

Música y Liturgia. La actualidad del compositor Tomás Luis de Victoria (ca 1548-1611)

MARÍA ANTONIA VIRGILI BLANQUET I

Universidad de Valladolid
virgili@fyl.uva.es

SUMARIO

Celebramos este año de 2011 el cuarto centenario del fallecimiento del insigne compositor español Tomás Luis de Victoria y estas páginas surgen del recuerdo de tal efeméride al fin de propiciar el conocimiento de su figura, así como su actualidad en determinados aspectos de las relaciones entre música y liturgia².

Palabras clave: Tomás Luis de Victoria, polifonía religiosa, liturgia, renacimiento.

SUMMARY

We celebrate this year of 2011 the fourth centenary of the death of the distinguished Spanish composer Tomás Luis de Victoria and these pages come from the remembrance of this event to better contribute to the knowledge of his figure, as well as its relevance in certain aspects of the relationship between music and liturgy.

Key words: Tomás Luis de Victoria, religious polyphony, liturgy, renaissance.

1 María Antonia Virgili Blanquet es catedrática de Historia de la Música en la Universidad de Valladolid.

2 El contenido fundamental de este artículo se realizó con motivo de la conferencia pronunciada el 6 de abril de 2011 en el Colegio Mayor “Tomás Luis de Victoria” de Salamanca, por invitación de su Director Jesús M^a Arenas.

1 INTRODUCCIÓN

El título: “Música y Liturgia. La actualidad del compositor T.L. de Victoria”, refleja el objetivo perseguido, al considerar que son dos aspectos de un mismo hecho que puede interesar a un público no altamente especializado en música, e incluso al que lo es. En mi opinión, una de las grandes aportaciones de Victoria a la Historia de la Música universal fue precisamente su maestría en conjugar el “arte musical”, en concreto la polifonía religiosa, con su función litúrgica, aspecto que ocupará la primera parte de estas páginas, a las que seguirán algunas consideraciones respecto a la fundamentación del término “actualidad” en relación a Tomás Luis de Victoria y de la polifonía clásica en general³.

2. VICTORIA: CONJUNCIÓN DEL “ARTE MUSICAL” CON SU FUNCIÓN LITÚRGICA.

Victoria es oriundo de Ávila, ciudad en la que nace en 1548⁴. ¿Cuál es el contexto histórico y estético musical de aquel momento y de los años siguientes? El espíritu humanista, reinante en los siglos XV y XVI, había ido acentuando paulatinamente el valor de la experiencia humana frente al espíritu objetivo y especulativo del mundo medieval. Como uno de los frutos de esta corriente, desde comienzos del siglo XVI se gestaba el movimiento que abocaría en el cisma protestante, pero también en un esfuerzo de la Iglesia católica por purificar y reformar muchos aspectos de la misma que habían ido desvirtuándose en los últimos años. Sólo tres años antes del nacimiento de Victoria se había convocado, no sin conflictos y problemas, el Concilio de Trento (1545) y en todo el orbe cristiano bullía una inquietud que tuvo su reflejo, sin lugar a dudas, en las producciones artísticas al

3 La bibliografía más actualizada sobre el compositor puede encontrarse en Eugen Casjen Cramer, *Tomás Luis de Victoria. A guide to research*, New York, 1998 y del mismo autor: *Studies in the music of Tomás Luis de Victoria*, Ashgate, Aldershot, 2001. Uno de los trabajos más recientes, útil a modo de síntesis sobre la figura de T.L. de Victoria es el de Daniele V. Filippi, *Tomás Luis de Victoria*, Palermo, 2008. Interesante como reflejo de aspectos de la época de Victoria, podemos citar: Soterraña Aguirre Rincón (ed.), *I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, (Ávila, mayo de 1993), UNED Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997.

4 La fecha de nacimiento del compositor no había sido confirmada documentalmente, pero en un estudio publicado en el año 2008 es considerada como válida la de 1548. Cfr., Ana M. Sabe Andreu, *Tomás Luis de Victoria, pasión por la música*, Diputación Provincial de Ávila, 2008, Ávila. Una bibliografía más antigua se acercó asimismo a este problema: cfr., Ferreol Hernández Hernández, *Tomás Luis de Victoria: “el abulense”*, Diputación Provincial, Institución Alonso de Madrigal (Ávila), 1960.

servicio de la religión. El ideal de hombre independiente, cuya referencia última es la conciencia, late en definitiva en el luteranismo y en el erasmismo y se proyecta en España en movimientos como los de los alumbrados, en los reformistas de las órdenes religiosas y, en definitiva y de modo magistral, en la mística española⁵.

No debemos caer en el error, sin embargo, de establecer lazos directos del misticismo con la estética de Victoria⁶, ni de seguir incurriendo en las parcialidades de una línea historiográfica decimonónica muy influida por la ideología nacionalista presente en el XIX⁷, pero tampoco se puede obviar que todo ello conforma un contexto de inquietudes que, sin duda, estuvo presente en la producción artística del compositor.

El lenguaje musical predominante en esos momentos es el polifónico, música que adquiere una gran perfección durante los siglos XV y XVI, primando las tendencias contrapuntísticas en el XV para, paulatinamente, desarrollar una armonía más vertical y homofónica en el siglo XVI. Esta cuestión técnica facilitaba la comprensión del texto y el que la música sirviera para apoyar la hondura de su contenido, lo realizara y colaborara en aquellos aspectos más expresivos. Entre los representantes de la escuela española de polifonía sobresalen, como precedentes de Victoria, y compositores de una gran maestría y personalidad: Cristóbal de Morales (1500-1553) y Francisco Guerrero (1528-1599) cuya música sin duda conoció el maestro. De hecho, en su etapa de niño de coro en la catedral de Ávila, consta que su maestro, Bernardino de la Ribera, utilizaba estos repertorios en las clases. Al menos así consta en la documentación de la época referida a una venta de libros en la catedral de Toledo donde se indica, para dar valor a las obras que se ofertan, que Bernardino enseñaba a los niños de la capilla, entre los que se encontraba Victoria, con los libros de Morales.

El compositor nos habla de sí mismo y de sus criterios y pensamiento estético de manera indirecta en muchas de las dedicatorias e introducciones a las ediciones de sus obras, incluso en algunas cartas, como puede observarse en los contenidos de las recientemente publicadas. Victoria considera la Música como una de las artes más excelsas y completas, que acoge en sí todas las razones por las que se suele elogiar a las artes en general. La música, según el compositor, penetra con suavidad en los corazones a través del mensaje que los oídos le presentan. Asi-

5 Melquíades Andrés, *Historia de la mística de la edad de oro en España y América*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.

6 Henri Collet: *Le mysticisme musical espagnol au XVIe siècle*, Alcan, París 1913; reeditado en la colección «Les Introuvables» de Editions d' Aujourd'hui, París 1978.

7 Emilio Ros-Fábregas, "Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica", *CODEXXI, Revista de la Comunicación Musical*, 1, 1998, 68-135

mismo, nos traslada su convencimiento de que el arte musical sirve de provecho no sólo al alma sino también al cuerpo⁸.

Leamos de su pluma la información que de sí mismo nos brinda y que recoge en la dedicatoria a Felipe II con la que encabeza su *Missarum libri duo* de 1583:

...Desde el día en que partiendo de España con dirección a Italia llegué a Roma, además de otras nobles ocupaciones a las que durante algún tiempo me entregué, he dedicado mucho esfuerzo y atención a la música. Sin embargo, desde el principio me propuse no quedarme satisfecho sólo con su conocimiento, ni conformarme con el mero placer de los oídos y del espíritu, sino que yendo más lejos, sirviera de provecho a mis contemporáneos y a los que lo serán en el futuro. Así pues, habiendo trabajado especialmente en esa disciplina a la que la misma naturaleza me guiaba con un secreto instinto e inclinación, para que los frutos de mi ingenio alcanzaran más difusión, me entregué a la labor de adornar con modulaciones especialmente aquellas partes que se celebran con más frecuencia en la Iglesia Católica [...] para no abusar del don que Dios Óptimo y Máximo le había dado, de quien todos los bienes proceden, dediqué todo el empeño y aplicación de mi ingenio a las Temáticas sagradas y eclesiásticas. Quiero que quede a juicio de los demás en qué medida he sobresalido en esta materia. Según la opinión y el testimonio de los expertos y de los entendidos me parece que lo he conseguido hasta el punto de que no tengo por qué arrepentirme en ningún caso de la labor de mi trabajo. Por mi parte, ya que por formación o por nacimiento me tocó en suerte poner algún cuidado y esmero en estos estudios, trabajo en este arte tan sólo para mayor beneficio de Dios, de manera que la modulación de las voces se aplique al único fin para el que en un principio se inventó, esto es, a alabar a Dios Óptimo y Máximo⁹.

Estamos, por tanto, ante una tendencia artística preocupada no sólo por la belleza, sino también por el efecto que esa belleza y el arte en general pueda producir en el oyente. Ello está en la base de una de las características más destacadas de la escuela de los polifonistas españoles y que podríamos resumir como expresividad sobria. Tomás Luis de Victoria cuida siempre esa expresión contenida, busca reflejar, o crear más bien, en cada composición, un clima de expresión y emoción que vaya en consonancia con la naturaleza del texto. Son muchos los ejemplos de sus músicas que podrían mostrarnos la aplicación práctica de este aspecto expresivo y de fuerte consideración del contenido textual, pero elijo, entre otros

8 Alfonso De Vicente (ed.), *Tomás Luis de Victoria, Cartas (1582-1606)*, Edit. Fundación Caja Madrid, Madrid 2008.

9 Agradezco a la Dra. Soterraña Aguirre, especialista en la música del Renacimiento y Prof. Titular de la Universidad de Valladolid, el haberme facilitado generosamente la traducción de algunos de los textos de Victoria seleccionados en este trabajo.

el motete *Vidi Speciosam quam columbam*. Incorporado a la liturgia del día de la Asunción de María, procede de uno de los poemas del Cantar de los Cantares:

Vidi, speciosam (Cant. 3, 6)

Vidi speciosam sicut columbam ascendentem
desuper rivos aquarum, cuius inaestimabilis
odor erat nimis in vestimentis eius:
et sicut dies verni circumdabant eam
flores rosarum et lilia convallium.

Quae est ista quae ascendit per desertum
sicut virgula fumi, ex aromatibus myrrhae
et thuris?

Et sicut dies verni circumdabant eam
flores rosarum et lilia convallium¹⁰.

Los recursos empleados por Victoria a fin de realzar el texto son claramente identificables en términos como *ascendentem*, donde elige una escala musical ascendente o en *circumdabat*, en donde el compositor sugiere la sensación del sentido del término a través de un motivo musical muy elaborado que se desarrolla en torno al tono central de la obra. En pasajes como estos es preciso recordar las propias palabras del compositor, al exponer que: *la modulación de las voces se aplique al único fin para el que en un principio se inventó, esto es, a alabar a Dios Óptimo y Máximo*.

Como ya hemos indicado, si bien no hay una relación directa del compositor y el mundo de la mística, Victoria es, sin embargo, un artista de firmes creencias que buscará durante toda su vida la reflexión y un contexto sereno para la oración y la composición. Es preciso llamar la atención sobre un aspecto del texto citado anteriormente y que pone de manifiesto la claridad de nuestro músico respecto a

10 La vi hermosa, como una paloma,
remontando los arroyos de agua.
El aroma de sus vestidos era incomparable,
y, como los días de primavera, las rosas
y los lirios de los valles la rodeaban.
¿Quién es ésta, que sube por el desierto
como rama sahumada con perfumes de mirra
e incienso?

Y, como los días de primavera, las rosas
y los lirios de los valles la rodeaban.

Traducción de Alejandro Borrego Pérez. <http://corotlv.org/traduccion.html>

la finalidad de su arte: alabar a Dios. Aunque volveré a ello, adelanto aquí la convicción de que es este un aspecto medular en la composición religiosa, y de modo especial la que tiene como función servir a la liturgia. Aspecto hoy en día, y a mi entender, muy olvidado por los compositores contemporáneos y reclamado por los dos últimos Pontífices: el recién proclamado Beato Juan Pablo II y Benedicto XVI. La música litúrgica sirve a una “función” y el compositor debe poner a prueba su creatividad a fin de amoldarse al máximo posible a las exigencias de dicha función.

El actual Papa no pierde ocasión cuando se dirige a los artistas o cuando agradece a los músicos sus intervenciones en conciertos a él dedicados, así como tras determinadas celebraciones litúrgicas en las que la música tiene una especial relevancia, de reiterar ideas que son el fondo y la raíz de donde debe germinar nuevamente una música litúrgica firme y acorde con los principios exigidos secularmente por la Iglesia para cumplir dicha función. El Papa es perfectamente consciente del escaso compromiso musical de la Iglesia actual, circunstancia que vincula a una visión excesivamente horizontal de la liturgia; reclama la necesidad de la formación del clero y de los músicos profesionales y su profundización en la historia de la Iglesia y del devenir de los ritos litúrgicos y, sobre todo, de su significado teológico y espiritual.

Si la polifonía del siglo XVI había conseguido alcanzar las notas señaladas por la Iglesia como las necesarias para recibir la calificación de música sacra y máxime música litúrgica: la *santidad* y la *bondad de las formas*, de donde nace espontáneo otro carácter suyo: la *universalidad*, es una realidad que lo había hecho desde la profunda convicción de servicio y respeto a la función a la que estaba llamada, así como desde la hondura espiritual de los propios compositores. La música litúrgica de todos los tiempos debe ser *santa* y, por lo tanto, excluir todo lo profano, y no sólo en sí misma, sino en el modo con que la interpreten los mismos cantantes. Debe tener *arte verdadero*, porque no es posible de otro modo que tenga sobre el ánimo de quien la oye aquella virtud que se propone la Iglesia al admitir en su liturgia el arte de los sonidos. Mas a la vez debe ser *universal* en el sentido de que, aun concediéndose a toda nación que admita en sus composiciones religiosas aquellas formas particulares que constituyen el carácter específico de su propia música, éste debe estar de tal modo subordinado a los caracteres generales de la música sagrada, que ningún fiel procedente de otra nación experimente al oírla una impresión que no sea buena. Ésta es la gran actualidad de la polifonía y de compositores como Tomás Luis de Victoria: mostrar con su música la coherencia de vida y de su creación artística.

Cuando Victoria llega a Roma en torno a 1565, el compositor de mayor fama y éxito era Giovanni Pierluigi Palestrina, quien sin duda influyó en el compositor castellano, pero en absoluto hasta el punto de poder hablarse de que Victoria lo imitase. Nuestro compositor evitará servir a las grandes Capillas, incluida la Papal,

para ponerse a disposición de las iglesias de los españoles como Santa María di Montserrat, San Girolamo della Carità, San Giacomo de los Españoles, así como mantiene vinculaciones con el Colegio Germánico y el Seminario Romano. Victoria compone para las liturgias solemnes, y escribe música igualmente para las numerosas procesiones que se escalonaban durante el año litúrgico; en ambas ocasiones el compositor adaptaba su lenguaje musical presentando una mayor espectacularidad en las obras que eran interpretadas en la calle. En estas últimas es donde más proyecta su lenguaje hacia técnicas del primer barroco, pudiendo afirmarse que Victoria es uno de los últimos grandes polifonistas clásicos, pero a la par uno de los compositores que incorporan elementos de la estética barroca.

Además de la policoralidad, se ha señalado en numerosas ocasiones su singularidad respecto al estilo romano en aquellas obras en que utiliza timbres instrumentales que se relacionan con la tradición hispana del empleo de ministriles en las catedrales españolas. Un ejemplo de ello, entre muchos otros, es el *Magnificat* a 8 que escribe en 1600, ya en un momento de madurez. Percibimos en esta obra sonoridades de instrumentos de viento y otros sustituyendo y alternando con las voces: dos coros de 4, para una de las grandes antifonas Marianas que se canta al final de la hora Litúrgica de Vísperas. Una de las versiones grabadas de este *Magnificat*, la realizada por la Capella Reial de Savall, responde a una revisión del propio compositor de la escrita en la colección de 1576. En ella Victoria combina la elaboración de las melodías del canto original del *Magnificat* con la exploración de distintos efectos antifonales de composición policoral¹¹.

En Madrid el compositor se pone al servicio de la emperatriz María de Austria y a la par desempeñará el cargo de organista de las Descalzas Reales. Allí vivió como deseaba: ante todo como sacerdote (había sido ordenado en Roma), pero también como creador musical, sin obligación ninguna, sólo por devoción en el sentido polisémico del término.

Y aquí volveremos a escuchar a un Victoria más españolizado, con un repertorio que por un lado nos recuerda los usos de los villancicos, aunque él nunca compusiera en lengua vernácula. Ejemplo de este rasgo estilístico podemos encontrarlo en la pequeña joya titulada *Dic nobis*, obra a 8 voces que corresponde a una sección de la secuencia de Pascua de Resurrección *Victimae paschali*, o también en la *Missa Pro victoria* que muy probablemente realizó para agradar los gustos del monarca Felipe III y ya en un estilo que se pudiera denominar *protobarroco*. La Misa fue escrita por Victoria para 9 voces y un órgano que, en su registración, reclama la interpretación instrumental al imitar de algún modo los sonidos de la batalla. No se saben las circunstancias de composición de esta obra, ni tampoco su

11 *Cantica Beatae Virginis: Magnificat Primi toni* (A 8), 1600. Compositor Tomás Luis de Victoria. Intérpretes: Capella Reial Vocal Ensemble, Hespèrion XX. Auvidis, 1999.

fecha, pero su publicación se realiza en 1600, cuando Victoria ya había retornado a España.

En estos años su fama va creciendo hasta convertirse en uno de los compositores más importantes del momento. Fallece en Madrid el 27 de agosto de 1611, pero su música ha perdurado por los siglos y, como ya he indicado, en la actualidad su coherencia entre lo personal y su obra creativa y su actitud estable de componer como un servicio a Dios y a la Iglesia deberían marcar el camino y orientar a los compositores que se sientan llamados a la composición musical litúrgica. Este será el último punto que deseo abordar en estas páginas, no sólo desde esta perspectiva, sino también desde la funcionalidad viva de las propias obras de Tomás Luis de Victoria en la liturgia actual.

3. LA ACTUALIDAD DE VICTORIA

He aludido ya a las tres notas características que los pontífices destacan como características de los repertorios litúrgicos. Pues bien, la proyección más lograda de ellos es reconocida en lo que sigue siendo el lenguaje musical por excelencia y considerado el oficial de la Iglesia: la música gregoriana. Junto a ésta y compartiendo primacía también son reconocidas las notas de: universalidad, belleza y bondad de formas, en la polifonía del siglo XVI:

Las supradichas cualidades -dice San Pío X en su “Motu Proprio” de 1903- se hallan también en sumo grado en la polifonía clásica, especialmente en la de la escuela romana, que en el siglo XVI llegó a la meta de la perfección y que luego continuó produciendo composiciones de excelente bondad musical y litúrgica. [...] La polifonía clásica se acerca bastante al canto gregoriano, supremo modelo de toda música sagrada, y por esta razón mereció ser admitida, junto con aquel canto, en las funciones más solemnes de la Iglesia, como son las que se celebran en la capilla pontificia. [...] Por consiguiente, también esta música deberá restablecerse copiosamente en las solemnidades religiosas, especialmente en las basílicas más insignes, en las iglesias catedrales y en las de los seminarios e institutos eclesiásticos, donde no suelen faltar los medios necesarios.

Esta restauración de la polifonía en 1903, parte de las ideas de fondo reflejadas por el Papa en su *Motu Proprio*, pero no debemos desligarla de las corrientes de aquel momento, en el que está presente en la estética una sensibilidad romántica, en absoluto ajena a las nuevas tendencias de la consideración de la historia y su preocupación por el conocimiento y la recuperación del pasado. Podríamos pensar que no es así en la actualidad y que el usar en su funcionalidad original, es decir

en la liturgia, determinadas obras de la polifonía de XVI, es decir un repertorio fundamental del patrimonio de la Iglesia, sería estar fuera de las indicaciones conciliares del Vaticano II y privar a la asamblea de su intervención y participación en la liturgia. Contesto a ello con algunos de los testimonios de Benedicto XVI, pues nadie mejor que él, puede avalar y aconsejar la actualidad de estos repertorios, que son en los que se inserta Tomás Luis de Victoria, y su incorporación a las celebraciones actuales.

El Papa Benedicto XVI tras un concierto de música sacra en la Capilla Sixtina, ofrecido en su honor en 2006, afirmó al término del mismo:

Todos los fragmentos que hemos escuchado, y sobre todo su conjunto, donde corren paralelamente los siglos XVI y XX, confirman la convicción -afirmó- de que la polifonía sacra, en particular la de la llamada “escuela romana”, constituye un patrimonio que hay que conservar, mantener vivo y difundir, en beneficio no solo de los expertos y de los cultores, sino de toda la comunidad eclesial, para la cual supone un patrimonio espiritual, artístico y cultural inestimable¹².

El Santo Padre puso de relieve que, precisamente la Fundación Bartolucci, responsable del concierto, tiene como fin custodiar y difundir la tradición clásica y contemporánea de esta célebre escuela polifónica, que siempre se ha distinguido por el canto puro, sin acompañamiento de instrumentos, para continuar su discurso afirmando que:

Un auténtico “aggiornamento” de la música sacra sólo es posible en el surco de la gran tradición del pasado, del canto gregoriano y de la polifonía sacra. Por este motivo -añadió-, en el campo musical, así como en el de las otras formas artísticas, la comunidad eclesial siempre ha promovido y sostenido a quienes buscan nuevas vías expresivas sin prescindir del pasado, de la historia del espíritu humano, que es también historia de su diálogo con Dios¹³.

La música religiosa, y en especial la litúrgica, que se compone siguiendo las indicaciones del Papa Pío X, adolece en algunos casos de una inspiración sustentada en la fuerza de la capacidad creativa del artista. Pero no debemos generalizar un juicio peyorativo, ni menos acusar al documento papal de retrógrado y nostálgico respecto a los momentos esplendorosos de la música en la historia de la Iglesia. En España apenas se conocen las fuentes directas, queda mucho por hacer en rela-

12 Discurso del Papa Benedicto XVI el 24 de junio de 2010 al término del concierto que tuvo lugar en la Capilla Sixtina, ofrecido a Su Santidad por la Fundación Domenico Bartolucci y que fue dirigido por el propio compositor.

13 *Ibid.*

ción al rescate de este repertorio patrimonial, hay un porcentaje altísimo de obras que duermen en el olvido de nuestros archivos y que es necesario desempolvar y escucharlas de nuevo para poder hacer un juicio científico respecto a su calidad. Vivimos en el siglo XXI y posiblemente los compositores actuales no deban trabajar con tanta presencia del pasado, pero sí con la profundidad que imprime el hondo sentido teológico que en la actualidad se imprime a la liturgia, así como un cambio, que es un retorno al único y auténtico papel de la música en la liturgia: formar parte de ella no como complemento o adorno, sino de manera intrínseca y esencial. Si en 1961 todavía encontramos documentos en los que se afirma que el arte de la música era el *primer auxiliar de la sagrada liturgia*¹⁴, el desarrollo de la reforma litúrgica y el estudio y profundización del papel de la música en la historia de la Iglesia ha llevado al hondo convencimiento de que este arte *constituye una parte necesaria o integral de la liturgia solemne*¹⁵. Retomando este número de la Sagrada Constitución, Benedicto XVI lo interpreta en clave del siglo XXI al afirmar que esto —es decir la música como parte integral de la liturgia— significa que:

[...] *la música y el canto son algo más que un embellecimiento —tal vez superfluo— del culto, pues forman parte de la actuación de la liturgia, más aún son liturgia. Por tanto, una solemne música sacra con coro, órgano, orquesta y canto del pueblo no es una añadidura que enmarca y hace agradable la liturgia, sino un modo importante de participación en el acontecimiento cultural*¹⁶.

En un intento de resumir las vías por las que la actualidad de este compositor se detecta en el desarrollo contemporáneo de la música litúrgica y puede aportarnos luz y orientación en el camino a recorrer, señalaría las siguientes:

A) RECUPERACIÓN DEL REPERTORIO QUE FORMA PARTE DEL PATRIMONIO DE LA IGLESIA

Una gran parte del repertorio de la polifonía clásica y, por ende, las obras de Tomás Luis de Victoria, son perfectamente recuperables en sí mismas, formando parte de determinados momentos de la celebración litúrgica que no exijan una activa participación del pueblo. Lo esencial es que “formen parte de la actuación

14 Cardenal Tardini, *Carta Pontificia al Eminentísimo Cardenal Frings con ocasión del IV Congreso Internacional de Música Sagrada*, 26 de enero de 1961.

15 Constitución sobre la sagrada liturgia del Concilio Vaticano II *Sacrosanctum Concilium* (n.112), 4 de diciembre de 1963.

16 Benedicto XVI, *Discurso dado por el Santo Padre en la bendición del nuevo órgano de la basílica de “Nuestra Señora de la Antigua Capilla”*. Miércoles 13 de septiembre de 2006 (Viaje apostólico a Munich, Altötting y Ratisbona).

de la liturgia”, que sean liturgia, como hemos visto afirmar a Benedicto XVI. Los textos de las obras de Victoria son, en una inmensa mayoría, textos litúrgicos, muchos de ellos presentes en la selección realizada para la liturgia actual y, por tanto, susceptibles de que se les devuelva la función para la que fueron compuestos. Se recuperaría así de una manera natural y efectiva lo que Benedicto XVI denomina: *patrimonio de fe y de amor que no se ha de perder*¹⁷.

B) LA COMPOSICIÓN CONTEMPORÁNEA

La Iglesia -y con gran fuerza en la reforma de la segunda mitad del siglo XIX que aboca al documento que la representa por excelencia, el *Motu Proprio* de Pío X- ha considerado a los repertorios gregorianos y a la polifonía clásica como “modelos” idóneos para los compositores de música sacra. Esto no debe conducir al camino fácil de la copia, sino que únicamente se deben considerar esos modelos como punto de inspiración. A este respecto, y en la contemporaneidad, Juan Pablo II propone algunos principios fundamentales que se deben tener en cuenta para *este importante sector de la vida Iglesia, con la intención de hacer que la música litúrgica responda cada vez más a su función específica*¹⁸. En este sentido, algunos de los aspectos señalados por el Papa como requisitos específicos de las composiciones dedicadas a la función litúrgica, nos vuelven a poner de relieve la actualidad de Tomás Luis de Victoria en lo que atañe a sus “actitudes” interiores ante la tarea de componer música litúrgica. Recuerda el Papa la exigencia de plena adhesión a los textos que presenta, la consonancia con el tiempo y el momento litúrgico al que está destinada y la adecuada correspondencia a los gestos que el rito propone. Asimismo recomienda el Santo Padre *examinar con esmero los nuevos lenguajes musicales, para experimentar la posibilidad de expresar también con ellos las inagotables riquezas del Misterio que se propone de nuevo en la liturgia y favorecer así la participación activa de los fieles en las celebraciones*¹⁹.

C) FORMACIÓN DEL CLERO Y LOS PROFESIONALES (INTÉRPRETES Y COMPOSITORES)

Es obvia la carencia formativa en el ámbito de la estética, y del arte en general y más en específico de la música de los candidatos al sacerdocio, así como de los profesionales que se sientan llamados a la composición litúrgica. El esfuerzo

17 Benedicto XVI, *Sacramentum Caritatis*, Exhortación apostólica postsinodal, 22 de febrero de 2007.

18 Juan Pablo II, *Quirógrafo en el Centenario del Motu Proprio “Tra le Sollecitudini”*, 22 de noviembre de 2003.

19 *Ibidem*.

de Pío X dio frutos en su momento que han ido decayendo paulatinamente en pro de otras inquietudes formativas. En este sentido los Pontífices han recordado en numerosas ocasiones, pero todavía con poco éxito, como delata el comentario de Juan Pablo II al revisar las indicaciones de los documentos que le habían precedido: los de San Pío X, el Vaticano II... Dice el Papa: *Esa indicación espera realizarse plenamente.. Por consiguiente considero oportuno recordarla, para que los futuros pastores puedan adquirir una adecuada sensibilidad también en este campo*²⁰.

4. CONCLUSIÓN

Cierro estas páginas con una última reflexión, ciertamente no al margen del discurrir de la vida personal y profesional del compositor Tomas Luis de Victoria, la urgencia de caminar en la “*vía Pulchritudinis*” como insiste Benedito XVI en numerosas ocasiones, una de las últimas en diciembre de 2010. Con ocasión de la XV sesión pública de las Academias Pontificias afirmaba la conveniencia de recorrer esta vía que ya el Beato Juan Pablo II había indicado como itinerario de investigación teológica y mariológica y animaba a una colaboración necesaria entre teólogos, liturgistas y artistas a fin de ofrecer a la *admiración de todos y a la contemplación, mensajes incisivos y eficaces*²¹.

20 *Ibidem*.

21 Benedito XVI, *Mensaje con ocasión de la XV sesión pública de las Academias Pontificias*, 16 de diciembre de 2010. Previamente, en 2006, el Pontificio Consejo de la Cultura tuvo como tema monográfico de la reunión plenaria de marzo 2006 (días 27 y 28), “*La vía Pulchritudinis*”, *camino de evangelización y diálogo*. Las intervenciones fueron editas en Madrid por la Biblioteca de Autores Cristianos en un volumen con este mismo título (2008).