y Barbieri (el *Requiem a 4* en la edición del primero, la disponible en el momento) para la conmemoración de Cervantes en el convento de las Trinitarias de Madrid en 1863 y para los funerales de Alfonso XII en San Francisco el Grande en 1875¹⁴; y ya el *Requiem a 6* en la edición de Pedrell serviría para enterrar al ingeniero y político José Canalejas y Casas en Santa Bárbara de Madrid por la Capilla Isidoriana (solo Ofertorio, Comunión y *Libera me*) y para acompañar el cadáver de Jacinto Verdaguer en el Consell de Cent de Barcelona en 1902, con el Orfeo Català dirigido por Lluís Millet¹⁵. En el otro extremo del arco trazado en torno a Falla (sin abandonar el contexto litúrgico), el Coro Nacional de España, diri-

¹⁴ Juan José Carreras: *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 5: La música española en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 193-194; José María Esperanza y Sola: “La música en los funerales del rey”, *La Ilustración Española y Americana*, 15-12-1875, citado en *Treinta Años de crítica musical*, Madrid, 1906, vol. 2, p. 123.

¹⁵ Beatriz C. Montes: “Lecturas de Victoria en España y Europa”, *Scherzo. Revista de Música*, XXVI, 265, 2011, p. 106; Josep M. Llorens: “El requiem polifónico del segle XVI a la península Ibérica”, *Música per a la mort. Els rèquiem de Victoria, Mozart, Verdi, Brahms i Britten*, Jaume Radigales (ed.), Barcelona, Editorial Cruilla, 2000, pp. 54-55.

gido por Adolfo Gutiérrez Viejo, lo cantó en El Escorial en el funeral de don Juan de Borbón con honores de rey en 1993¹⁶. Y fuera del marco litúrgico habría que recordar el concierto con Pro Cantione Antiqua y el Grupo Alfonso X el Sabio (Bruno Turner y Luis Lozano Virumbrales al frente) elegido por Radio Nacional de España para representar a España en el día dedicado a “Monteverdi y la música de su tiempo (1550-1650)” por la Unión Europea de Radiodifusión el 28 de noviembre de 1993¹⁷. También La 2 de Televisión Española lo escogería en una edición del programa cultural *La mitad invisible* para ilustrar el día de los difuntos de 2015¹⁸. Lo raro sería que no hubiera sido elegido para el funeral de Falla en la catedral de Cádiz.

Investigación rigurosa, análisis minucioso e intuiciones y hallazgos luminosos bien argumentados convierten el completísimo libro de Rees en un hito en la literatura sobre Victoria y también sobre la misa polifónica de difuntos. Es un texto con una estructura coherente y perfectamente cohesionada, pues ni la línea argumental se quiebra ni los capítulos se comportan como unidades totalmente autónomas. A las ya aludidas observaciones analíticas en los primeros capítulos, habría que sumar los aspectos de recepción que se deducen del cuarto capítulo al poner de relieve la herencia de la obra de Victoria en otros compositores como Dávila y Páez o Manuel Cardoso.

La publicación se completa con unos apéndices¹⁹ más otro en la web con la nueva transcripción de la obra hecha por Rees y que, personalmente, aunque no sean los criterios de la editorial, hubiera agradecido incorporada al propio volumen en papel (poco más de medio centenar de páginas añadidas), por lo demás excelentemente editado.

Alfonso de Vicente

¹⁶ Clara Isabel de Bustos: “Veinte dinastías reales honran en la basílica de El Escorial la memoria de Juan III”, *ABC*, 7-4-1993.

¹⁷ RTVE: *El pliegue del tiempo – El “Officium defunctorum” de Tomás Luis de Victoria*, 14-2-18, (<https://www.rtve.es/alacarta/audios/el-pliegue-del-tiempo/pliegue-del-tiempo-officium-defunctorum-tomas-luis-victoria-14-02-18/4477160/>, consulta 23-10-2020)

¹⁸ RTVE: *La mitad invisible – Misa de difuntos*, 7-11-2015, (<https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-misa-difuntos/3351910/>, consulta 23-10-2020)

¹⁹ Únicamente añadir a la discografía la nueva grabación de *Musica Ficta*, dirigido por Raúl Mallavibarrera, Tomás Luis de Victoria: *Requiem*, Enchiriadis, EN2045, 2017.