



# TOMÁS LUIS DE VICTORIA

## 1548-1611

### Alfonso de Vicente

Profesor del Conservatorio Amaniell de Madrid

Casi una tercera parte del voluminoso libro del musicólogo americano Robert Stevenson *La música en las catedrales españolas del siglo de oro* (obra de referencia sobre la música española del siglo XVI desde hace más de 40 años) está dedicada a Tomás Luis de Victoria. Es algo que no deja de sorprender por cuanto que Victoria apenas tuvo relación con las catedrales españolas: probablemente fue niño de coro en la de su ciudad natal y poco más, pues la recomendación para ser maestro de capilla de la de Palencia llegó tarde, y el magisterio de Zaragoza lo rechazó él mismo. Esto hace de Victoria un polifonista atípico en el contexto de los reinos hispanos, que hubo de solucionar su vida por caminos menos trillados que el curriculum de un maestro de capilla de catedral y tuvo que componer sin pensar en un destinatario directo. Una decisión del cabildo de la catedral de Ávila es ilustrativa: en 1600 devuelven a su autor los libros que había enviado porque el maestro de capilla, Sebastián Vivanco, dice «que no son a propósito para esta santa iglesia». Es difícil conocer en sus pormenores el trasfondo de esta negativa: ¿intereses personales? ¿hubo amistad o envidia entre Victoria y Vivanco, pues tal vez ambos coincidieron de niños en Ávila?; ¿cómo fue y cómo evolucionó la

---

En «Semblanzas de compositores españoles» un especialista en musicología expone el perfil biográfico y artístico de un autor relevante en la historia de la música en España y analiza el contexto musical, social y cultural en el que desarrolló su obra. Los trabajos se reproducen en la página web de esta institución ([www.march.es](http://www.march.es))

relación de Victoria con la catedral en la que se educó y en la que tenía familiares influyentes? Lo que está claro es que las lujosas ediciones de sus obras no garantizaban su difusión: podían ser rechazadas, pero aunque fueran recibidas no implicaba su incorporación al repertorio de una capilla. En la catedral de Sevilla, por ejemplo, el maestro abulense debió de tener muchas dificultades para introducir alguna de sus obras en el repertorio habitual, sobre todo en los géneros más frecuentados, cuyas necesidades ya se había encargado de satisfacer su amigo Guerrero, el gran maestro de la catedral hispalense. Quizás en Ávila ocurriera lo mismo, pues gran parte de la producción publicada por Vivanco en Salamanca una década después debía de estar escrita, al menos en una primitiva versión, para la institución abulense. Y esto podría explicar otra de las ausencias clamorosas: su nombre nunca aparece en las cuentas de los copistas de música para la Real Capilla de la época de Felipe II, a pesar de vivir Victoria a pocas manzanas del Alcázar madrileño, y de haber dedicado un libro al monarca. Tampoco Lope de Vega lo nombrará cuando enumere los músicos vivos más famosos (1603), pero sí Cairasco de Figueroa en la primera referencia al canon de la música española (1602): «Y del tiempo moderno / aquel hispano terno / de Morales, Guerrero y de Victoria».

---

Victoria, una  
generación más joven  
que Palestrina, está  
inmerso en la  
vanguardia romana de  
la década de 1580

---

Así se nos va perfilando la personalidad escurridiza de Victoria, casi más en negativo y por notorios silencios, que por un ordenado discurrir burocrático. Lo que sí ofrece una relación cronológica ordenada es su producción musical: quince ediciones repartidas con una cadencia bastante regular entre 1572 y 1605. Esta selecta obra es la que el reformismo de la música religiosa del siglo XIX encumbró al punto más alto de la música católica española y universal, al lado de la gran cima de Palestrina. Los primeros estudiosos modernos de Victoria (los alemanes Proske y Haberl, el español Pedrell, el italiano Casimiri) estuvieron ligados a movimientos e instituciones derivados del cecilianismo y del *Motu proprio* de 1903. Si su biografía presentaba múltiples lagunas, su época y su ambiente sirvieron para rellenar esos vacíos: la proximidad a personajes como Santa Teresa de Jesús, San Felipe Neri o Felipe II, moldearon una imagen a menudo desenfocada.

---

## Su música va dejando la tradición flamenca a favor de los usos italianos

---

cada. Los documentos hoy considerados más directos y más valiosos (aparte de las propias composiciones) son los emanados del mismo autor: los prólogos en latín a sus obras y las cartas firmadas de su puño y letra, textos llenos de formulismos que hay que leer y releer entre líneas y al trasluz.

De su época abulense casi nada seguro se sabe. Algunos estudiosos (sobre todo Henri Collet), emborronando totalmente el paisaje, imaginaron un Victoria próximo a los místicos castellanos, sin tener en cuenta ni el decisivo salto generacional entre Santa Teresa y él (más de treinta años y ¡qué treinta años para el catolicismo español!) ni la estética que se deriva de los escritores carmelitas, más interesados por el silencio y el canto popular que por la polifonía.

No un místico, pero sí un hombre de vida piadosa fue Victoria; y no ligado a Santa Teresa o San Juan de la Cruz sino a unas instituciones en cierto modo más modernas: la Compañía de Jesús y la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri. Ello nos conduce a Roma, a la etapa más activa y mejor documentada del compositor. Allí escribió más de la mitad de su obra y editó ocho de sus libros. Era la época del esplendor de Giovanni Perluigi da Palestrina, que cultivó un estilo con sello propio y a la vez internacional, caracterizado por la perfección técnica de una estética clásica. Y surgen los interrogantes: ¿es Victoria un compositor de la escuela romana, quizás el único capaz de hacer sombra al mismísimo Palestrina?; ¿hasta qué punto está influido por el compositor romano o incluso fue un mero imitador suyo, como sostenía a comienzos del siglo XIX Giuseppe Baini, el biógrafo y panegirista de Palestrina?; o, a pesar de todo, ¿sigue siendo Victoria un compositor castellano? Hay que decir que la historiografía de las escuelas nacionales, tan utilizada para explicar este período, quizás no sea la más útil ni la más adecuada. Roma no era una ciudad como las demás, por sus dimensiones, por ser capital del mundo católico, por ser meta de peregrinaciones religiosas y artísticas. Allí destacaban las fastuosas fiestas promovidas por los españoles, divididos en castellanos y aragoneses con sus respectivas iglesias en las que trabajó Victoria pero también otros compositores italianos. Ser español en Roma era una de las maneras de ser romano, de suerte que Victoria no fue un simple subalterno por el hecho de no formar



La fama de Victoria (tanto en su época como en la nuestra) se debe a las cuidadas ediciones de sus obras realizadas en Italia, Alemania y España. Gracias a ellas se divulgó la música de un compositor que había trabajado en instituciones un tanto marginales. El manuscrito 130 de la Biblioteca Nazionale de Roma presenta un documento insólito: una copia preparada para la imprenta romana con tachaduras y correcciones autógrafas del propio músico. Se trata de unos sencillos salmos que quedaron sin imprimir hasta el siglo XXI (foto derecha). Mejor suerte corrieron las obras recogidas en la edición madrileña dedicada a Felipe III que muestran otra faceta de su estilo: majestuosas composiciones a varios coros con órgano y ministriles.

parte de las capillas vaticanas. Gracias a ello el compositor español pudo diferenciarse en su estilo, a veces más sencillo por no contar con los medios técnicos de la Sixtina, a veces más espectacular, con ocasión de las solemnes procesiones en la calle. Victoria, una generación más joven que Palestrina, está inmerso en la vanguardia romana de la década de 1580, cuando empieza a ser habitual la escritura a tres coros: en 1583 se publica en Roma por vez primera una obra a tres coros, y es precisamente su motete *Laelatus sum*.

Junto a esta técnica policoral, Victoria utiliza timbres instrumentales, en consonancia

## [Nota biográfica]

**La fecha de su nacimiento en Ávila es desconocida; sus padres se casaron en 1540 y es el séptimo de los hijos, por lo que se supone la de 1548. Pasó la mitad de su vida activa en Roma (hacia 1565-1586) y la otra en Madrid, donde murió el 27 de agosto de 1611, siendo organista del convento de las Descalzas Reales. En Roma ocupó diversos puestos en las iglesias de Santa María di Montserrat, San Girolamo della Carità y San Giacomo degli Spagnoli, en el Collegium Germanicum y en el Seminario Romano. Es el último de los grandes polifonistas del Renacimiento y uno de los iniciadores de la estética barroca, en una época marcada por el espíritu del Concilio de Trento.**

con la tradición del empleo de ministriles en las catedrales españolas, algo también ajeno a los modos palestrinianos, pero no a la estética veneciana de Gabrieli. En relación con éste se ha intentado explicar una obra tan singular como la misa *Pro victoria*, a nueve voces y órgano, que imita los sonidos bélicos y parece reclamar la interpretación instrumental. Aunque se desconoce la ocasión y la fecha de composición, esta misa fue publicada en 1600, cuando Victoria ya estaba en Madrid, y acentúa las tendencias protobarrocas ya iniciadas en Roma.

La segunda etapa del músico se desarrolló en Madrid, donde vivió sus últimos 24 años y se convirtió en el más importante compositor de la historia de la ciudad (sólo equiparable a Scarlatti). Desde ahí se ocupa de la edición y distribución de casi la mitad de sus publicaciones; recomienda a otros músicos a diversas instituciones; hace informes sobre nuevos órganos o tasaciones de bibliotecas musicales. De nuevo Victoria parece ocupar un puesto secundario –capellán de la emperatriz María de Austria, organista del convento de las Descalzas Reales– y, sin embargo, otra vez encabeza la vanguardia de la música: no mira tanto hacia Felipe II sino hacia otros miembros de la familia austriaca y sobre todo a Felipe III; y su música va dejando la tradición flamenca a favor de los usos italianos. Las obras editadas en 1592 son presentadas por su autor como «misas brebes de punto por letra como se cantan en la capilla de Su Santidad». Un modelo de austeridad trentina que busca ante todo la inteligibilidad de los textos. Pero no tiene por qué significar pobreza: la publicación de 1600 muestra la otra cara de la moneda. Según el

propio Victoria allí iban «misa, magnificat y motete para voces, órgano y ministriles a tres coros». Solemnidad y gravedad caracterizaban el estilo que Victoria había contribuido a crear en Roma y que llegaba ahora a Madrid plenamente desarrollado y dispuesto a vivificar la música religiosa española durante más de un siglo. ♦

### [Biblio-discografía]



El estudio de conjunto más completo es el de **Robert Stevenson**, *La música en las catedrales españolas del siglo de oro* (Madrid, 1992, traducción revisada de la edición original en inglés, California, 1961). El otro trabajo de base es la introducción de **Samuel Rubio** al *Officium Hebdomadae Sanctae de Tomás Luis de Victoria* (Cuenca, 1977), con una amplia biografía y un análisis estilístico de una de las obras cumbres del compositor. Un análisis más reciente puede verse en **Eugene Casjen Cramer**, *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria* (Aldershot, 2001) junto a la aportación biográfica de **Noel O'Reagan**: «Tomás Luis de Victoria's roman churches revisited», *Early Music*, 28:3 (2000). Una bibliografía completa se encuentra en **Eugene Casjen Cramer**, *Tomás Luis de Victoria. A guide to research* (New York, 1998). La síntesis más reciente puede verse en **Daniele V. Filippi**: *Tomás Luis de Victoria*, Palermo, 2008. Un estado de la cuestión de la etapa española del compositor puede verse en **Tomás Luis de Victoria**, *Cartas (1582-1606)*, ed. de **Alfonso de Vicente** (Madrid, 2008).

En espera de la anunciada edición de toda la obra en el *Corpus Mensurabilis Musicae*, la única edición completa es la *Opera Omnia*, publicada por **Felipe Pedrell** (Leipzig, 1902-1911).

Entre las grabaciones discográficas destacan las de diversos coros ingleses, tales como: **Westminster Cathedral Choir**, dirigido por **David Hill** y **James O'Donnell** (Hyperion), sobre todo el *Requiem*, con niños para las voces agudas; **The Tallis Scholars**, dirigido por **Peter Philips** (Gimell), con un único cantante por voz, sobre todo los *Tenebrae responsories*; y **The Sixteen**, con **Harry Christophers** (Virgin Classics, Collins Classics, Coro). Como grabación de un libro completo, destaca la del *Officium Hebdomadae Sanctae* por **La Colombina** y **Schola Antiqua**, bajo dirección de **Josep Cabré** (Glossa). Original y de extraordinaria musicalidad resulta la versión de *Et Jesum*, a cargo de **Carlos Mena** (contratenor) y **Juan Carlos Rivera** (vihuela y laúd) (Harmonia Mundi).