

TOMÁS LUIS
DE VICTORIA

y la cultura musical
en la España de Felipe III



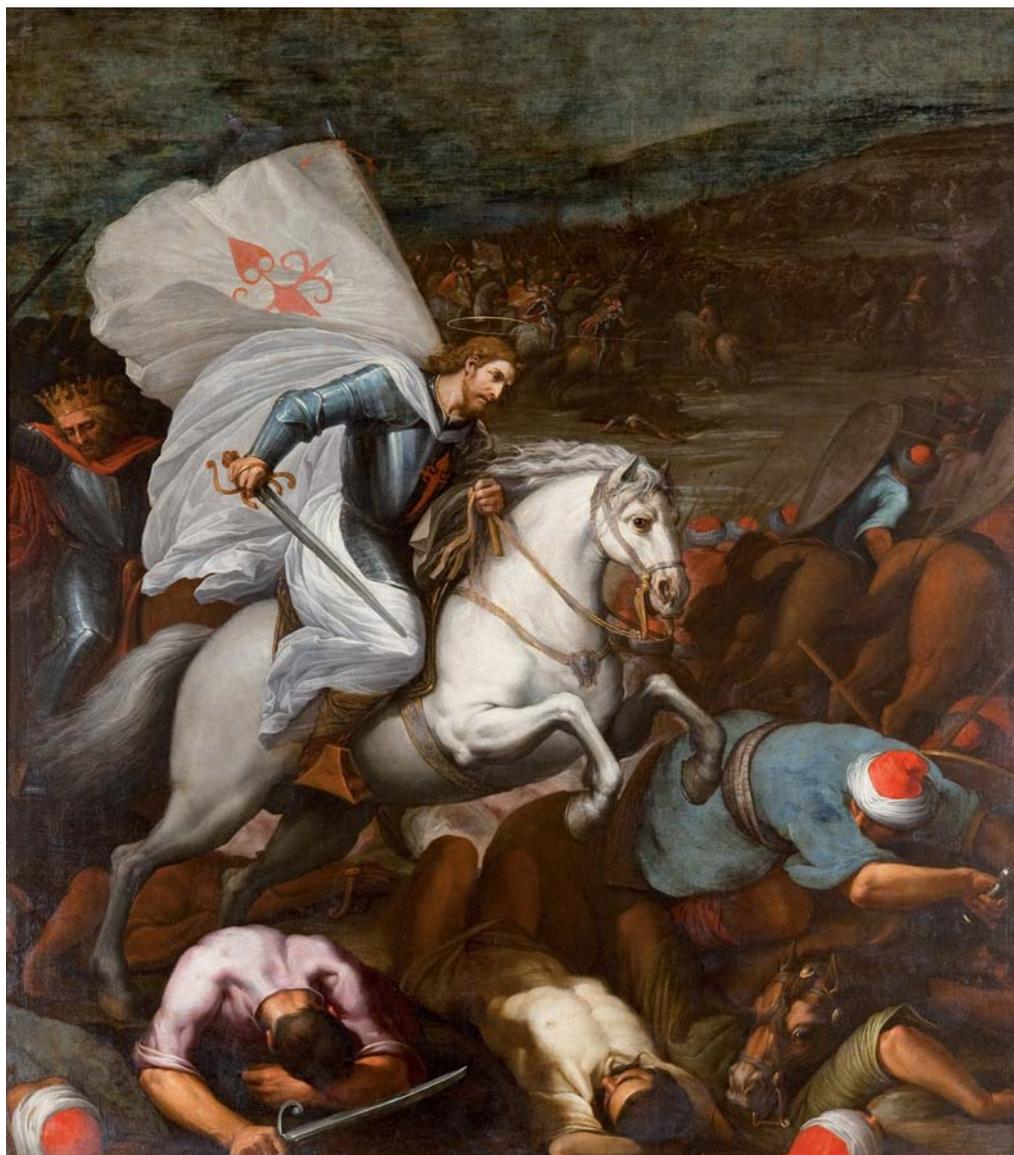
Dirigido por

ALFONSO DE VICENTE
Y PILAR TOMÁS

LOS TIEMPOS DEL GRECO



1. Francisco Ribalta, *Santiago en la batalla de Clavijo*. Hacia 1603.
Óleo sobre tabla, 198 x 129 cm. Retablo de la iglesia de Algemés (Valencia).

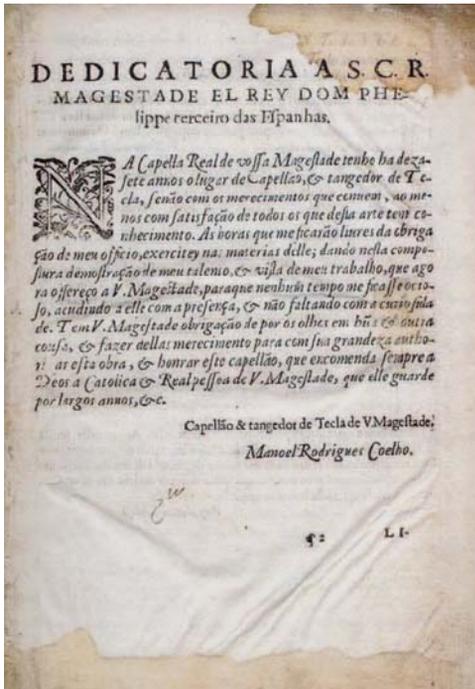


2. Vicente Carducho, *Santiago en la batalla de Clavijo*. Hacia 1605.
Óleo sobre lienzo, 227 x 202 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado
(en depósito en Barcelona, Capitanía General).

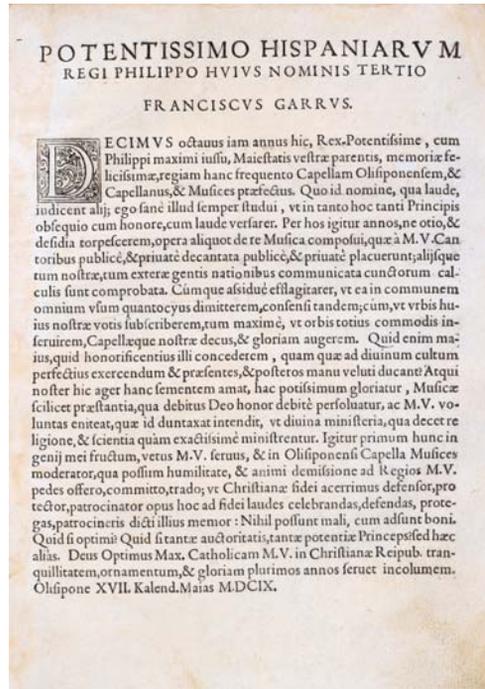
Tras una minuciosa panorámica –dibujada por Emilio Ros-Fábregas– de la imagen sonora del poder y de las lecturas políticas de las composiciones del Renacimiento (aceptemos el término como mero marco cronológico de época), el libro se divide en dos grandes partes, también con sus intersecciones. En la primera de ellas se estudian las instituciones musicales ligadas a la corte, precedidas de una aproximación cultural –desde interpretaciones de lo barroco contradictorias y complementarias como las de Maravall o Rodríguez de la Flor– a un fenómeno tan representativo de la época y tan próximo al arte de los sonidos como el de la predicación en la Real Capilla (el estudio de Fernando Negredo). La segunda parte se centra en los aspectos históricos de la vida y la obra del compositor Tomás Luis de Victoria, de ahí que vaya antecedido por un artículo sobre la sociedad más cercana a su discurrir vital, esto es, su propia familia, entendida como parte de un entramado de redes de poder económico y político entre las que parece escabullirse el capellán de la emperatriz María (el artículo de Roberto Quirós Rosado)⁶. En ambas partes, dos máximos especialistas como Luis Robledo (la corte de los Austrias) y Noel O'Regan (Tomás Luis de Victoria) ofrecen el marco más general que los estudios posteriores complementan detalladamente. El capítulo sobre las Descalzas Reales –institución religiosa tan ligada a los Austrias y centro de trabajo de Tomás Luis de Victoria– sirve de perfecto eslabón entre los dos núcleos del libro. Y en este momento, sin ningún documento que lo demuestre pero tampoco que lo impida, podemos imaginar que fuera en aquel lugar donde Victoria compusiera su *Missae pro victoria*, y en la iglesia de aquel convento tan protegido por Felipe III donde éste, rey o todavía príncipe, pudo haberla escuchado y manifestar su regocijo por ello.

Felipe III y el patronazgo musical

A Felipe III, el Rey Piadoso, y a su prima la infanta monja sor Margarita de la Cruz se les dedican las dos últimas publicaciones con nuevas obras realizadas por Victoria en Madrid: las *Missae, magnificat, motecta, psalmi* (1600) y el *Officium defunctorum* (1605). Ambos pertenecen a la misma generación que dos de los grandes mecenas de la época, el emperador Rodolfo II y el archiduque Alberto de Austria⁷, hermanos de la infanta y primos del rey, todos ellos nietos de Carlos V y unidos por otros lazos familiares (Alberto era tío de Felipe III por ser hermano de su madre, y a la vez cuñado por estar casado con su hermana mayor). Tanto el monarca español como el emperador sentían sobre sí la sombra de sus egregios antecesores, hasta el punto de que ambos tomaron decisiones un tanto extravagantes (por ejemplo trasladar sus cortes de Madrid a Valladolid o de Viena a Praga) que tuvieron significativas repercusiones artísticas. Pero ¿hasta qué punto el rey de España fue capaz de desarrollar una labor de mecenazgo cultural equiparable a la de sus primos?



3. Dedicatoria a Felipe III en *Flores de música* (Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1620, fol.), de Manoel Rodrigues Coelho. Londres, British Library.



4. Dedicatoria a Felipe III en *Missae quatuor, octonis vocibus tres, & una duodenis...* (Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1609, fol.), de Francisco Garro. Londres, British Library.

En los últimos años se ha intentado reivindicar un lugar en la historia de las artes para este rey oscurecido por el brillo de su padre y de su hijo: Felipe II y Felipe IV⁸. La cantidad de obras emprendidas o el incremento de las colecciones reales abonarían una labor de patronazgo que careció de las personalidades singulares de un Tiziano o un Velázquez. ¿Y en la música de corte?

Higinio Anglés quiso dar un vuelco historiográfico frente a Edmond van der Straeten y sus continuadores al afirmar que «no fue Carlos V, sino Felipe II, el monarca por antonomasia mecenas de la música de nuestra patria»⁹. Hace tiempo, sin embargo, Luis Robledo ya puso en cuestión –en uno de los escasos estudios reflexivos sobre estos aspectos– ese entusiasmado y generoso patronazgo ejercido por el Rey Prudente. Sin pretender dar una nueva vuelta de tuerca, este libro aporta una exposición –que no una reivindicación– de algunos aspectos de la cultura musical del reinado siguiente, relacionado



4. Anton van den Wyngaerde, *Medina del Campo*. 1570. Pluma, tinta sepia y aguada de color sobre papel. 285 x 974 mm. Viena, Österreichische Nationalbibliothek.

Un ejemplo de la prístina labor de los Victoria como negociantes avezados se encuentra en un largo viaje realizado por Juan Luis desde Medina del Campo hasta Lisboa, pasando por Sevilla y Sanlúcar de Barrameda, en los años 1575 y 1576. Bajo la supervisión a distancia de los Ruiz y sus deudos, Francisco de la Presa y Llorente de Angulo, el joven abulense, de unos veintitrés años, se dirigió a Sevilla (fig. 6) con el fin de comprar sal en nombre de sus patronos para revenderla y transportarla a Francia y los Países Bajos. La habilidad de los métodos de negociación de Juan Luis de Victoria se muestra en la continua correspondencia con Medina del Campo. «Aunque parezca a vs. ms. que se a comprado muy caro, que he hecho buen negocio según christiano, que mestán dando esta noche más de 500 ducados porque suelte las conpras que tengo, y según se ve a de baler mucho más desto», exponía eufórico el mercader abulense en una de sus primeras cartas, considerando que sus tratos con la sal anunciaban una ágil y fructífera resolución del encargo que tenía entre manos⁵¹. Durante el otoño de 1575 se dedicó a negociar en Sanlúcar, Cádiz y Puerto de Santa María la adquisición de 3.412 cahíces de sal, a 68 ducados la unidad, con los gaditanos Diego de Rozas y Pedro de Tarifa, pagaderos con una letra de cambio girada por los Ruiz a sus correspondientes sevillanos⁵². Sin embargo, el viaje no fue tan corto como preveía Juan Luis, pues primeramente enfermó de calentura durante el mes de septiembre, a resultas de lo cual terminó «muy flaco» e incluso notificó en su correspondencia que «yo me pensé morir». El servicio que estaba haciendo a Simón y Pedro Ruiz no le reportaba grandes beneficios crematísticos («aunque nunca me den nada, no me desazona mucho»), pero sí le hacía entrar en medios y canales de negociación y crédito que a la larga utilizaría en su provecho y el de su parentela⁵³.



5. Francisco del Rincón y Pedro de la Cuadra, *Estatua orante de Simón Ruiz*.
Hacia 1597. Alabastro. Medina del Campo, Hospital de Simón Ruiz.



El periodo inmediatamente ulterior a la compra de la sal andaluza, aparte de la enfermedad del mercader, se vio afectado por una difícil coyuntura derivada de la crisis del crédito como consecuencia de una evidente «burbuja» mercantil y el nuevo desplome de la Real Hacienda que desembocó en la bancarrota declarada por Felipe II en septiembre de 1575. Los problemas económicos llevaron a Juan Luis a quedar bien avisado «de bender y tanto que ninguno más en esta tierra», pues en la plaza de Sanlúcar «esto es ymposible porque todos tienen tanta sal que sobra y ninguno, si no es muy codicioso, quiere más sal de la que tiene en su montón labrada de su mano»⁵⁴. Malos augurios avisaba a Simón Ruiz en cada una de sus cartas. Los problemas de la reventa y varios motivos personales hicieron solicitar al regidor medinense la licencia de su encargo. «Yo no puedo dejar de hirme a Castilla por causa de lo mucho que pierdo en unos pocos negoçios que ago, y porque me deven en la corte casi 3.000 ducados Juan de Curiel y Antonio Bázquez y Juan de Hortega de la Torre y otras cosas que ay de açer», comunicaba un angustiado Juan Luis en noviembre de 1575, asegurando a su patrón que dejaría a su sucesor «la memoria de todo, de suerte que no yerre, y si yo pensara que negoçio tan largo no viniera a él, pues beo es mi pretensión muy diferente de lo que yo pensé, que a donde avía de ganar con mi trabajo bengo a perder mucho con mi ausencia, y v.m. no lo permitirá atento a lo mucho que me ynporta el yrme»⁵⁵.

Ámbito cultural y geográfico: las Indias en tiempos de Victoria

Antes de abordar la difusión de Victoria en América es necesario realizar algunas reflexiones para entender el alcance y limitaciones de este estudio. Las Indias de Victoria estaban integradas por un territorio de gran extensión y diversidad cultural en el que confluyeron tres procesos colonizadores que dieron lugar al establecimiento de prácticas y repertorios musicales diferentes. La colonización portuguesa fue, al igual que la española, muy temprana y se centró predominantemente en la costa del actual Brasil, donde se documenta la presencia de polifonía lusa⁶. Aunque más tardía, la colonización francesa en Norteamérica dio lugar al establecimiento del Virreinato de Nueva Francia con la lógica presencia de repertorio francés, transmitido a través de fuentes impresas y manuscritas⁷. Desde luego, la región más extensa y culturalmente desarrollada fue la española, que ocupaba un vasto territorio que se extendía, de norte a sur, desde las misiones de California y la península de Florida hasta la Patagonia, y, de este a oeste, desde las islas de las Antillas hasta las Filipinas, tal y como lo representó en 1562, no sin cierta imaginación, el cartógrafo real Diego Gutiérrez en su detallado mapa de las Indias, uno de los primeros a gran escala que se conocen (fig. 1). Estos amplios dominios fueron rápidamente configurados por la Iglesia, organizando una estructura territorial de arzobispados y obispados a imagen y semejanza de los españoles. Se creó una red de centros urbanos, y en cada ciudad importante se estableció una catedral para la administración eclesiástica del territorio circundante. Durante el tiempo de Victoria, existían en las Indias seis sedes arzobispales (Santo Domingo, México y Lima, creadas en 1546; Santafé de Bogotá en 1564; La Plata—Chuquisaca o Sucre— en 1609; y Manila en 1595) y las obiscales superaban la treintena⁸. Estas treinta y cinco catedrales, integradas en una red jerárquicamente estructurada y bien comunicada, serían los principales centros receptores, cultivadores y difusores de la música de Tomás Luis de Victoria; todas ellas eran de patronato regio, lo que eventualmente podría beneficiar al compositor abulense, que mantuvo estrechas relaciones con la realeza española, sobre todo tras su regreso a la Península. El gran problema es que, como resultado de una mezcla de factores que van desde la pérdida de archivos catedralicios completos por desastres naturales, guerras o desidia hasta otros propiamente historiográficos que han impedido la realización de estudios sistemáticos sobre la documentación histórica del periodo colonial, sólo de muy pocas conocemos sus actividades y repertorios musicales durante el siglo XVI, un periodo muy escurridizo por la escasez de fuentes conservadas.

Es probable que en algunas catedrales de las Indias la práctica musical se limitase inicialmente al indispensable canto llano y a música de órgano. Sin embargo, se conocen referencias en casi todas las catedrales de las que disponemos de alguna información que



1. Diego Gutiérrez, *Americae sive Quarta Orbis Partis Nova et Exactissima Descriptio*. Amberes, Hieronymus Cock, 1562. Grabado, 860 x 830 mm. Washington, Library of Congress.

153

Y nventario de los libros de musica que
 ay en estas yglesia asi de molde como
 de mano hasta y nueve de diez em
 bre de mill y quie y ochenta y
 nueve años 89

ARCHIVO DE LA
 CATEDRAL DE MEXICO

Primera mente vn libro grande de pla-
 go de marca mayor de molde enquadernado
 en tablas y badana amarilla con
 sus mane suelas de flandes y impresso
 en Roma S^thyphiographica Dominici
 Bassi año de 1572 aut^ore y como la obra
 de beza es de misa; de quatro y cinco
 y seis voces.

Y en otro libro de la misma enca de ma-
 con molde y impresso del mismo autor
 imp^o en este año es de misa es de quatro
 y cinco voces y de otras cosas de misa
 de a cinco y seis voces.

Y otro libro de la misma y impresso y
 del mismo autor y de la misma enquadernacion
 impresso en Roma el año de 1571 es
 de Himnos de todo el año de quatro voces y
 de algunos psalmos de ocho voces.

Y otro libro grande de marca mayor en
 quadernado en papelones de beza de una
 do y de los unos y de los otros del dho autor
 y impresso en Roma año de 1575 es de
 siete de sanctos de quatro cinco seis y
 ocho voces.

Y otro libro grande de molde de papel
 de marca mayor y enquadernado en papelones
 negro y badana negro impresso en Paris S^thy

2. Libros de Tomás Luis Victoria en el inventario musical de la catedral de México de 1589 (Inventarios, libro 2, expediente 2, f. 89r). 9 de diciembre de 1589. México D.F., Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano.

como cantor¹⁹. Dada la fama de Victoria en la época, la oportunidad de llevar a las Indias algunos libros de música del más famoso compositor de Roma –junto con Palestrina– no pudo pasar desapercibida a los músicos transalpinos.

Es de suponer que los libros de Victoria se utilizaron con intensidad en la catedral de México durante el siglo XVII, tal y como insinúa el siguiente inventario musical conocido, fechado en 1712. Para entonces, dos de los volúmenes citados en 1589 se habían consumido, otro libro de facistol con obras de Cuaresma se encontraba «maltratado», en tanto que el cuarto volumen con motetes había sido «nuevamente encuadernado y claveteado de bronce»²⁰. El libro «maltratado» de Cuaresma de Victoria plantea algunos interrogantes, pues ninguno de sus impresos conocidos contenía exclusivamente obras de Cuaresma, siendo el *Officium Hebdomadae Sanctae* (Roma, 1585; V1432) el volumen litúrgicamente más cercano a ese tiempo, con obras de Cuaresma y también de Semana Santa. Puesto que el inventario no especifica la naturaleza impresa o manuscrita de cada volumen, es posible que se trate de un ejemplar de este libro impreso, llegado a la catedral de México con posterioridad a 1589 –hipótesis que estaría respaldada por la presencia de varias concordancias en tres manuscritos de la ciudad, como más adelante se verá–, o más probablemente de una antología manuscrita con obras para ese tiempo litúrgico derivadas de los libros de Victoria disponibles en la catedral. Por su parte, el volumen de motetes «nuevamente encuadernado», que es posible identificar con la antología de motetes de 1585, siguió en uso durante el siglo XVIII y, en un momento desconocido antes o después de 1712, se realizó una exquisita copia manuscrita, hoy catalogada como MéxC 9²¹. Se trata de un manuscrito de 146 folios copiado de principio a fin por un único copista de notación redondeada. Un cotejo entre el libro original de 1585 y la copia mexicana revela que sólo se copiaron los primeros 85 folios de los 100 que contiene el impreso y que se omitieron los cuatro últimos motetes, que eran a ocho voces, tres de ellos de Victoria (*Ave Maria*, *Lauda Sion* y *Super flumina*) y el otro, *In illo tempore*, atribuido al compositor romano Francesco Soriano. La fuente que sirvió como modelo al copista fue el propio impreso, ya que no se aprecian diferencias de interés entre las versiones transmitidas por ambas fuentes²². El rico colorido de algunas iniciales, las artísticas cartelas con la festividad a la que se consagra cada motete y el nombre del compositor («Thomae Ludouici de Victoria»; fig. 3), la esporádica incorporación de motivos figurativos de aves y el cuidado con el que fue realizada la copia musical –con curiosos ojos y dedos en magenta señalando la ubicación de las voces en el cambio de folio– hacen de este volumen uno de los más lujosos copiados para la catedral de México durante el siglo XVIII. Este libro de motetes, que reaparece citado en un inventario de la década de 1770, es el único de Victoria que se conserva hoy²³.



3. Inicio del motete *Nigra sum* de Tomás Luis de Victoria (Libro de polifonía Méx C 9, ff. 16v-17r). México D.F., Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano.

Una vez establecido en Madrid probablemente desde septiembre de 1585, Victoria continuó la venta directa de sus libros de música a cabildos catedralicios de la Península Ibérica y todo apunta a que también de las Indias, que constituían un mercado potencial con grandes posibilidades de negocio. Los envíos directos de libros a instituciones religiosas y miembros de la nobleza constituían una práctica muy popular entre los polifonistas ibéricos que fue instituida por el otro gran músico español del siglo XVI activo en Roma: Cristóbal de Morales²⁴. En el caso de Victoria y las Indias, las evidencias concretas acerca de este tipo de envíos son escasas e indirectas y nos conducen ineludiblemente hacia el resbaladizo terreno de la hipótesis. No obstante, el conocimiento de ciertas dinámicas de mercado y el comportamiento de polifonistas contemporáneos con los que Victoria mantuvo una estrecha relación sugieren que, casi con total seguridad, el abulense también lo hizo y que la aparición de documentación probatoria —las propias cartas autógrafas o referencias a su lectura en las actas capitulares—