

La obra religiosa de Tomás Marco

The religious scores by Tomás Marco

Pedro Mombiedro Sandoval

Investigador independiente
pedromombiedro@gmail.com

RESUMEN

Tomás Marco (Madrid, 1942) es un prolijo compositor situado en la vanguardia de la música española de la segunda mitad del siglo XX. En el ámbito de la música religiosa ha compuesto un conjunto de obras significativo tanto en el contexto de la música contemporánea como en la formación de una estética propia. Sus singularidades estriban en un concepto instrumental de la voz, del texto como fuente, tanto en su valor semántico como narrativo, la brillantez tímbrica y la austeridad de medios en sus partituras.

Palabras clave: Tomás Marco, música religiosa, música española, vanguardia, misticismo.

ABSTRACT

Tomás Marco (Madrid, 1942) is an avant-garde prolific Spanish composer of the second half of the twentieth century. In the field of contemporary music, he has written a meaningful set of plays regarding the religious. At the same time, he has created his own religious aesthetics in his scores. Its singularities lie on; the instrumental approach of the human voice, the text as source of both semantic and narrative value, the brilliant pitch and the stern technical underpinnings of his religious scores.

Key Words: Tomás Marco, religious music, Spanish music, avant-garde, mysticism.



Mombiedro Sandoval, P. (2024). La obra religiosa de Tomás Marco. *Cuadernos de Investigación Musical*, (19), pp. 117-136.

1. INTRODUCCIÓN

El proceso de secularización de la música religiosa europea comenzó de una manera progresiva desde mediados del XVIII, caminando hacia su emancipación de la ortodoxia religiosa (Küng, 2008, p. 123). Pero fue al finalizar la II Guerra Mundial cuando los nuevos lenguajes creados por las vanguardias mostraron nuevas formas de expresión de la música religiosa, que acabarían rompiendo los ya de por sí frágiles paradigmas de lo que hasta entonces se entendía por música religiosa.

En un contexto de revolución del lenguaje musical, cuando el compositor se movía entre la formalidad y la abstracción, entre el distanciamiento de la jerarquía tonal y la objetividad sonora, parecía no tener cabida la expresión mística, espiritual o religiosa del compositor (Marco, 2017, pp. 138-139). Pero no fue así. Los nuevos lenguajes no socavaron la reflexión transcendental que el compositor realizase. La novedad estuvo en que la confesión de una fe o la inspiración en un motivo o imagen cristiana ya no eran motivos únicos para la creación. Lo podían ser, pero no eran los únicos. El compositor es quien debe encontrar su propio camino y será él quien decida y determine lo religioso de su obra.

Con esta nueva perspectiva se sucedieron obras hoy día consideradas icónicas en el repertorio religioso. El *Quatuor pour la fin du temps* (1941) de Olivier Messiaen, la electrónica *Gesang der Jünglinge* (1956) de Karlheinz Stockhausen, *Passio et Mors Domini Nostri Jesu Christi Secundum Lucam* (1966) de Krzysztof Penderecki, *War Requiem* (1962) de Benjamin Britten, el *Requiem* (1965) de György Ligeti, la más amable *Tabula Rasa* (1977) de Arvo Pärt, el éxito discográfico de la *Sinfonía n.º 3 op. 36* (1977) de Henryk Górecki, son una muestra de los diferentes lenguajes con las que se abordó la música religiosa a partir de la segunda mitad del siglo XX.

En España fue la primera generación nacida tras la Guerra Civil, la conocida como Generación del 51, la que también se sumó a la nueva expresión religiosa con un lenguaje de vanguardia. Y lo hicieron en una España nacional católica, esquivando las censuras a las que sometían a los movimientos de renovación artística, pero sin perder su espíritu de modernidad y vanguardia.

Los compositores de la Generación del 51 abordaron lo religioso tanto desde posiciones estético-formales distintas como desde personalidades de credo distinto. Mantuvieron una actitud confesional compositores como Cristóbal Halffter (Gan Quesada, 2003, pp. 117-120) y Carmelo A. Bernaola, aconfesional como Joan Guinjoan y Luis de Pablo (Mombiedro, 2021, pp. 102-104), o incluso anticlerical como fue el caso de Josep Soler (Medina, 1998, pp. 75-77). Surgieron así partituras litúrgicas como la antífona pascual *Regina*

Coeli (1952) de C. Halffter y *Comunio* (1960) de Bernaola, no litúrgicas como *In expectatione resurrectionis Domini* (1963) de C. Halffter, *Negaciones de Pedro* (1975) de Bernaola, *Canticum ad honorem Sanctae Mariae* (1964) o las cuatro versiones del *El cant de Déu* que compusiera Josep Soler.

Tomás Marco¹, que por edad pertenece a la generación posterior a la del 51, por su precocidad y su visión innovadora es uno de los compositores que se comprometieron con la música religiosa desde la vanguardia, abordándolo desde una posición estética diferenciada a lo largo de los años. Como se verá, el conjunto de su obra religiosa es una muestra de la evolución de lo religioso en un compositor español pionero en abordar nuevos lenguajes.

2. TOMÁS MARCO ANTE LA MÚSICA RELIGIOSA

Tomás Marco, como persona comprometida tanto en la vertiente creadora e investigadora como en la social, política y pedagógica, goza de una amplia historiografía. Sus cuatro monografías más importantes lo analizan en detalle, ya desde su época temprana hasta el momento presente: Carlos Gómez Amat (1974), José Luis García del Busto (1986), Guillermo García Alcole (1990) y Marta Cureses (2007). Además, encontramos referencias tuyas en la práctica totalidad de los libros que abordan la música clásica en la España del siglo XX, de la que destacamos la última y más significativa, la edición de Alberto González Lapuente con 27 entradas en el índice onomástico (2012, p. 637).

En todos ellos se habla de la gran producción del maestro, de su proyección internacional, su referencia en la música española, su importante labor de divulgación y gestión cultural, de su estilo, de sus influencias... pero no hemos encontrado referencias explícitas a su obra religiosa ni a sus pensamientos íntimos. Tan solo un par de comentarios que nos pueden aportar algo de luz al respecto. El primero, cuando la profesora Cureses sitúa generacionalmente al compositor como intergeneracional, entre la Generación del 51 y la siguiente:

El propio compositor se considera, por edad y currículum, dentro de la línea estética de la posmodernidad, movimiento de vanguardia que se diferencia de la modernidad predecesora en haber superado la quiebra del lenguaje tradicional, de explorar nuevas formas musicales, la necesidad de diferenciarse del pasado o, respecto a lo religioso, en posiciones laicistas. La posmodernidad viene marcada por la subjetividad en el tratamiento de la música del pasado, en no estar sujeto a formas rígidas, al mestizaje musical en lo religioso (Cureses, 2007, pp. 17-18).

El segundo, al hablar de su relación con el artista plástico Gustavo Torner, a quien le une su geometría y misterio, la profesora vuelve a señalar:

¹ Recuperado de <https://www.tomasmarco.com> [Fecha de consulta: 09/04/2022].

PEDRO MOMBIEDRO SANDOVAL

Torner más explícito en según qué temas (el tema religioso, por ejemplo). Marco más reservado, con otra óptica que a algunos pudiera parecerle opuesta a la del pintor, pero que en el fondo es la misma (Cureses, 2007, pp. 114-115).

Para indagar en su producción religiosa, una vez realizada la revisión historiográfica, habría que acercarse a la Semana de Música Religiosa de Cuenca [SMR, desde ahora] como principal foco de producción y realización del repertorio religioso español. En ella encontramos que se han interpretado las siguientes partituras: *Vitral* (en 1972), *Apocalypsis* (en 1976 y 1981), *Misa básica* (en 1979), *Aleluya* (en 1983), *Transfiguración* (en 1983 y 1985), *Concierto Coral I* (en 1983), *Pasión según san Marcos* (en 1983) y *Espacio Sagrado* (en 1992) (Mozo Barambio, 2014, p. 297).

Continuando la búsqueda de sus obras religiosas, se analizan los títulos de las obras de su catálogo, en los que se aprecia que puede conducir a error. La información que aporta el título de una obra es muy parcial. Desde que surgieron los movimientos de vanguardia el valor semiótico del título, la diferencia entre significado y significante, se vio modificado, más si cabe en composiciones religiosas donde históricamente el sentido de la palabra era la expresión de la obra. Su emancipación, primero de la liturgia y después de la tradición religiosa, ha provocado que el título sea una abstracción de lo religioso, con conceptos parareligiosos, trascendentales, místicos o incluso de compromiso social (Mombiedro, 2021, pp. 136-137). Ello propicia que, al final, sea el autor quien deba señalar sus intenciones devocionales, quien señalar qué obra es o no religiosa.

Concretamente, en la obra de Tomás Marco hay obras cuyo título es inequívocamente religioso: *Aleluya*, *Misa básica*, *Pasión según san Marcos*, *Apocalypsis* o *Mandala, oración y mantra*. Pero otros pueden inducir a error. Es el caso de *Espacio sagrado*, en la que el compositor no reconoce una connotación de carácter religioso, como sí reconoce en otras obras que luego se apuntarán. El sustantivo “espacio”, como el de “espejo”, es normal en los títulos de Marco: *Espejo velado*, *Espacio sagrado*, *Espacio quebrado*, *Espejo desierto*, *Espejo de viento*, *Espacio de espejo*. El caso concreto de *Espacio Sagrado*, al que se refiere es “al punto de encuentro entre el pensamiento mágico o intuitivo y el pensamiento lógico o científico: la música sería la expresión perfecta de este espacio (Cureses, 2007, p. 227).

Otro ejemplo es el *Concierto Coral I*, un concierto para violín con acompañamiento de coro no de orquesta. No persigue una justificación espíritu religiosa, es un trabajo de exploración de la forma, el timbre y el virtuosismo del solista frente a la orquesta. El compositor señala al respecto:

La obra es realmente un concierto con una parte solista de importancia y bastante difícil. El coro, dividido en dos coros a ocho voces, tiene la misma función que normalmente tendría una orquesta y, aunque está tratado según la técnica vocal, funciona como si fueran instrumentos y sin ninguna clase de textos, ni siquiera vocales o consonantes determinadas (Programa de la XXII SMR de Cuenca, 1983, pp. 86-87).

LA OBRA RELIGIOSA DE TOMÁS MARCO

Otro ejemplo de título *a priori* religioso es la obra *Quasi un réquiem. Musica celestial n° 3*, para cuarteto de cuerda y orquesta de cuerda, encargo de la Semana de Música contemporánea de Orleans. Dista de ser religiosa pues vuelve a ser la exploración de la forma lo que impera y justifica en una obra de insistente objetividad tímbrica.

Finalmente nos encontramos con títulos que el propio compositor nos ha tenido que señalar como obras religiosas. Así tenemos: *Millenario*, *Tránsito del señor de Orgaz* y *Camino de perfección*. La primera toma su sentido religioso del Códice de las Huelgas, la segunda del cuadro de El Greco “El entierro del conde Orgaz” y la última del libro homónimo de santa Teresa de Jesús.

En definitiva, tiene que ser el propio compositor quien nos guíe y nos marque dónde tenemos que mirar². Desgranando su acercamiento a lo religioso, se realizará una clasificación de las obras señaladas para hacer una aproximación a las más significativas.

3. CATÁLOGO DE LA OBRA RELIGIOSA DE TOMÁS MARCO

De las más de doscientas obras compuestas hasta ahora por Marco³dieciséis son consideradas por el compositor como religiosas. Para su ordenación atenderemos a criterios cronológicos, incluyendo la plantilla, duración y el texto como base de la creación. Es importante señalar que el hecho de que aparezca un texto no quiere decir que sea cantado; el texto, frase o palabra, es la fuente en la que se apoya el maestro para la composición, no quiere decir que se incluya en la partitura. La existencia de un coro en plantilla sin que haya texto para ser cantado obedece, como luego se explicará, a otros intereses.

² Datos obtenidos de una entrevista mantenida con el compositor en la Academia de BB.AA. de San Fernando (Madrid) el 19/04/2022.

³ Recuperado de <https://www.tomasmarco.com> [Fecha de consulta: 09/04/2022].

PEDRO MOMBIEDRO SANDOVAL

OBRAS RELIGIOSAS DE TOMÁS MARCO				
TÍTULO	AÑO DE COMPOSICIÓN	PLANTILLA	TEXTOS	DURACIÓN
<i>Vitral. Música celestial nº1</i>	1968	Órgano y orquesta de cuerda		16'
<i>Transfiguración</i>	1974	Coro a 16 voces mixtas		12'
<i>Apocayipsis</i>	1976	Recitador, coro a 4 voces y conjunto instrumental (3 saxofones, 3 percusión, piano, órgano, 3 trompas, 3 trombones y tuba)	Apocalipsis de san Juan	34'
<i>Misa básica</i>	1978	Coro a 4 voces	Traducción al castellano de texto de la liturgia	15'
<i>Aleluya</i>	1981-82	Coro a capella	Aleluya, Aleluya, Aleluya	8'
<i>Concierto del alma</i>	1982	Violín y orquesta	Anónimo judío sefardí	20'
<i>Milenario</i>	1982	Soprano, mezzo, tenor, bajo y 4 instrumentos	Códice de Las Huelgas	26'
<i>Pasión según san Marcos</i>	1983	Narrador, 3 coros, 3 percusionistas, metales (2 trompas, 2 trombones)	Evangelio de san Marcos	42'
<i>Miserere de Aguilar</i>	2003	Coro Mixto a 4 voces y orquesta	<i>Miserere mei, Deus</i>	17'
<i>Tránsito del señor de Orgaz</i>	2010	Orquesta de cámara de cuerda		10'
<i>Stella Splendens</i>	2011	Piano	Llibre Vermell de Montserrat	4'
<i>Codes Calixtinus (Cantuslacobi)</i>	2013	Orquesta sinfónica	<i>Dumpater familias</i> del Códice Calixtino	18'
<i>Ancho mar de plegarias</i>	2014	Coro a capella	Selección de frases de las religiones cristiana, ortodoxa, hindú y budista	
<i>Camino de perfección (Paternoster)</i>	2015	Recitador y piano	<i>Camino de perfección</i> , de santa Teresa de Jesús	17'
<i>Mandala, oración y mantra</i>	2016	Coro y orquesta de cámara	Selección de frases de las religiones cristiana, ortodoxa, hindú y budista	11'
<i>Resonare fibris</i>	2018	Órgano	Himno de san Juan según Guido de Arezzo	

Tabla 1: Obras religiosas compuestas por Tomás Marco.
(Elaboración propia).

4. PRINCIPALES OBRAS RELIGIOSAS DE TOMÁS MARCO

La primera obra religiosa de su catálogo es *Vitral. Música celestial nº1*, para órgano y orquesta de cuerda, que presentó al Premio Nacional de Música de 1969, donde obtuvo el primer premio (Marco tenía entonces 26 años). Se realizó su grabación en 1970 siendo su estreno público en 1972 en el marco de la SMR de Cuenca (Mombiedro, 2021, p. 128). La obra es tan precoz en el nuevo lenguaje que en su primera página incluye unas indicaciones para su interpretación. La base de la composición la señala el propio autor como:

una simplificación al máximo de los elementos musicales para conseguir un máximo de tensión y una escucha de tipo psicoacústico, es decir, más atención a cómo escuchan los humanos que a la física del sonido. Armonía y dinámica cumplen aquí una función tímbrica, siendo el color la principal preocupación de la obra, de ahí su título aunque hace alusión a la luz cambiante de las vidrieras de las iglesias. El título aunque no es descriptivo, ya que surgió «a posteriori», es sugestivo. El subtítulo de Música celestial núm. 1 (del que no hay por qué excluir la ironía de la frase hecha castellana) alude al carácter meditativo, religioso si se quiere, de esta música (Programa de la XI SMR de Cuenca, 1972, p. 41).

Su composición fue prácticamente simultánea a *Aura*, una de sus obras más interpretadas que lo situó como la joven revelación de la vanguardia, con la que mantiene estrecha relación. Para Cureses *Vitral* es música de carácter contemplativa, con un sentido suspendido, estático, que expresa el momento de la acción sin relación con los momentos de otras acciones del mismo contexto (Cureses, 2007, p. 212).

Dentro del repertorio religioso, el dedicado a la liturgia apenas ha tenido presencia en la producción de Marco con tan solo una obra de juventud, la *Misa básica*, encargo del *Liverpool Festival of Sacred Music* de 1978. Toma su nombre por ocupar solo los tres movimientos más importantes de la misa católica, *Kyrie*, *Santus* y *Agnus Dei*. Partitura que vería su estreno en la *Metropolitan Cathedral of Christ the King* por el *Choir of Brompton Oratory of London*. Para esta obra se valió de la traducción al castellano de los nuevos textos litúrgicos emanados de la renovación conciliar Vaticano II, en la que uno de los grandes compositores de la Generación del 51, Cristóbal Halffter, había colaborado. Sobre ellos el propio Halffter también compuso una misa, la *Misa para la Juventud*, Carmelo A. Bernaola se valió del texto para *Entrada procesional*, Antón García Abril para *El cuerpo sagrado de Cristo* y Tomás Marco esta misa (Mombiedro, 2021, pp. 89-90).

La singularidad formal de esta misa estriba en que cada una de las tres secuencias están escritas con distintas técnicas dentro del lenguaje de lo que se consideraba vanguardia. Tres formas de escribir que se distancian de las estructuras tradicionales de una manera radical, que rompía con los modos y valores que se enseñaba en los conservatorios. Es importante destacar que esta ruptura la haya materializado Marco en su única obra para la liturgia, la que teóricamente más debería suscribirse a la tradición. Ninguna de estas formas de expresión musical las volveremos a encontrar de manera tan clara en su producción religiosa.

PEDRO MOMBIEDRO SANDOVAL

En el *Kyrie* (fig. 1) las voces alternan notas sostenidas con *glissandi*, ascendentes y descendentes, sobre los que incrusta el siguiente texto:

Señor ten misericordia de nosotros porque hemos pecado contra ti/nuestro Señor tu misericordia y danos la salvación/tú que has sido llamado a salvar los corazones afligidos, Señor ten piedad/tú que has venidos a salvar a los pecadores, Cristo ten piedad/tú que estas a la derecha del Padre para interceder por nosotros, Señor ten piedad Señor ten piedad, Señor ten piedad, Señor ten piedad, Señor ten piedad.

The image shows a page of a musical score titled "KYRIE" with a tempo marking of "LARGO". It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as glissandi, dynamics (p, mp, f, mf), and a solo section for the Tenor. The lyrics "Señor ten misericordia" are written below the Tenor staff. A small box with the number "1" is located in the top right corner of the score area.

Fig. 1. *Misa básica, Kyrie* (Tomás Marco).
(Biblioteca Nacional de España).

LA OBRA RELIGIOSA DE TOMÁS MARCO

AGNUS DEI 41

Fig. 2. *Misa básica, Agnus Dei* (Tomás Marco).
(Biblioteca Nacional de España).

El *Santus* tiene una estructura repetitiva e imitativa, con una célula de semicorcheas, sin grandes saltos interválicos, como unidad de construcción. Las voces alternan entonación y canto del siguiente texto:

Santo, Santo, Santo, Santo, Santo es el Señor Dios del universo/llenos están los cielos y la tierra de tu gloria, Hosana en el cielo/bendito el que viene en nombre del Señor, hosana en el cielo.

El *Agnus Dei* (Fig. 2) está formado por estructuras en anillo (aleatoriedad controlada) que afecta tanto a las alturas como a las dinámicas, reguladores y de articulación: *molto ritmico*, *piú staccato*, *molto legato*, *staccatissimi*, *meno legato*, *presto assai*, *morendo*... El texto dice:

Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo ten piedad de nosotros, Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo ten piedad de nosotros/Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo danos la paz, Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo, danos la paz.

PEDRO MOMBIEDRO SANDOVAL

Estos tres lenguajes de expresión musical difieren del que emana en sus partituras posteriores, donde interviene menos el azar, la escritura es más concreta, el discurso más lineal y la repetición está en la estructura de la obra. Sí que mantiene el valor del texto como un elemento independiente, que puede o no ser cantado, resaltando su valor fonético.

Transfiguración, de 1974, fue su primera obra coral, encargo del coro de RTVE y estrenada en la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid bajo la batuta de Alberto Blancafort. Fue un homenaje a su padre, que acaba de fallecer en accidente de tráfico, pero la obra no habría que verla como una elegía o un réquiem, ni tan siquiera centrarse en el tinte dramático de la muerte; como señala el propio autor: “es una ofrenda íntima de la manera que me es propia: componiendo” (Programa de mano de la XXII SMR de Cuenca, 1983, pp. 85-86).

En esta obra se centra en trabajar la voz como si fuera un instrumento de la orquesta, sin la necesidad de cantar un texto. Nos encontramos aquí la influencia que las obras de Luciano Berio *Circles* (1960) y *Sequenza III* (1965) y de György Ligeti *Nouvelles Aventures* (1962-65) tuvieron en los compositores de la vanguardia española, donde la voz era convertida en un instrumento y el texto en fonemas. El aislamiento del texto respecto a su fuente de emisión y de palabras tratadas como sonido eran técnicas que formaban parte de la modernidad creadora. No obstante, como reconoce el propio Tomás Marco, las relaciones entre música y texto necesitaban de nuevos vínculos donde lo puramente fonético se queda corto (Marco, 2007, p. 108). Surgen así los nuevos términos de “interdisciplinaridad” y de “intertextualidad” como vinculación entre distintos textos y con otras fuentes artísticas⁴.

Siguiendo con su producción religiosa, en la pareja de obras *Apocalypsis* y *Pasión según san Marcos*, ambas encargo de la SMR de Cuenca, se aprecia una relación estético formal. Por un lado, en ambas los textos pertenecen a la biblia, están en latín y la declamación tiene un peso específico importante. Como lo tiene la numerología, la primera está dividida en siete partes y en doce la Pasión. Por otro, la instrumentación es similar, con el viento metal y la percusión junto al coro como estructura tímbrica, aunque *Apocalypsis* se valga también del piano. Ello no quita que existan diferencias profundas en cuanto a la concepción de las obras. Como señala el autor:

Desde un punto de vista epidérmico la forma de la obra [la *Pasión*] podría relacionarse con la de mi propio *Apocalypsis* por la alternancia entre narración y partes musicales, pero la naturaleza y el estilo de los textos es muy diferente y exige un tratamiento musical muy diferente. Incluso los elementos [en la *Pasión*] son más reducidos (Programa de mano de la XXII SMR de Cuenca, 1983, pp. 85-86).

Centrándonos en *Apocalypsis* (Fig. 3), su estructura son siete números que se desarrollan en un movimiento único que narra una selección de la Apocalipsis de san Juan. Estas son las partes: 1. *La visión*; 2. *Los siete sellos*; 3. *El ángel exterminador*; 4. *La bestia*; 5. *Las siete plagas de los siete ángeles*; 6. *El reino milenario*; 7. *El juicio*.

⁴ Para conocer más sobre la intertextualidad puede consultarse Sánchez Verdú, 2017.

LA OBRA RELIGIOSA DE TOMÁS MARCO

En línea con su otra obra *Escorial*, el compositor explora en ambas el espectralismo que surgió en las corrientes compositivas francesa (González Lapuente 2012, p. 217) a la que Marco se sumó, pero con su personal sello.

He querido mantener el texto en latín por dos razones, la universalidad de la lengua (el latín no es una lengua muerta, sino petrificada), y segundo porque las versiones castellanas autorizadas me han parecido sumamente pedestres e incapaces de dar la fulgurante poesía que contienen sus imágenes casi surreales. Cada sección comporta un instrumental diferente y acorde con el tema tratado, así como un material musical propio. Sin embargo, la obra no se compone por yuxtaposición, aunque sea secuencia, sino que está concebida como un todo orgánico y es deseable que se interpreten sus siete partes sin interrupción. A título anecdótico diré que la simbología del número siete que el libro lleva está utilizada compositivamente en amplias consecuencias. Por último, diré que no he tratado sólo de ilustrar el texto del apocalipsis y que tampoco pretendo, ni mucho menos, aclararlo con mi música. Creo, eso sí, que la música es una fuente de conocimiento sensorial y espiritual distinta de las fuentes verbales o conceptuales pero tan legítima como ellas (Programa de mano de la SMR de Cuenca, 1976 p. 65).

296/85

Tomás Marco

APOCALYPSIS

para recitador, coro y conjunto instrumental sobre texto latino del Apocalipsis
San Juan

Obra-encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca 1976
Dedicada a la Semana de Música Religiosa de Cuenca y a su director, Antonio Iglesias.

<u>CCRO</u>	<u>Recitador</u>	<u>Conjunto instrumental</u>
Sopranos I		Saxofón soprano en si bemol
Sopranos II		Saxofón contralto en mi bemol
Contraltos I		Saxofón tenor en si bemol
Contraltos II		3 Trompetas
Tenores I		3 Trombones
Tenores II		Tuba
B.A. I		Percusión I (2 timbales, plato suspenso, 5 Temple-blocks, caja) campanas cromáticas
B.A. II		Percusión II (2 Bom-tom, Bombo, claves, caja,)
		Percusión III (2 congas, Tam-Tam, caja)
		Piano
		Organo

SIGNOS ESPECIALES

Coro: + = boca cerrada o = boca abierta

Percusión: (1) = con una sola baqueta, termelando rápido
 = escobilla de jazz
 = baqueta blanda
 = baqueta dura
 = masa de tam-tam

Organo: [↑↑↑↑] → = repetir el grupo rápidamente hasta el final de la flecha
 = repetir circularmente las notas con duraciones libres, variandolas siempre
 = notas largas ad libitum

Fig. 3. *Apocalypsis* (Tomás Marco), p. 2.
(Archivo del CNDM, Madrid).

PEDRO MOMBIEDRO SANDOVAL

La *Pasión según san Marcos* (Figs. 4 y 5) goza de ser de las pocas, si no la única, Pasión que como tal aparece en el conjunto de obras religiosas españolas del siglo XX en un lenguaje de vanguardia. Los Evangelios han sido abordados por otros compositores contemporáneos a Marco, como Carmelo A. Bernaola en *Las siete últimas palabras de nuestro redentor en la Cruz* (1984), Victoriano Echevarría en *El nuevo mandamiento* (1975), Francisco Escudero en *Sinfonía Sacra* (1972) o en los *Dos motetes* de Cristóbal Halffter (1989); pero tomar exclusivamente uno de ellos para explorar su potencial dramático solo lo vemos aquí.

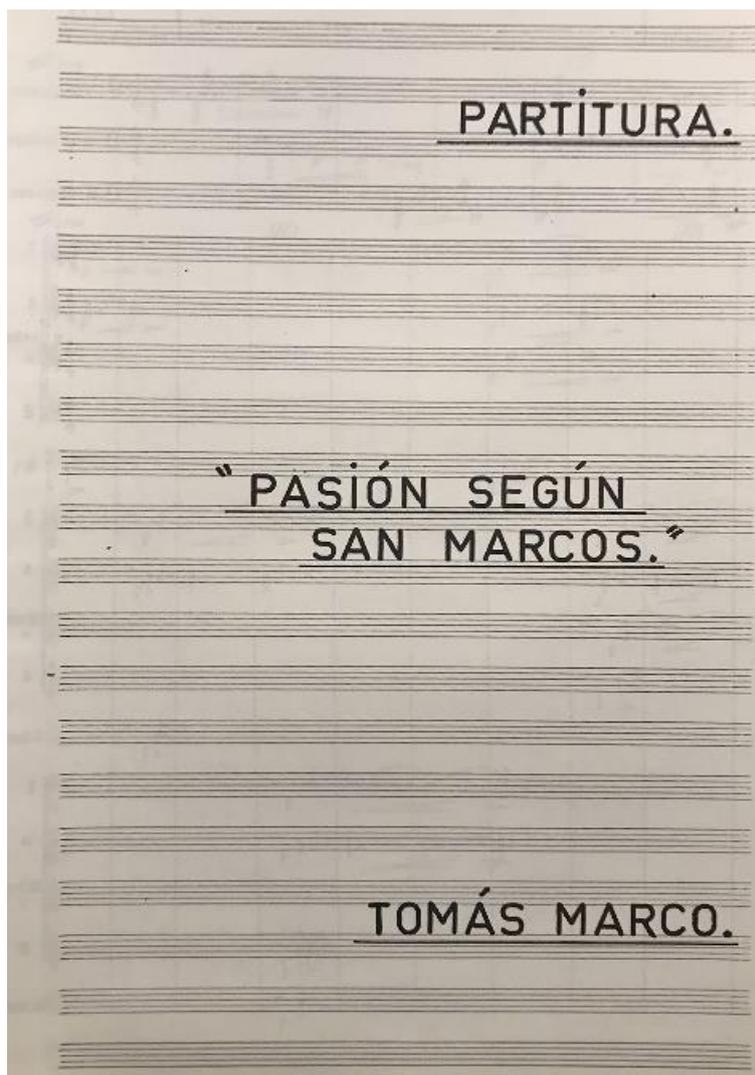


Fig.4. *Pasión según san Marcos* (Tomás Marco), portada.
(Archivo Tomás Marco)

El compositor señaló el día de su estreno:

No concibo la Pasión como un drama cosmológico, aunque pueda serlo, sino en sus dimensiones de tragedia humana y físicamente limitada al contexto en que sucedió el hecho. Así mi deseo era hacer una obra sencilla no tanto por la dificultad de encontrar v.g. un gran coro y una orquesta sinfónica que lo montara para estas fechas sino por

LA OBRA RELIGIOSA DE TOMÁS MARCO

sentirla así [...] El cometido del coro es exclusivamente musical por lo que no le he confiado ningún texto. Aunque en alguna ocasión cantan los tres coros como si fuera uno solo, la mayoría de las veces se emplean por separado y con un claro sentido espacial que configura toda la estructura de la obra. Cada coro lleva incorporado un percusionista con la misma función, mientras que el grupo de metales actúa conjuntamente como un aglutinante del todo (Programa de mano de la XXII SMR de Cuenca, 1983, pp. 85).

Coro - de espais

Mirificas autem dixerunt eum in castrum praetori et conserens totam cohortem. Et induunt eum purpura et induunt ei plebeas rotundas coronas. Et ceperunt salutare eum dices, Rex Iudeorum. Et percutiebant eum sicut eios stridinat et consue-
 bent eum, et ponentes nenus, edrebant eum. Et, usque illuserunt ei, exuerunt illum purpura, et induerunt eum vestimentis suis et educant illum, ut crucifi-
 gerent eum. Et quando uiderunt praetorem quomodo, sinant Cyrenaeum. Venien-
 tem de uilla, natum alexandri et rufi, ut tollere crucem eius. 15, 16-20

REPETIR INDEPENDIENTEMENTE DURANTE TONO et RECITADO

Fig. 5. *Pasión según san Marcos* (Tomás Marco), p. 28.

(Archivo Tomás Marco)

Su forma no se ajusta a las tipologías responsarial, motética, oratorio o cualquier otra estructura catalogada de una Pasión (Capdepón, 2010, pp. 961-978). Tiene una forma libre donde el recitador, que abre cada uno de los doce números, recita en latín parte del Evangelio de san Marcos, concretamente desde la oración en el huerto de Getsemaní hasta ser sepultado. Acción tratada con tintes expresionistas por la austeridad de medios, la brillantez y fuerza de la percusión y los metales. Junto a un coro, que nada dice de texto pero que lo

PEDRO MOMBIEDRO SANDOVAL

dice todo en cuanto a expresión musical. La intervención del recitador toma un importante relieve con la sobrecogedora sencillez, como si fuera san Marcos quien lo relata. La agrupación del coro, percusión y metales en tres bloques (los números tres y doce son una constante en la obra, como el siete lo fue en *Apocalypsis*) le da un sentido espacial que teatraliza el desarrollo de la acción dramática, características que también define al compositor.

Marco encontró en la forma clásica del concierto para solista uno de sus grandes trabajos: *Concierto del alma* (fig. 6), un concierto para violín encargo del Festival israelí “Testimonio”, que se estrenó en Tel Aviv junto a obras de Ianni Xenakis. Es una obra religiosa en tanto que su fuente de inspiración fue un texto anónimo judío sefardí sobre el ansia espiritual. Además, es una obra religiosa instrumental, no vocal, cuya estructuración se centra en la relación entre la orquesta de cuerda y el violín solista, a quien se le exige un gran virtuosismo, sin que pierda valor espiritual el texto que lo inspira.

Fig. 6, *Concierto del alma*, p. 1
(Fundación March, Madrid).

La expresión de la voz como instrumento y el texto, que no es cantado, como fuente de inspiración, está entre las singularidades de la obra de Marco, que se ve muy bien plasmado en su obra *Milenario* (Figs. 7 y 8). Con ella cumplió el encargo que le realizó la Catedral de Burgos para conmemorar, en 1982, su milenario. Compuesta para una plantilla de cuarteto vocal (soprano, mezzo, tenor y bajo) y cuatro instrumentos (señalados como dos violines, viola y violonchelo) conforma un conjunto tímbricamente clásico. El motivo de inspiración le surge al compositor de la emoción y turbación que produce una gran construcción, en este caso la catedral burgalesa⁵. Son espacios que conmueven, en línea con otras obras donde afloran los mismos sentimientos, como son *Escorial* (1974) o *Mezquita Catedral* (2011) aunque en estas no exista ninguna vinculación religiosa.

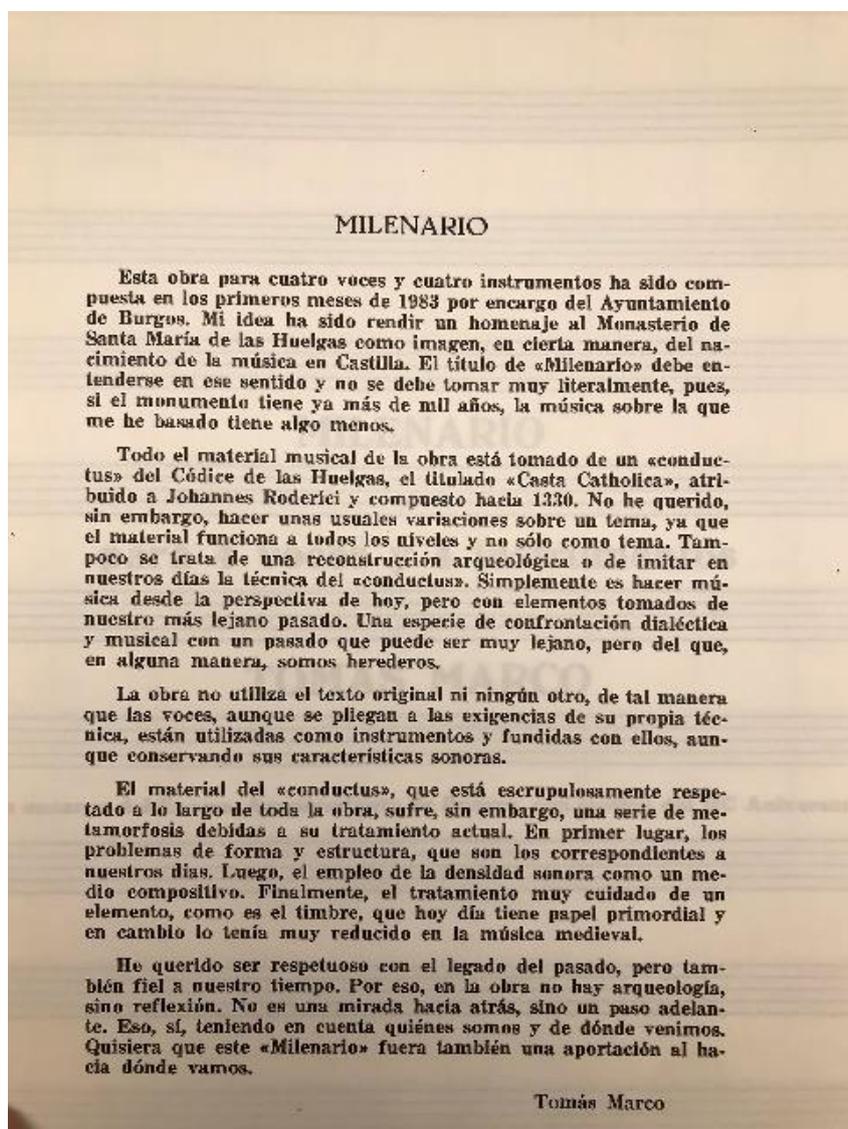


Fig. 7. *Milenario* (Tomás Marco), p. 2.
(Biblioteca Nacional de España).

⁵ Entrevista con el compositor el 19/04/2022.

PEDRO MOMBIEDRO SANDOVAL

En lo que respecta a la forma, en la primera página de la partitura se señala que el material musical de inicio es un *conductus* del Códice de las Huelgas. Es una recuperación de las armonías que ofrecen las leyes tonales, una actualización personal de antiguas secuencias. Además, se refiere a una de sus constantes en cuanto a la utilización de la voz: voz instrumental, sin texto que entonar.

La obra no utiliza el texto original ni ningún otro, de tal manera que las voces, aunque se pliegan a las exigencias de su propia técnica, están utilizadas como instrumentos y fundidos con ellos, aunque conservando sus características sonoras (Milenario, 1983, Ayuntamiento de Burgos, partitura).

Milenario la presenta en un único movimiento sin cambios expresivos y es similar a otras obras religiosas, como *Apocalypsis* y la *Pasión*, en la austeridad de medios, la homogeneidad tímbrica y la repetición de motivos. Su singularidad está en los cambios de compas con la corchea como medida (va alternando 3/4, 2/4, 4/4) que sumerge el discurso sonoro en una especie de mantra que nos recuerda las estéticas minimalistas.

Fig. 8. *Milenario* (Tomás Marco), p. 3.
(Biblioteca Nacional de España).

LA OBRA RELIGIOSA DE TOMÁS MARCO

Dentro del significado y el valor fonético de las palabras, Marco recurre a palabras de la oración como elemento de expresividad religiosa. Compone así dos partituras: *Ancho mar de plegarias*, para coro a capella, y *Mandala, oración y mantra*, para coro y orquesta de cámara. Son obras que toman frases de comunicación religiosa de distintas religiones, tanto de países orientales como occidentales. La primera con frases de las religiones cristiana, ortodoxa, hindú y budista; la segunda toma la palabra Amén de forma repetida.

Encargo de Carlos Galán para el grupo Cosmos en un ciclo titulado “Una nueva espiritualidad para el XXI”, *Mandala, oración y mantra* es una vuelta a obsesión del compositor por la voz como instrumento para un texto que cuyo dramatismo surge de su sonido. Como señaló el compositor para el estreno:

Este intento de colaboración entre un coro y un ensemble se inicia con un despliegue de extensiones de tiempos coloreados confiados al coro que actúa sobre la palabra respiratoria “om” mientras el conjunto colabora a la cohesión temporal del proceso. Más tarde, es el conjunto el que desarrolla un tiempo congelado, que es estirado progresivamente por el coro mientras en la parte final, coro y conjunto colaboran en la recitación a modo de mantra sobre la proliferación de un elemento tomado del “Amén de Dresde”, ya usado por Mendelssohn y Wagner entre otros (Programa de mano de la XXVI FIAS, 2016, p. 11).

La Orquesta Nacional le encargó una nueva obra con motivo del ochenta cumpleaños de Rafael Frübeck de Burgos, que sería *Codes Calixtinus (Cantuslacobi)*. Marco, a raíz del robo en 2011 del famoso códice de Santiago, recuperado un año después, quiso reflexionar sobre la fragilidad de esos documentos tan importante y únicos de la historia de España. Al igual que otras obras suyas, como *Ecos de Antonio Machado*, *Ultramarina* o *Autodafé*, es una proyección actual de elementos que forman parte de nuestra historia. Para Álvaro Guibert la obra es

una de esas creaciones/reflexiones literalmente extraordinarias con las que Marco obliga al oyente a oír/pensar con arreglo a coordenadas sonoras y artísticas diferentes, ajenas a las convenciones de la musicalidad que, en su particular universo, quedan distorsionadas o, directamente, suspenden su vigencia. Marco utiliza aquí constantemente el himno *Dum pater familias*, la pieza de música más conocida del Códice Calixtino, y toma como punto de partida dos obras bien conocidas: *Carmina Burana* de Orff y *Las bodas* de Stravinsky⁶.

En 2003 compone *Miserere de Aguilar*, obra para coro mixto y orquesta encargo de la Cofradía de Nuestro Señor Jesucristo en el Santo Sepulcro de Aguilar de la Frontera. Composición que tiene la doble vertiente de una apreciación personal, al ser Aguilar de la

⁶ Recuperado de https://www.elespanol.com/el-cultural/blogs/que_raro_es_todo/20140102/ultreia/14368569_12.html [Fecha de consulta: 10/12/2022].

PEDRO MOMBIEDRO SANDOVAL

Frontera el pueblo donde nació la madre del compositor, y el homenaje que el autor hace a espacios de la geografía española (como por ejemplo la *Sinfonietta nº2 Curvas del Guadiana*, donde recuerda las campanas de la catedral de Navas del Madroño). Sobre esa idea, toma el texto del *Miserere* latino para su desarrollo en un diálogo entre el coro y la orquesta.

En el acervo musical religioso de Marco no podía faltar una partitura que tuviera al órgano como protagonista único. Ya había compuesto un concierto para órgano, *Vitral*, pero la propuesta actual era distinta. El XXXV Festival Internacional de Órgano de la Catedral de León quería mostrar la posición ante el instrumento de seis de los compositores españoles más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Así, invitan a Cristóbal Halffter, Alfredo Aracil, José Manuel López, David del Puerto, José María Sánchez Verdú y Tomás Marco, quien compone *Resonare fibrís*.

Para ésta, su última obra religiosa compuesta hasta hoy, el compositor se basó en el hexacordo y las sílabas de solmisación del famoso himno de san Juan según Guido de Arezzo. Señala el compositor:

La pieza está construida sobre las pocas notas que se usan en esa segunda frase (re, re, do, re, mi). Se utilizan los espectros sonoros completos de estas notas, o parte de estos, para conseguir todo el material de la obra. A esos espectros y a sus parciales, se les combina además unas estructuras fractales tanto melódicas como armónicas y métricas que van generando modelos autosemejantes en todos los pasajes sonoros⁷.

5. CONCLUSIONES

La música religiosa encuentra en el compositor de la vanguardia española Tomás Marco nuevas formas de expresión, en un estilo que se identifica con unas características que le son propias, situándole como un creador comprometido con la actualización de los mensajes y las inquietudes contemporáneas, que no elude reflexionar espiritual y religiosamente de la única forma que sabe hacerlo: componiendo (como el propio autor señaló al recordar el homenaje a su padre).

Para conocer su producción religiosa no solo tenemos que tomar como referencia el título de la obra, debemos recurrir al propio compositor para que nos indique qué obras las ha concebido como religiosas. De los dos centenares de obras que hasta ahora ha compuesto, dieciséis son religiosas que abarcan desde los comienzos de etapa creadora hasta el momento presente. Como obra litúrgica solo ha escrito una misa. En ella explora los lenguajes de vanguardia de una manera más radical con respecto al resto de su producción religiosa.

Entre las singularidades de estas partituras está el tratamiento de la voz como instrumento, así como el valor del sonido como fundamento del dramatismo. La austeridad de medios, sin grandes masas (incluso cuando es obra para una gran orquesta), la exaltación

⁷ Recuperado de <http://www.fundacion siglo.es/web/jcyl/FundacionSiglo/es/Plantilla100DetalleFeed/1284235399249/20180930/1284822560362/Comunicacion> [Fecha de consulta: 12/12/2022].

expresiva y la brillantez tímbrica, que es potenciada por la teatralidad que exigen partituras con la intervención de recitador, refuerzan la personalidad creadora de Marco en sus obras religiosas.

En cuanto al texto, de carácter místico espiritual, es tratado como fuente de inspiración sin incluirlo en la partitura, incluso en obras con una plantilla vocal. Cuando con el texto persigue un interés narrativo lo aísla como declamación, mientras que cuando persigue ser un texto-sonido lo incrusta en un coro.

Finalmente, podemos señalar que la música religiosa de Marco es toda ella tratada como instrumental, haya o no plantilla vocal, donde un hecho, un espacio o un texto religioso, que no tiene por qué aparecer en la partitura, son el motivo de inspiración, discusión o reflexión.

BIBLIOGRAFÍA

- Capdepón Verdú, P. (2010). Una forma de dramatización musical religiosa: el Cantus passionis. En F. J. Campos y Fernández de Sevilla (Coord.) *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte. Actas del Simposium 3/6-IX-2010* (pp. 961-978). San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
- Cureses, M. (2007). *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*. Madrid: ICCMU.
- Festival Internacional de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid (2016). *Programa de mano de la XXVI FIAS 2016*. Madrid: Comunidad de Madrid [D.L.: M-3.252-2016].
- Gan Quesada, G. (2003). *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos* (Tesis Doctoral). Granada: Universidad de Granada.
- García Alcole, G. (1990). *Tomás Marco, palabra y obra [VI festival de Música de Canarias]*. Las Palmas de Gran Canaria: SOCAEM.
- García del Busto, J. L. (1986). *Tomás Marco*. Oviedo: Ethos Música.
- Gómez Amat, C. (1974). *Tomás Marco*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura [Colección Artistas Españoles Contemporáneos].
- González Lapuente, A. (Ed.) (2012). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 7, La música en España en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Küng, H. (2008). *Música y religión*. Madrid: Editorial Trotta.

PEDRO MOMBIEDRO SANDOVAL

- Marco, T. (1993). *La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Marco, T. (2006). *Modernidad, postmodernidad, intertextualidad*. *Paradigma*, 10, pp. 32-35.
- Marco, T. (2017). *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*. Bilbao: Fundación BBVA.
- Medina, Á. (1998). *Josep Soler. Música de la pasión*. Madrid: ICCMU.
- Mozo Barambio, M.A. (2014). *XXXIX Semanas de Música Religiosa en Cuenca. Génesis y evolución*. Cuenca: Diputación Provincial.
- Mombiedro Sandoval, P. (2021). *De música Spirituali. Cuenca como paradigma de la música religiosa española*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sánchez Verdú, J. M. (2017). *Cartografías del espacio, el tiempo y la memoria como morfología de una creación musical interdisciplinar* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Semana de Música Religiosa de Cuenca (1972). *Programa de mano de la XI SMR 1972*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes [D.L.: M-8.838-1972].
- Semana de Música Religiosa Cuenca (1976). *Programa de mano de la XV SMR 1976*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural. [D.L.: M-9.823-1976].
- Semana de Música Religiosa Cuenca (1983). *Programa de mano de la XXII SMR 1983*. Cuenca: Semana de Música Religiosa [D.L.: CU-55-1983].

Fecha de recepción: 18/02/2023

Fecha de aceptación: 19/12/2023