

Musicología global, musicología local  
VIII CONGRESO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA  
Logroño, 6 al 8 de septiembre de 2012

**HOMENAJE A SAMUEL RUBIO**

***Samuel Rubio (1912-2012). In memoriam  
Estudios sobre Tomás Luis de Victoria***

En una de las reuniones de la Junta Directiva de la SEdeM en la que se preparaba el Simposio sobre Tomás Luis de Victoria que se celebró el pasado año en Ávila, se señaló que había artículos de referencia de Samuel Rubio sobre el polifonista que por haberse publicado en revistas no especializadas en Musicología, especialmente en *La Ciudad de Dios*, del Escorial, no habían tenido suficiente presencia en la comunidad científica y que a veces se notaba su ausencia en trabajos posteriores. Y, así, se propuso la conveniencia de editarlos con motivo de tal Simposio.

Posteriormente se pensó que sería más oportuno editarlos en el año 2012, año en que se cumple el centenario del nacimiento de Samuel Rubio. Con ello se cumplía el doble objetivo de publicar los trabajos que se consideraban importantes sobre Victoria y, a la vez, se hacía un homenaje a quien fue el primer presidente de la Sociedad.

El libro que se presenta hoy es el resultado de aquel proyecto.

Un personaje de los siglos IV-V, muy afecto a Samuel Rubio y de enorme transcendencia en el pensamiento occidental, incluso en el pensamiento de la música, aconsejaba a sus estudiantes que «dieran honor a quien se lo merece, aunque él no lo desee» (San Agustín, *De Ordine*, II, 8, 25). Samuel Rubio no deseaba honores –estoy completamente seguro– pero hay que dárselos porque la filosofía del mensaje es que no se dan los honores para halagar a quien los recibe, sino para que la vida y obra del homenajeado sirvan de ejemplo a los demás.

Samuel Rubio (1912-1986) fue una persona querida y respetada en su tiempo. Su talento era acogedor y de enorme fortaleza en el trabajo, características que ocultaban una cierta timidez.

Sin pretender analizar en profundidad su figura en este acto, sí quisiera hacer una breve aproximación. En esta aproximación no puede faltar una referencia a lo que quizá pueda llamarse una escuela musicológica del Escorial, sin la cual su figura es difícilmente entendible.

Sintetizo en breve análisis las características de esta escuela a través de dos personajes paradigmáticos, aunque hay otros: Eustoquio Uriarte y Luis Villalba.

### **Una escuela de Musicología en El Escorial. Eustoquio Uriarte y Luis Villalba**

Eustoquio Uriarte (Durango, 1863 – Motrico, 1900) es figura imprescindible en la incorporación a España de las reformas del canto gregoriano realizadas por los benedictinos franceses de Solesmes, reformas o restauración que finalmente terminarían por ser las aceptadas por la Iglesia a través del Motu Proprio *Tra le sollecitudine* de Pío X, en 1903<sup>1</sup>. Su presencia en los congresos nacionales era imprescindible. En el Congreso Católico de Madrid de 1889 fue la autoridad máxima. En él defendió la restauración solesmense y propuso *Las Melodías gregorianas* de Dom Pothier como obra única e insuperable en su género. Fue tan convincente su intervención en el Congreso que le encargaron la elaboración de un método de canto gregoriano conforme a las ideas expuestas. Así apareció el *Tratado teórico práctico del Canto gregoriano según la verdadera tradición*, Madrid, 1890, con una segunda edición en 1896. El Congreso Nacional de Música Sagrada de Valladolid, de 1907 le recomendó como el más notable, a pesar de que ya se habían publicado en España otros tratados y se habían hecho traducciones de algunos extranjeros. La labor de Uriarte fue generalmente reconocida, de forma especial por Pedrell, con quien Uriarte formaba parte de la Junta nombrada por la diócesis de Madrid para la restauración de la música religiosa. Menéndez Pelayo y el musicólogo Rafael Mitjana también reconocerán ampliamente su labor.

Uriarte se ocupó también de la estética musical –asunto muy relacionado con la música religiosa– sobre el que publicó numerosos artículos, recogidos posteriormente por Luis Villalba en *Estética y crítica musical*, Juan Gili, Barcelona, 1904.

Mejor que nadie conoció Luis Villalba la presencia de Uriarte en la cultura musical española: «El nombre del P. Eustoquio Uriarte es de sobra conocido por los que han seguido atentamente el movimiento de la música española y tienen algún conocimiento de la literatura musical patria»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Para ver la enorme trascendencia que tuvo el Motu Proprio en la música, sea en el canto llano, la polifonía y su investigación, la composición, el órgano y otras muchas cuestiones estéticas, pueden consultarse las «Actas del Simposio Internacional "El Motu Proprio de San Pío X y la Música (1903-2003)" (Barcelona, 26-28 de noviembre de 2003», en *Revista de Musicología*, vol. XXVII, nº 1, 2004, 585 páginas.

<sup>2</sup> Villalba, Luis, *Últimos músicos españoles del siglo XIX*, Madrid, ed. Alier, 1914, p. 1. El subtítulo de esta obra es: «Semblanzas y notas críticas de los más principales músicos españoles, pertenecientes al final del pasado siglo».

Probablemente las conversaciones con Pedrell le hicieron adentrarse también en el mundo de la ópera, tema sobre el que escribió varios artículos. El compositor catalán, teórico del nacionalismo musical español, pone al frente de su escrito *Por nuestra música* (1891), que viene a ser la justificación teórica de su ópera *Los Pirineos*, y por tanto, del nacionalismo musical español, una frase que atribuye erróneamente al jesuita español expulso Antonio de Eximeno en *Dell'origine e delle regole della musica...*, Roma, 1774: «Sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su música». Esa frase y toda la trastienda estética es de Eustoquio Uriarte, no de Eximeno. Me he ocupado de este tema en otro lugar<sup>3</sup>.

Los escritos de Uriarte sobre este asunto y sobre la ópera en general, junto a su relación de afinidad con Pedrell provocaron un irónico artículo de Peña y Goñi en *La Época* titulado «Cuatro soldados y un cabo» en el que con alusiones a Bretón como creador del drama lírico español, bromeaba sobre la «escuela», cuyo «cabo» era Pedrell y los «soldados» el padre Uriarte, el «hermano» Mitjana y Granados «el Grieg español», según lo cuenta Gómez Amat, quien también dice que Pedrell necesita una revisión porque «no podemos adherirnos a estas alturas a sus sorprendentes mezclas Gluck-Wagner-Uriarte»<sup>4</sup>.

Los nombres de Villalba y Uriarte aparecen en numerosísimas ocasiones en la *Historia de la música española* de Gómez Amat, refiriéndose a los más variados temas: estética, canto llano, historia, zarzuela, ópera..., música religiosa y su restauración..., lo que viene a corroborar la presencia en la vida cultural de ambos autores en esta época.

A pesar de las sorprendentes trayectorias de Uriarte –aunque en esta época los musicógrafos, e incluso los musicólogos, tenían especialidades o aficiones muy diferentes, como la del citado Peña y Goñi, quien además de sus escritos sobre ópera se mostraba como gran especialista en el tema de los toros– su principal orientación fue la música religiosa.

Y en este tema se debatía en el Escorial, ya desde hacía tiempo<sup>5</sup> no solo sobre el canto gregoriano y diversos aspectos de su interpretación, sino sobre cómo debería ser la nueva música religiosa en la actualidad conforme a lo expresado en *Tra le sollecitudine*. En

---

<sup>3</sup> Sierra Pérez, José, «"Sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su música". (P. Antonio Eximeno)», en *Revista de Musicología*, vol. X, nº 2, 1987, pp. 647-652.

<sup>4</sup> Gómez Amat, Carlos, *Historia de la música española*, 5. Siglo XIX, Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 281.

<sup>5</sup> Sierra Pérez, José, «Disertación sobre el canto eclesiástico, por el P. Juan de Cuenca (1729-1795)», en *Inter-American Music Review*, vol. XVIII/1-2, Summer 2008, *Concordis modulationis ordo*. Ismael Fernández de la Cuesta. In Honorem, II, pp. 207-218.

cuanto al canto gregoriano, no solo estaba el asunto de la interpretación solesmense, sino si debería ser esa la que se hiciera o, por el contrario, la que proponía Haberl en su *Magister Choralis* publicado en Ratisbona en la editorial Pustet. En el Escorial se cantaba, tal como ellos decían, «secundum Pustetum». Téngase en cuenta que Leoncio Zufiría, maestro de capilla en El Escorial, había hecho una traducción en 1898 de esta obra. ¿Estaban divididos en dos bandos, unos con Pustet y otros con Uriarte? La labor de Uriarte, en el análisis que hace Villalba de él, no llegó muy lejos en la práctica porque no supo transmitir prácticamente lo que él había aprendido de Solesmes y no tuvo la suficiente dedicación para implantar una visión que era en aquel momento tan novedosa. Téngase también en cuenta que en el Escorial se siguió cantando según los libros corales de facistol del siglo XVI hasta bien entrado el siglo XX<sup>6</sup>. Desde esos libros no cabía una interpretación como la que se proponía desde Solesmes.

Luis Villalba (Valladolid, 1872 – Madrid, 1921), no tan preocupado por el canto gregoriano como Uriarte, analiza la obra de éste (y por consiguiente la labor de Solesmes) con un cierto escepticismo. De Uriarte viene a decir que no tenía dotes para enseñar y que una cosa era ser teórico y otra práctico, señalando con ello que su labor de difusión de los nuevos planteamientos no tuvo el alcance que esperaba.

Villalba también se relacionó mucho con Pedrell, intercambiando, como ellos decían, largas parrafadas en El Escorial o en Madrid. Se conservan en torno a 70 cartas dirigidas a Villalba entre 1896-1908. Aprendieron mucho uno del otro. Pedrell podría ser considerado amigo de la casa. El músico catalán debió conocer en primer lugar al P. Leoncio Zufiría, maestro de capilla en El Escorial, a quien pidió muchos datos de la Biblioteca Real y archivo de Música para su ya citado *Diccionario biográfico y bibliográfico...*, Barcelona, 1897.

Villalba provenía de una familia de músicos, donde adquirió una muy sólida formación musical, teórica y práctica, que posteriormente perfeccionó con estudios de composición recibidos de sus maestros Tragó y Pedrell. Como maestro de capilla en el Escorial desempeñó una enorme y variadísima labor, tanto en el campo de la música práctica, que renovó y actualizó, como en el campo musicológico. Organista, compositor, investigador, dirigió la revista *La Ciudad de Dios* y la *Biblioteca Sacro-Musical*. Esta última la escribía él prácticamente solo. Desde estas dos plataformas difundió una enorme cantidad de información y de opinión, especialmente sobre

---

<sup>6</sup> Parece que los cantorales se utilizaron hasta, al menos, el año 1929, según el testimonio del P. Luciano Rubio, aunque ya alternando su uso con el *Liber Usualis*. Véase sobre este asunto Hernández, Luis, «Sobre la música en el Monasterio de El Escorial en la primera mitad del siglo XX», en *Revista agustiniana*, vol. XXXVI, nº 109, 1995, pp. 205-241, especialmente las pp. 220 y 225.

temas musicales relacionados con el archivo escurialense y sobre las preocupaciones de la música religiosa (vocal y de órgano) y su acomodación o búsqueda de lo que exigía el motu proprio *Tra le sollecitudine*.

Se preocupó también –tal como lo hiciera Uriarte– por el teatro lírico nacional, para cuyo resurgimiento o creación sugería abandonar una más que estabilizada ramplonería y dejar también a un lado los deseos desmesurados de europeísmo porque España es Europa, tal como lo demuestra la historia musical en muchas ocasiones. Su obra en torno a los últimos músicos españoles del siglo XIX, Madrid, Ildefonso Alier, 1914, (que merecería hoy una reimpresión a pesar de alguna evidente limitación), es fundamental para enjuiciar aspectos importantes de la música de esta época. A la hora de encauzar el teatro lírico nacional llega a tener juicios muy duros, expresados con su pluma siempre ágil y colorista: «Toda esa psicología de farolería que se ha monopolizado para su uso el sentimiento nacional, con los burdos y livianos procedimientos de la golfería andante y militante, ha tenido su verbo musical, y su verbo ha sido Chueca... La oratoria de Moret, el arte de gobernar de Sagasta, la ciencia militar de Martínez Campos, el periodismo de Moya, completan y salen del mismo puchero psicológico» (pp. 11-113).

Dice Gómez Amat que estos sinsabores le vienen dados a Villalba por las guerras de Marruecos y el desastre del 98. Es posible, pero Villalba, a pesar de su carácter encendido, hace análisis muy pertinentes.

Es difícil sustraerse a su chispeante lenguaje cuando enjuicia, precisamente, el fracaso de la ópera en España: «Sucesivamente iba subiendo Chapí; quiso escalar la ópera, mejor dicho, quiso crearla. Hacía años que este problema era la pesadilla de los músicos españoles, tantos años, que ya en la época aquella de las tonadillas, a principios del siglo XIX, se intentó resolver. Fracasó o hizo fracasar García en 1807 el empeño con su ida a Francia, fracasó Carnicer, sucumbió Eslava con sus endeble óperas y su empresa por acciones, cayó Arrieta, acababa de fracasar una verdadera eminencia de la musicografía y del arte español, Pedrell, no ya con su *Tasso* y *El último Abencerraje*, sino en *Los Pirineos*, obra la más seria que había producido hasta entonces el drama lírico español, y en la cual se mezclaban el wagnerismo y el españolismo más acentuados, aunque sin pasar de mezcla, y Chapí quiso triunfar allí donde tantos, con honra o sin ella, habían sucumbido» (p. 131).

La labor de Villalba alcanza, como se decía más arriba, a los campos de la música más variados. Se comprometió con los temas actuales yendo y participando en los congresos nacionales de música religiosa, a los que era llamado como colaborador y ponente (Valladolid, Sevilla, Barcelona), sobre los que posteriormente daba cumplida información en las revistas mencionadas. A ellos acude con

la música antigua española y con la suya propia. Es decir, trabaja en el archivo, pero está, a la vez, construyendo la música del presente con sus composiciones y con su opinión autorizada. Luchó por un mayor conocimiento e interpretación de la música del pasado a través de los «conciertos históricos». Ya se ha dicho más arriba que su competencia en los campos histórico y sistemático le llevó a formar parte de una comisión internacional para elaborar un Corpus Scriptorum de Musica.

Conoció bien los fondos del archivo musical y de la Biblioteca Real. Todo lo vio y en todo puso las manos, desde las Cantigas hasta las obras de José de Nebra y Antonio Soler, dando a conocer por primera vez sus Quintetos y otras obras.

Inició la confección de un catálogo del archivo de música del Escorial, con metodología distinta y más moderna a la que empleara Cosme José de Benito años antes. Este trabajo, iniciado alfabéticamente y haciendo, nada más y nada menos, juicio crítico de los autores que catalogaba no pudo llegar a su fin por lo arduo y extenso. Llegó solo hasta el apellido Camargo. Se recoge en numerosos y aún valiosos artículos en *La Ciudad de Dios*.

Sus numerosísimos artículos son un elenco muy valioso, aún no suficientemente valorado hoy, de los más diversos temas: polifonía, vihuelistas, órgano español, folklore, compositores de música de cámara del siglo XVIII... Villalba conoce la música y habla desde este conocimiento. Es compositor de música vocal y de órgano, mereciendo en este último campo tener obra en la famosa *Antología orgánica práctica* de nemesio Otaño, en 2 volúmenes (1915 y 1917) y de Luis Iruarrizaga, *Repertorio orgánico español*, 1930...

Uriarte y Villalba vienen a ser las figuras paradigmáticas de lo que podría considerarse una escuela escurialense de musicología que se inicia fundamentalmente con ellos. Existen otros músicos de relevancia, que solo recogemos en nota<sup>7</sup> por pensar que los dos

---

<sup>7</sup> Se presenta aquí la lista de los maestros de capilla desde la llegada de los agustinos hasta Samuel Rubio: Matías Aróstegui (1885-1887), Luis Ayesta (1887-1888), Manuel Aróstegui (1888-1895), Leoncio Zufiría (1896-1898), Luis Villaba (1898-1916), Isidoro Cortázar (1916-1927), Eusebio Arámburu (1927-1933), Pedro de la Varga (1933-1936), Eusebio Arámburu (1939-1943), Samuel Rubio (1943-1959).

No es posible en este trabajo hablar de la labor de cada uno de ellos, pero cabe decir que entre estos maestros de capilla hubo excelentes compositores e instrumentistas (téngase en cuenta que con mucha frecuencia el cargo de maestro de capilla y de organista recaía en la misma persona) y que todos ellos estuvieron muy ocupados en llevar a cabo con toda dignidad el compromiso diario de la música y los frecuentes compromisos musicales de gran relieve que el lugar requería. Desde la plataforma del Escorial entraron con frecuencia en contacto con las personalidades musicales más significativas (Jesús de Monasterio, Pedrell, Falla, Fúster, Gabiola...) y comenzaron a buscar también una formación fuera del monasterio, como es el caso de Pedro de la Varga, licenciado en canto gregoriano en el Pontificio Instituto de Música Religiosa de Roma, un camino que luego

mencionados son suficientes para reflejar las características de esta escuela, aunque, en efecto, ambos son muy diferentes entre sí. Uriarte es más bien hombre de reflexión. Villalba es músico práctico, investigador y también pensador. Tales diferencias, sin embargo, no dividen sino que complementan lo que es esencial en musicología, práctica y reflexión. El musicólogo lo es porque es músico previamente. La reflexión –el logos de la musicología, si se quiere– ha de hacerse desde el conocimiento de la música. Sin el conocimiento profundo de la música en su fondo, en su forma y en su estética, no cabe hacer reflexión alguna. No sería válida. Esta reflexión, que sería inútil en otro contexto, no lo es tanto en la actual época de la enseñanza de la musicología en España, donde con tanta frecuencia el musicólogo no es músico.

La musicología en el Escorial se hace desde la vida. Ambas son una necesidad. La música, para desempeñar el objetivo que deben cumplir los que allí viven. La musicología para hacer una reflexión sobre lo que deben hacer y cómo. Así, no caben elucubraciones fantasmagóricas, o dígase, por ejemplo, meramente historicistas en que lo que se conoce no redunde en un mayor conocimiento útil. Un conocimiento que está puesto al servicio de la música y de la cultura. Por ello hay siempre una reflexión estética no solo desde la música que se practica, sino de la música en general, que siempre es útil para una cultura que forma al hombre en lo estético y en lo ético.

Desde esa óptica se explica que ambos musicólogos se ocupen de temas tan diversos como el canto llano, la ópera, el folklore, la zarzuela, la música sinfónica, la ópera wagneriana, la estética, la indagación de las formas y contenidos del archivo de música del pasado, del pianismo romántico...

Es cierto que conforme se va entrando en el siglo XX va apareciendo una especialización que finalmente se convierte en una superespecialización. A finales del siglo XIX y principios del XX un musicólogo podía ser a la vez un especialista en la fiesta de los toros y que luego –centrándose ya más en la música– abarcara todas las especialidades. Esto no va a suceder ya a mediados de siglo, en que las universidades o los institutos enseñan algo muy determinado donde, finalmente, el estudiante se especializa. El recorrido ahora es el contrario, es decir –ya es sabido–, dado que la Universidad no es la

---

seguirían otros muchos agustinos, entre ellos Samuel Rubio. A través de ellos se fue efectuando poco a poco el cambio hacia la renovación de la música que proponía el *Motu Propio* de 1903.

De la primera época cabría destacar la importancia como organistas y compositores de los hermanos Matías y Manuel Aróstegui. Poco a poco se va haciendo la restauración de la música y desapareciendo las orquestas de la iglesia. Todo ello se va haciendo poco a poco y con sus vaivenes, no solo en el canto gregoriano. A Manuel Aróstegui, por ejemplo, le parecen antiguallas las músicas del siglo XVI, que eran por las que ya algunos luchaban y a las que posteriormente propondría el *Motu Propio* que había que seguir.

vida, la musicología no se hace desde la vida, desde las necesidades prácticas y de reflexión de que se hablaba, sino desde una cierta elucubración que, incluso, podría llegar a plantear problemas allí donde no los hay o no son de relieve. Es sabido que la ciencia avanza más bien por las preguntas que se hacen que por las respuestas que dan. Es difícil que se hagan preguntas interesantes –no digamos las respuestas– desde un planteamiento que no tiene su origen en la música, como estructura o como estética. Así, se llega incluso hoy a plantear estudios musicológicos no ya desde la ausencia de la música incorporada a la vida práctica, cultural y de pensamiento, sino desde la ignorancia de la música en sus más elementales fundamentos. Debido a ello, los «musicólogos» que estudian el folklore hablan de antropología porque no saben música y «los musicólogos propiamente dichos» hablan de historia porque no saben enfrentarse a una partitura musical...

En la escuela de musicología escurialense se pueden ver con extraordinaria claridad unas características que me parecen esenciales a todo planteamiento musicológico.

1. Hay una preocupación por los temas musicales del momento. Canto llano y su renovación (Solesmes, Pustet...), la polifonía (puesta al día de las recomendaciones por utilizar fundamentalmente la polifonía clásica en las iglesias, la cuestión del canto lírico nacional (Uriarte y sus conversaciones con Pedrell, Villalba y sus análisis de la cuestión en sus libros y artículos), la renovación de la música religiosa atendiendo a las indicaciones del Motu Proprio *Tra le solecitudine*, la estética de la música, la ópera, el teatro lírico nacional, la situación de la música en el siglo XIX, el folklore, etc.

2. Esta preocupación por los temas musicales tiene una respuesta inmediata, que es el estudio de los documentos (investigación) y la reflexión estética, que se hace en el caso de Uriarte –es cierto– desde la visión de los últimos coletazos románticos y en Villalba desde un análisis de la música. Uriarte aprende de otros. Villalba también, pero fundamentalmente investiga.

3. También es característica de esta escuela difundir y enseñar. Parece que cuando el conocimiento surge y está al servicio de las necesidades, de lo útil, existe una mayor necesidad de difundirlo. Lo hicieron Uriarte, Villalba y Samuel Rubio fundamentalmente a través de innumerables escritos, de conferencias y de publicaciones prácticas (de órgano, de polifonía). Uriarte era figura indispensable en los ámbitos de la restauración del canto llano y de la música religiosa en general. Su «apostolado gregoriano», como él lo llamaba, le lleva a comprometerse realmente con la musicología. Lo hacen también a través de tratados. Ya se han citado las ediciones del método de canto gregoriano de Uriarte y la traducción de Leoncio Zufiría del *Magister Choralis* de Haberl. Villalba nos deja una historia de los últimos músicos españoles, pronuncia numerosas conferencias

ilustrándolas con ejemplos..., edita una revista sobre música y musicología.

4. Este afán de enseñar y difundir condujo a la idea de fundar una escuela de música en El Escorial en que se estudiaran estos temas, asunto que se menciona en una sola ocasión en el ámbito de Villalba, pero que no se llevó a cabo.

También hay que incluir en este afán de enseñanza escurialense «El Congreso del Escorial» celebrado en 1952 en la Universidad de María Cristina del Escorial, presidido por Tomás Manzárraga y apadrinado ya por Samuel Rubio, que fue anfitrión y gran animador<sup>8</sup>. Dígase lo mismo de la inauguración en el ámbito escurialense del primer curso, en 1957, de la Escuela Superior de Música Sagrada, con su sede en Madrid.

### **Samuel Rubio (1912-1986)**

Con el paso del tiempo, y tras el concilio Vaticano II, la música toma unos derroteros que no es necesario analizar aquí. Su actividad cambiará y el resultado puede verse en una mayor dedicación a la polifonía, pero ya no tanto mediante unas publicaciones dirigidas a la divulgación y a la práctica, sino más bien de estudio musicológico. Aparecen también en esta etapa estudios de Rubio sobre Antonio Soler y publicación de sus sonatas, catalogación, publicación de las obras de Anchieta, Juan Navarro, publicación de la tesis sobre Cristóbal de Morales, etc., etc. Estamos en la etapa y momento del Conservatorio de Madrid y de la Sociedad Española de Musicología.

Podrían anotarse, en síntesis, los siguientes puntos sobre Samuel Rubio:

1. En la trayectoria musical y musicológica de Samuel Rubio hay cuatro etapas muy bien definidas.

1ª (1927-43) Formación en El Escorial: Arámburu, Fúster, Gabiola, Otaño...

2ª (1943-59) Maestro de Capilla. Continúa su formación en Montserrat, Solesmes, Ratisbona, Roma. Docencia en la Escuela Superior de Música Sagrada. Licenciatura en Canto gregoriano (1953).

3ª (1959-72) Salamanca, Ecuador, Madrid, aunque sin dejar nunca la música y la investigación. Tesis Doctoral (1967).

4ª (1972-86) Catedrático de Musicología y Canto gregoriano en el Conservatorio Superior de Música de Madrid (1972-82), gran animador y fundador de la Sociedad Española de Musicología, de la que es primer Presidente. Creación de la *Revista de Musicología*.

---

<sup>8</sup> Hace una reseña de este Congreso Artero, José, «El Congreso del Escorial», en *Tesoro Sacro Musical*, XXXV (1952), nº 12, pp. 104-105.

2. La actividad de Samuel Rubio le muestra como un músico práctico (organista, maestro de capilla –conociendo muy especialmente el canto gregoriano y la polifonía–, compositor), como catalogador (autor del catálogo del archivo de música del Escorial, de las obras de Antonio Soler, etc.), como historiador (historia de los órganos del Monasterio del Escorial, historia de su capilla, etc.), como analista (Tomás Luis de Victoria, Soler, Juan Navarro, Juan Vázquez, Anchieta, etc.) y como editor.

3. Samuel Rubio es divulgador y creador de nuevos espacios para la enseñanza y la investigación: Escuela Superior de Música Sagrada, Cátedra de Musicología en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, creación de la Sociedad Española de Musicología. A nadie mejor que a él se le podía ofrecer en aquel momento una Cátedra de Musicología y nadie tenía mejores argumentos y trayectoria para generar la ilusión por la creación de una Sociedad Española de Musicología.

4. A pesar de esta enorme laboriosidad cabe destacar de forma especialísima el extraordinario rigor de todos sus escritos y publicaciones, en los que no existe nunca la más mínima divagación. La concisión que él pedía siempre para los que escribían o hablaban («sujeto, verbo y complemento») la cumplía él en todos sus términos. Esto ha conducido a que no hay ninguno de sus trabajos que no tenga hoy interés, incluso los de divulgación.

5. Samuel Rubio fue siempre un hombre querido y respetado. Aún hoy lo es. Como muestra de ese respeto quiero traer aquí dos testimonios de sendos eminentísimos musicólogos, uno español y otro extranjero:

Cuando terminó la tesis doctoral sobre Morales, Higinio Anglés pidió al General de la Orden lo siguiente: «Haga publicar cuanto antes esta maravilla de tesis y permita la dedicación exclusiva del Padre Rubio a la investigación musicológica».

Robert Stevenson (carta dirigida al director de la *Revista de Musicología*, 22 de octubre de 1982, de la que se recoge traducción en la propia *Revista*, vol. VI, 1983, nº 1-2, p. 17): «Para cuando encontré por primera vez al P. Samuel Rubio, hace más de treinta años (El Escorial, febrero de 1952), ya era yo un gran admirador de su excepcional conocimiento del estilo renacentista. Su descubrimiento de la época de Morales como maestro de capilla en Plasencia, seguido, algunos años después, de la separación de las lamentaciones de Morales de las de Festa, en las ediciones póstumas venecianas, se encuentran entre los mayores hallazgos musicológicos de nuestro tiempo. La identificación de los villancicos que, aunque anónimos en el *Cancionero Musical de Palacio*, son con toda probabilidad de Encina, sólo pudo haber sido hecha por un consumado especialista. Su conocimiento de las peculiares

características del estilo de Victoria excede toda alabanza. Lo que él escribió sobre *El Misterio de Elche* no ha sido todavía suficientemente alabado...».

## **Estudios de Samuel Rubio sobre Victoria**

Cabría decir en primer lugar que Samuel Rubio estudió y escribió sobre Victoria a lo largo de toda su vida de investigación.

Se señala este aspecto porque define perfectamente el arranque inicial de Samuel Rubio, centrado en la polifonía clásica y muy en concreto en Victoria, un campo que –independientemente de otros importantes trabajos– no abandonó nunca y en el que se especializó.

Tomás Luis de Victoria, a quien llama con mucha frecuencia, desde el principio hasta el final, «príncipe de nuestros polifonistas» o «príncipe de los polifonistas españoles», es para Rubio el más importante de los polifonistas españoles, colocándole a veces por encima de Palestrina, opinión ésta última que suavizó en su último escrito: «Tomás Luis de Victoria junto con Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero, pero muy por encima de ellos, por lo menos en el aspecto más personal de un artista, componen la trinidad musical hispánica por excelencia del polifonismo renacentista; en compañía del flamenco Orlando de Lasso y del romano Juan Pedro Luis de Palestrina representan idéntico papel en la música europea de entonces»<sup>9</sup>.

Y esta opinión la mantuvo siempre así a pesar de haber estudiado y editado a otros muchos polifonistas españoles<sup>10</sup>, y especialmente a Cristóbal Morales sobre quien escribió su tesis doctoral<sup>11</sup>. Es decir, habla con conocimiento de causa.

Esta intensa dedicación a la obra de Victoria, desarrollada a través de ediciones y estudios (históricos o analíticos), de la búsqueda de nuevas obras en ediciones o reediciones no conocidas y en los manuscritos de los archivos españoles, italianos y alemanes<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> *Historia de la música española. Desde el «Ars Nova» hasta 1600*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 196-197.

<sup>10</sup> Juan Vázquez, *Agenda defunctorum, Sevilla 1566*, Madrid, Real Musical, 1975. XLII, 155 pp. Juan Navarro. *Psalmi, Hymni ac Antiphonae B. Virginis*, Biblioteca «La Ciudad de Dios», Real Monasterio de El Escorial, 1978, 378 pp. Juan de Anchieta. *Opera Omnia*, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1980, 189 pp.

<sup>11</sup> Cristóbal de Morales. *Estudio crítico de su polifonía*, Biblioteca «La Ciudad de Dios», Real Monasterio de El Escorial, 1969, 345 pp.

<sup>12</sup> En dos notas a pie de página de su artículo «Una obra inédita y desconocida de Tomás Luis de Victoria: el Motete “O doctor optime... beate Augustine”, a 4 voces mixtas, en *La Ciudad de Dios*, vol. 161 (1949), p. 22, notas 1 y 4, nos da una abundante lista de las personas, catedrales y otras instituciones que ha visitado o en las que ha indagado buscando obras manuscritas. Agradece a P. Smets de Mombach, a Mon. Poll, director de la biblioteca musical de C. Proske de Ratisbona, al Dr. M. A. Vente Zwolle, y a Santiago Kastner de Lisboa por las consultas que le han hecho en las bibliotecas de Berlín, Ratisbona, Bruselas y Upsala.

terminó por crear en él la esperanza de editar las obras completas del abulense. Así lo expresa él literalmente: «Abrigamos la esperanza de poder publicar algún día una edición crítica de las obras completas de Victoria, en la que venimos trabajando hace ya bastante tiempo y para la que contamos con muchos y preciosos materiales. Este será el momento verdaderamente oportuno para transcribir todas las variantes que se aprecien en las distintas reediciones y en los manuscritos de más garantía»<sup>13</sup>.

De hecho publicó en el año 1964 los cuatro importantes volúmenes con los *Motetes* de Victoria. ¿Le disuadió a seguir con esta labor la *Opera omnia* que comenzó a publicar Higinio Anglés, al año siguiente, en 1965, y de la que llegó a publicar solo cuatro volúmenes?

De lo que no hay duda es de que ambos autores consideraron necesaria esa nueva edición de la *Opera omnia* de Victoria y hoy – claro está– lo seguiría siendo.

El estilo de Rubio es muy directo y sin ningún tipo de concesiones ni a la divagación literaria ni al terreno de lo opinable. Cuando realiza una afirmación sobre un tema es porque lo conoce en profundidad y porque es justamente de eso –y no otra cosa– sobre lo que quiere escribir el artículo, sea histórico o de análisis. Este estilo directo le lleva en algunas ocasiones a ser brusco, tanta es la seguridad de lo que afirma y la rotundidad con que quiere expresarlo.

Esta seguridad, que está basada en el conocimiento de las obras y en el conocimiento asimismo profundo de los estudios, le autoriza para hacer crítica sobre Casimiri, Haberl, Hans von May, Knud Jeppessen, Pedrell... aunque siempre para poner los datos al servicio de la ciencia, reconociendo siempre el valor que tienen sus trabajos.

Es especialmente curioso el pasaje en que expone el descuido de Von May y Jeppessen con motivo de un análisis de una obra atribuida equivocadamente a Victoria: «Como consecuencia se deriva que todas las deducciones que sobre el estilo del polifonista abulense han hecho los musicólogos, sobre todo Hans von May en su obra titulada: *Die Compositionstecnik T. L. de Victorias* (sic) y Knud Jeppessen en la suya sobre Palestrina titulada: *The style of Palestrina and the dissonance* a base de este motete [se refiere al motete *Pastores Loquebantur*, que no es de Victoria, sino de Guerrero], quedan desprovistas de apoyo y fundamento, debiendo ser aplicadas, en todo caso, no al abulense, sino a Guerrero»<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> «Historia de las reediciones de los motetes de T. L. de Victoria y significado de las variantes introducidas en ellas», en *La Ciudad de Dios*, vol. 62 (1950), p. 6, nota 2.

<sup>14</sup> «El Motete "Pastores loquebantur" publicado por F. Pedrell en el tomo primero de *Opera Omnia* de Victoria, no es de este autor sino de Guerrero», en *Tesoro Sacro Musical*, 9 (1950), pp. 87-88.

Conoce Rubio muy bien estos estudios clásicos y todo lo que sobre Victoria se editaba. Toda la obra de Pedrell sobre Victoria la conoce perfectamente. Aunque no deja de ser una hipérbole, podría decirse que conoce nota por nota la *Opera Omnia* de Victoria hecha por Pedrell, sobre la que termina diciendo que es muy buena para su tiempo y teniendo en cuenta las limitaciones. La crítica fundamental que le hace es que no haya comparado las distintas versiones de las progresivas reediciones y que no haya procurado mirar los manuscritos, donde puede haber, como de hecho las hay, nuevas obras de Victoria. Sobre este aspecto Samuel Rubio mantiene la esperanza de encontrar nuevas obras, incluso nuevas ediciones de Victoria.

Repetimos que es para nosotros evidente que existieron –y quizá existan todavía, aunque hoy no las conozcamos– otras ediciones de Victoria que posiblemente nos deparen gratas sorpresas si algún día llegan a aparecer<sup>15</sup>.

Insiste con frecuencia contra Casimiri que las correcciones que hace Victoria a sus obras en las reediciones posteriores no obedecen a que fueran errores o producto de la inmadurez o falta de formación técnica, sino que obedecen a otras cuestiones. De lo contrario no sería razonable. Que los retoques introducidos a los treinta y cinco y cuarenta y un años, no fueron considerados por el polifonista abulense a los cincuenta y cinco como más perfectos que la versión primera, puesto que en la realizada en esta última fecha los rechaza de nuevo, sustituyéndolos por lo menos en algunos casos, por el texto primitivo<sup>16</sup>.

En fin, son tantos los afanes que pone Rubio en defender a Victoria contra los ataques de Baini y luego Casimiri que arriesga una simpática hipótesis para deshacer el manido asunto del «mantello ibero»: «¿De dónde sale, además, que deba interpretarse en sentido metafórico y no en sentido real la frase citada por Baini? ¿No sería mucho más obvio suponer que aconsejaba Palestrina a Victoria que sustituyese alguna prenda de vestir de uso español por otra de estilo romano quizá más elegante y de mejor porte, lo mismo que hoy los amigos de Roma nos aconsejan cuando nos encontramos allí que cambiemos nuestro sombrero de ala estrecha por el italiano de ala mucho más ancha? Nadie ha demostrado aún, que nosotros sepamos, ni creemos que se pueda demostrar, que el estilo español –caso de que esto quisieran significar las palabras “mantello ibero” de la frase atribuida a Palestrina– fuera considerado en el siglo XVI, ni lo

---

<sup>15</sup> «Historia de las reediciones...», *op. cit.*, p. 26.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 23.

haya sido nunca, de peor “gusto” que el romano o el de cualquiera otra escuela polifónica de la época del Renacimiento. No es esto precisamente lo que han escrito autores tan solventes como Proske, Haberl, Van den Borren, Sanson, Hans von May, Collet, Vicent d'Indy y otros que no citamos por ser de todos conocidos. Todos estos escritores se deshacen unánimemente en elogios a las cualidades de la escuela española llegando a colocarla en muchísimos casos al mismo nivel que la romana y en otros hasta por encima. En su *Cours de Composition Musicale* (París, 1902) dice Vicent d'Indy: “El genio de Victoria no cede en nada al de Palestrina, y aun a veces parece sobrepujarle, sobre todo desde el punto de vista de la emoción expresiva”<sup>17</sup>.

Dice Rubio que Victoria aprendió, lógicamente, cosas en Italia, y pone como ejemplo el hecho de que él aplicó por estar allí las reglas de Zarlino y Vicentino sobre la aplicación del texto literario a la música, reglas que no eran conocidas por los teóricos españoles ni practicadas por los polifonistas, pero añade que, no obstante su estancia en Roma, no habría cambiado su personalidad: «A estas normas, (...) que llevan consigo una manera o exigencia peculiar de estructurar las melodías, se sujeta fidelísimamente Palestrina, y lo mismo Victoria en todas sus obras, incluyendo los treinta y tres motetes de su primera edición. Estamos seguros de que si el polifonista abulense no hubiera ido a Roma, sus obras, como las de los demás compositores españoles de su época, no habrían sido concebidas con sujeción a estos cánones, como lo estamos asimismo, y no menos, de que la personalidad de Victoria no hubiera variado sustancialmente a no haber hecho su viaje»<sup>18</sup>.

Varios de los escritos de Samuel Rubio que se presentan aquí podrían servir de modelo para hacer un análisis del estilo de Victoria, como podría ser el estudio que hace para demostrar la autoría del motete *O doctor optime*. Pero no sólo hay que buscar el aspecto técnico o el histórico, que lo hay en gran medida, sino el aspecto estético y la valoración de la música. En las entrelíneas y entre el enorme afecto que sentía Rubio por Victoria pueden verse frecuentes reflexiones de tipo estético que ayudan a situar y comprender la figura de Victoria en su dimensión artística, no solo técnica.

He aquí una de ellas, que viene a ser una expresión sublime – aunque suene también algo hiperbólica– del enorme entusiasmo que sentía Samuel Rubio por Victoria: «Siete años de paz –se refiere a los años pasados al lado de San Felipe Neri y al lado de

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 34-35.

<sup>18</sup> «A los 350 años de la muerte de Tomás Luis de Victoria», en *La Ciudad de Dios*, vol. 174 (1961), p. 702.

artistas como Animuccia, Soto de Langa..., tiempo en que publica seis ediciones– (...) que cristaliza en las armonías más cuajadas de pasión divina que haya escrito jamás ningún polifonista del Renacimiento»<sup>19</sup>.

### **El libro**

El libro que publica la SEdeM, *Samuel Rubio (1912-2012). In memoriam. Estudios sobre Tomás Luis de Victoria*, recoge artículos procedentes de las siguientes revistas y publicaciones: *Anuario Musical*, *La Ciudad de Dios*, *Ritmo*, suplemento polifónico de *Tesoro Sacro Musical*, *Tesoro Sacro Musical*, e *Historia de la música española. Desde el «Ars Nova» hasta 1600*.

No hay duda de que estas reflexiones ayudan a comprender y a hacer un análisis de historiografía musicológica por el hecho de pertenecer a un pasado, pero –sobre todo– servirán sin duda para asimilar, comprender y llegar mejor a la música y al mensaje de Victoria.

José Sierra Pérez

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 708.