

anuario
2012
2014
INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCAMPO



ANUARIO 2012-2014

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS
“FLORIÁN DE OCAMPO” (C.S.I.C.)

**anuario
2012
2014**

**INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCAMPO**



ANUARIO DEL I.E.Z. FLORIÁN DE OCAMPO

I.S.S.N.: 0213-82-12

Vol. 29 - 2012-2014

EDITA:

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS “FLORIÁN DE OCAMPO”

Director: Pedro García Álvarez

Secretario de redacción: Sergio Pérez Martín

Consejo de redacción: Marco Antonio Martín Bailón, Julio Pérez Rafols, Hortensia Larrén Izquierdo, María Concepción Rodríguez Prieto, Ángel Luis Esteban Ramírez, Enrique Alfonso Rodríguez García, José Carlos de Lera Maillo, Juan Andrés Blanco Rodríguez, Tránsito Pollos Monreal, Juan Carlos González Ferrero

Secretaría de redacción: Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”
Diputación Provincial de Zamora
C/. Doctor Carracido s/n - 49006 Zamora (España)
Correo electrónico: iez@iezfloriandeocampo.com

SUSCRIPCIONES, PRECIOS E INTERCAMBIO:

Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”
Diputación Provincial de Zamora
C/. Doctor Carracido s/n - 49006 Zamora (España)
Correo electrónico: iez@iezfloriandeocampo.com

Los trabajos de investigación publicados en el ANUARIO DEL I.E.Z. “FLORIÁN DE OCAMPO” recogen, exclusivamente, las aportaciones científicas de sus autores. El Anuario declina toda responsabilidad que pudiera derivarse de la infracción de la propiedad intelectual o comercial.

© Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.)
Diputación Provincial de Zamora
Diseño de portada: Ángel Luis Esteban Ramírez
Imprime: DelaIglesia Impresores
Pol. Ind. Valcabado A
Ctra. Gijón Sevilla, km 272,8
49002 Valcabado
Zamora (España)

Depósito Legal: ZA - 21 - 2016

ANUARIO DEL I.E.Z. FLORIÁN DE OCAMPO

I.S.S.N.: 0213-82-12
Vol. 29 - 2012-2014

ÍNDICE

ARQUEOLOGÍA

Toro y los vestigios arqueológicos Hortensia LARRÉN IZQUIERDO	11
Excavación arqueológica en el perímetro exterior de la Iglesia de San Cipriano (Zamora) Jesús Carlos MISIEGO TEJEDA y otros	37
Excavación arqueológica en solar de la calle Santa Clara, 1 de la ciudad de Zamora Miguel Ángel MARTÍN CARBAJO y otros	57
Excavación arqueológica en el yacimiento Los Centenales (Tábara) (Lav. Subtramo: Perilla de Castro-Otero de Bodas, Zamora) Luis Alberto VILLANUEVA MARTÍN y otros	69

DOCUMENTACIÓN

Informes y proyectos de nuevas poblaciones en Zamora a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX Inocencio CADIÑANOS BARDECI.....	91
Mázares, ¿Un intento de repoblación en el siglo XVII? José Antonio MATEOS CARRETERO	125

HISTORIA

El pan y la sal. Villafáfila en los años 30 del siglo XX Cándido RUIZ GONZÁLEZ	173
La provincia de Zamora en el siglo XVIII a partir de las relaciones geográficas de Tomás López José María RAMOS SANTOS	221

HISTORIA DEL ARTE

La visita a la platería de la ciudad de Zamora en 1638 Sergio PÉREZ MARTÍN	249
Seis crucifijos del primer tercio del siglo XVI en los valles del Tera y de Vidriales (Zamora): en torno a la configuración del estilo Rubén FERNÁNDEZ MATEOS	265
Escultura tardorrománica en las catedrales de Zamora y Salamanca: entre Tierra santa y Compostela José Luis HERNÁNDO GARRIDO	281
La cofradía toresana del Confalón José NAVARRO TALEGÓN	315

LINGÜÍSTICA

Nombres personales germánicos en la toponimia de Zamora Pascual RIESCO CHUECA	329
--	-----

MÚSICOLOGÍA

Alonso de Tejada (C. 1540-C. 1628) y Sacrarum Contionum: descripción y análisis Jorge MARTÍN VALLE	409
---	-----

PATRIMONIO CULTURAL

Un paisaje cultural: el Duero a su paso por la ciudad de Zamora José Luis HERNÁNDEZ LUIS	463
---	-----

CONFERENCIAS

El <i>Atlas Lingüístico de Sanabria</i> de Fritz Krüger: proyecto, fracaso y recuperación Juan Carlos GONZÁLEZ FERRERO	493
---	-----

Conferencia presentación del libro: “El caballero de los espejos” Luciano GARCÍA LORENZO	519
---	-----

IN MEMORIAM	525
-------------------	-----

MEMORIA DE ACTIVIDADES	541
------------------------------	-----

NORMAS PARA LOS AUTORES	621
-------------------------------	-----

RELACIÓN DE SOCIOS	625
--------------------------	-----

MUSICOLOGÍA



ALONSO DE TEJEDA (C. 1540-C. 1628) Y EL LIBER TERTIUS SACRARUM CANTIONUM: DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS

JORGE MARTÍN

ARS SUBTILIOR EDITIONS

RESUMEN

El zamorano Alonso de Tejada (c. 1540-1628) fue un compositor de gran importancia en España durante la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII. De ello da testimonio su participación como maestro de capilla en las sedes catedralicias de primer orden, destacando sobre todo su admisión tras un duro proceso de selección en la catedral primada de Toledo y los tres magisterios de capilla en la catedral de su ciudad natal. En la catedral de Zamora es precisamente donde se conserva aún hoy el único gran testimonio de su producción, el *Liber sacrarum cantionum*. A pesar de ello, Tejada sigue siendo un gran desconocido para el público al haberse encontrado sus obras sin publicar en su integridad hasta hace unos meses. Sólo Dionisio Preciado en los años 70 intentó poner remedio a esta situación publicando una edición las dos primeras partes del *Liber sacrarum*, dejando la tercera y última parte sin publicar. Este artículo y la publicación del *Liber sacrarum cantionum* en su integridad dentro de la editorial Ars Subtilior Editions pretenden arrojar algo de luz sobre la aún enigmática obra de Alonso de Tejada.

ALONSO DE TEJEDA (C. 1540-1628): THE LIBER TERTIUS SACRARUM CANTIONUM. DESCRIPTION AND ANALYSIS

ABSTRACT

Alonso de Tejada (c. 1540-1628), from Zamora, was an outstanding composer in Spain during the second half of the 16th and early 17th centuries. His involvement as chapel master in the most important cathedrals bear witness to this fact, especially emphasising his admission in the Toledo cathedral after a tough selection process and three times as chapel master in the cathedral of his hometown. It is precisely in this cathedral where the only testimony to his production, the *Liber sacrarum cantionum*, is preserved. Nevertheless, bearing in mind that his works have been recently published in their entirety, Tejada remains an unfamiliar figure to the cultural field. Only Dionisio Preciado attempted to tackle this situation in the 70s publishing an edition including the first two sections of the *Liber sacrarum cantionum*, leaving the third and the last sections unpublished. This article and the full publication of the *Liber sacrarum cantionum* salmonellosis are intended to shed some light on the enigmatic works of Alonso de Tejada.

1. ALONSO DE TEJEDA: BIOGRAFÍA Y CONTEXTO HISTÓRICO

1.1. Los magisterios de capilla

Gracias a los datos aportados por Dionisio Preciado¹ y Alejandro Luis Iglesias² hoy podemos relatar un recorrido más o menos detallado de la trayectoria profesional de Alonso de Tejada: con esos datos se ha confeccionado la presente biografía, para ofrecer un resumen de fechas y lugares clave. En la edición del primer libro de motetes, Dionisio Preciado sugería como fecha posible de su nacimiento en torno al año 1556: sin embargo, el hallazgo por parte de Alejandro Luis Iglesias del testamento de Tejada³ en el archivo histórico provincial de Zamora y del libro de difuntos de la parroquia de San Isidoro⁴ en el que se indica que a fecha de la muerte de Tejada en 1628 contaba éste con más de 88 años de edad, motivó el adelanto en su fecha de nacimiento a 16 años atrás respecto a la propuesta por Preciado.

Nació en torno al año 1540 en la ciudad de Zamora, tal y como citan su testamento “*maestro de capilla de la santa iglesia catedral desta ciudad de Zamora, natural y becino de la dicha ciudad*”⁵ y el expediente de limpieza de sangre que Tejada tuvo que presentar para optar al puesto de maestro de capilla en Toledo. Hijo de Atilana de Tejada y Benito de Torres, optó por llevar el apellido de su madre, seguramente porque consideraba que así podría gozar de más renombre a la hora de opositar a un magisterio de capilla catedralicia, al haber desempeñado su abuelo materno el cargo de secretario del Consejo Real con el emperador Carlos V.

Estudió en la Universidad de Salamanca (de hecho el testamento le menciona como “licenciado”) en fecha indeterminada. Hay resaltar la existencia de un vacío hasta 1572, fecha en la que se conoce que desempeñó el cargo de maestro de capilla en Calahorra: en esa fecha contaría con nada menos que 32 años, edad bastante avanzada para un primer puesto de este tipo (por ejemplo, Francisco Guerrero comenzó su actividad como maestro de capilla en Jaén cuando contaba con alrededor de 18 años de edad⁶), pero no se ha encontrado registro alguno sobre su profesión antes de esa fecha.

¹ PRECIADO, Dionisio, *Alonso de Tejada (c.1556-1628), polifonista español*, Alpuerto, Madrid, 1974 (vol. I), 1977 (vol. 2).

² LUIS IGLESIAS, Alejandro, “La música policoral de Alonso de Tejada”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, Zamora, 1987, 331-437.

³ Protocolo de Pedro de Salamanca, año 1628, signatura n 772 del Archivo Histórico Provincial de Zamora, fols. 57r-68r.

⁴ Parroquia de San Isidoro. Libro de difuntos, signatura 281-9/8, Archivo Histórico Diocesano de Zamora, fol. 3r.

⁵ *Ibid.*, fol. 57r.

⁶ STEVENSON, Robert, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Alianza Música, Madrid, 1993, pág. 165.

A continuación se facilita la cronología de magisterios de capilla que ocupó Alonso de Tejada desde 1572 hasta la fecha de su muerte.

Magisterio	Inicio	Fin	Antecesor	Predecesor
Calahorra	1572	1581	Francisco de Velasco	Francisco de Velasco ⁷
Ciudad Rodrigo	1581	1591	Francisco de Velasco ⁸	Juan Esquivel
León	1591	1593	Diego de Cepeda	Diego de Bruceña
Salamanca	1593	1601	Roque de Salamanca	Sebastián de Vivanco
Zamora	1601	1604	¿? ⁹	Diego de Bruceña
Toledo	1604	1617	Alonso Lobo	Juan de Riscos
Zamora	1606	1606	Alonso de Tejada	Diego de Bruceña
Burgos	1618	1623	Bernardo de Peralta	Luis Bernardo Jalón
Zamora	1623	1628	Diego de Bruceña	Pedro Martínez

Figura 1. Magisterios de capilla de Tejada entre 1572 y 1628.

En un plazo de 56 años Tejada ocupó nada menos que nueve puestos diferentes de maestro de capilla. A esto hay que añadir en 1601 un magisterio de capilla en Granada que ganó y nunca llegaría a ocupar. De entre todos los cargos que desempeñó cabe destacar especialmente el magisterio de capilla en la catedral de Toledo, el más prestigioso y codiciado en la época.

En tres ocasiones llegó a tomar posesión del puesto de maestro de capilla en la catedral de Zamora: la primera entre 1601 y 1604; la segunda en 1606, en un paréntesis en su actividad como maestro de capilla en Toledo, aunque no llegase a desempeñar realmente la actividad de maestro; y la última, desde 1623 hasta 1628, año de su muerte.

El vínculo que le unía con sus sobrinas Isabel y María de Tejada, a las que hubo de socorrer económicamente en diversas ocasiones pudo haber sido una de las causas sus repetidos regresos a Zamora. No en vano Dionisio Preciado calificó el carácter de Tejada como “*fuertemente afectivo*”, y “*sensible e impresionable*”¹⁰.

⁷ RODILLA LEÓN, Francisco, *El libro de motetes de 1608 de Juan Esquivel de Barahona. Estudio y transcripción*, Centro de Estudios Mirobrigenses, Salamanca, 2005, pág. 22.

⁸ *Ibid.*, pág. 55.

⁹ El acta capitular más antigua que se conserva (a causa del incendio que sufrió el archivo en 1591) comienza en el año 1602, ya con la presencia de Alonso de Tejada como maestro de capilla, y no indica quién fue su antecesor en el cargo.

¹⁰ PRECIADO, Dionisio, *Alonso de Tejada...*, op. cit. vol. I, pág. 114.

Esto nos conduce a tratar un aspecto constante en la vida de Tejeda: las desavenencias con los músicos en las capillas.

Aparte de ciertos problemas económicos que quedan evidenciados por su testamento y de los que se hablará en el siguiente apartado, fueron sin duda los problemas con cantores y ministriles las que le ocasionaron notables quebraderos de cabeza a Tejeda. Las disputas entre un maestro y los músicos de su capilla no eran extrañas: es conocida la escena que protagonizó Juan Navarro en 1574 y que le acarreó la expulsión como maestro de capilla en Salamanca al darle una bofetada a un sochantre en el coro la víspera del año nuevo¹¹: la constancia documental en el caso de Tejeda de este tipo de conflictos es abundante.

En Toledo, parece ser que los desaires de tres cantores, cuyo motivo no concretan las actas capitulares, ocasionaron en 1617 la renuncia de Tejeda al puesto de maestro de capilla¹². El magisterio de capilla más prestigioso de la Península Ibérica, donde ejerciera entre otros Alonso Lobo, no sería suficiente aliciente para convencerle a revocar su dimisión, a pesar de las súplicas del cabildo catedralicio.

Posteriormente a la renuncia del magisterio en Toledo Tejeda se retiró al monasterio de agustinos de San Felipe el Real en Madrid: este paréntesis pudo ser ocasionado por el deseo expreso del ya anciano maestro de encontrar cierta tranquilidad (en 1617 Tejeda tenía unos 77 años), después de haber ejercido de maestro de capilla en diversas ciudades españolas durante casi cinco décadas, pero no duraría mucho este retiro: tan sólo diez meses. ¿Qué pudo impulsarle a volver a ocupar un puesto de maestro de capilla? Probablemente ciertos apuros económicos o la obligación de socorrer económicamente a una de sus sobrinas pudieron ser las causas. En 1618 volvió como maestro de capilla, esta vez en Burgos. Nuevamente, el maestro padeció las malas conductas de los músicos, siendo despedidos dos ministriles por faltarle al respeto al maestro y castigados cantores al cantar sus obras mal a propósito, errando o no cantando cuando debían hacerlo¹³.

En todos estos conflictos, los cabildos catedralicios siempre resolvieron a favor de Tejeda. No sabemos si éste, anciano ya en esos momentos, tendría un carácter difícil o por el contrario hubo de coincidir con músicos conflictivos que le ocasionaron serios problemas, pero el hecho de que se le diese la razón puede hacernos pensar que se debiera más bien a lo segundo. A esto hay que añadir su inestabilidad profesional: fue en Toledo el único puesto en el que permaneció un tiempo considerable, 13 años: sirvan como muestra Sebastián de Vivanco (c. 1551-1622), quien prestó sus servicios en la catedral salmantina durante 20 años; Victoria, por

¹¹ RUBIO, Samuel, *Historia de la música de española: desde el ars nova hasta 1600*, Alianza Editorial, Madrid, 1983, pág. 22.

¹² PRECIADO, Dionisio, *Alonso de Tejeda...*, op.cit., vol. I, pág. 74.

¹³ *Ibid.*, pág. 90.

24 años en el convento de las Descalzas Reales en Madrid, y Francisco Guerrero (1528/29-1599), que permanecería 45 años como maestro de capilla en Sevilla desde 1554 hasta 1599.

El testamento de Tejada, aparte de haber determinado datos fundamentales sobre la vida del compositor, es extremadamente valioso por permitir hacernos una idea aproximada de las dimensiones de su producción, perdida hoy en una inmensa parte. De dicho documento se sirvió Alejandro Luis Iglesias para asegurar que el libro de motetes conservado en la catedral de Zamora son autógrafos del propio Tejada.

Lo que interesa tratar aquí es, por un lado la situación económica de Tejada en el momento de su muerte, y por otro su relación con sus sobrinas, que quedó especialmente reflejada en este documento. No debía ser muy holgada la posición económica de Tejada en sus últimos años a juzgar por la pequeña cantidad de dinero dejada por el maestro, 744 reales, y por los pleitos generados a raíz de su muerte¹⁴. En el testamento, Tejada deja expresamente nombradas como herederas a sus sobrinas, Isabel y María de Tejada:

“...dexo e nombro herederas unibersales de todos mis bienes muebles e rayces, derechos y haciones que yo tengo y en cualquier manera me quedan, tocan y pertenecen, a las dichas Dña. Isabel y Dña. María de Texeda, mis sobrinas, monjas profesas en el convento de San Bernabé de esta dicha ciudad...”

En efecto, Tejada debía sentir un gran afecto por sus sobrinas: su renuncia al magisterio en Burgos en 1623, aparte de los problemas mencionados con los cantores, fue motivada por la necesidad de auxilio económico de una de ellas¹⁵.

1.2. La obra de Alonso de Tejada

Aparte del gran libro de motetes que ha permanecido en la catedral de Zamora que se estudia en este artículo y del que se hablará con más detalle, son pocas las composiciones de Alonso de Tejada que han llegado a nuestros días: seis introitos en el archivo del monasterio de Guadalupe; un himno en la catedral de Tarazona y otro en la de Toledo y cuatro motetes presentes en un cantoral de música polifónica en la abadía de Santo Domingo de Silos, aparte de la fragmentaria *Missa Susanne un jour*, descubierta recientemente por Alberto Martín en el archivo de la Catedral

¹⁴ LUIS IGLESIAS, Alejandro, *La música policoral de Alonso de Tejada*, op. cit., pág. 343.

¹⁵ PRECIADO, Dionisio, *Alonso de Tejada...*, op. cit., vol. I, pág. 98.

de Zamora. Todas estas composiciones se encuentran inéditas, salvo el himno que se encuentra en el archivo de la catedral de Toledo¹⁶.

Hay que tener en cuenta que dos de las obras conservadas en Silos, *Miserere mei, Deus* y *Super flumina Babylonis* se hallan también copiadas en el manuscrito de Zamora. Por tanto se han encontrado hasta la fecha 94 obras en total atribuidas a Alonso de Tejada. No es este un número de piezas desdeñable si tenemos en cuenta que de algunos contemporáneos suyos no se conserva ninguna obra (no se han encontrado música de Pedro Martínez Velez, por ejemplo) o muy pocas, como es el caso el predecesor en el último magisterio de capilla de Tejada, Diego de Bruceña, del que sólo hemos accedido a dos piezas manuscritas, una en el archivo de la catedral de Zamora y otro en el de Valladolid (a pesar de haber conseguido suficiente notoriedad como para conseguir imprimir un libro de polifonía).

Sin embargo, a pesar de tener acceso a este elevado número de piezas de Tejada, no puede obviarse el hecho de que la inmensa mayoría de su obra se ha perdido: su testamento, a fecha de 3 de Febrero de 1628 habla de 24 libros de misas a ocho y doce voces y otros 3 libros de misas y magnificats¹⁷. Se trata por tanto de una producción que debió de ser sin duda inmensa, pero de la que desgraciadamente sólo conservamos una parte ínfima, tanto en cantidad como en estilo. Es probable que hubiéramos encontrado en estos volúmenes perdidos música policoral con las técnicas de Mateo Romero o Sebastián Lopez de Velasco, que se iban imponiendo a principios del siglo XVII.

Sin la posibilidad de encontrar esas piezas perdidas, deberemos conformarnos por el momento con analizar la música que hasta el momento conservamos del Tejada, de la que es sin duda el libro de motetes de la catedral de Zamora su mayor representante.

2. EL LIBRO DE MOTETES DE ALONSO DE TEJEDA: DESCRIPCIÓN Y CONTENIDO

2.1. Descripción del volumen

El libro se conserva hoy día en la catedral de Zamora, bajo la signatura de L.P. 6 según la catalogación realizada por el padre Calo¹⁸. Se trata de un libro de facistol, manuscrito en papel. Las tapas son de madera, cubiertas de piel. Se conservan dos

¹⁶ El himno *Jesu corona virginum* ha sido transcrito recientemente en NOONE, Michael, *Códice 25 de la Catedral de Toledo*, Fundación Caja Madrid, Alpuerto, Madrid, 2003. El resto de las piezas están inéditas en la actualidad.

¹⁷ Protocolo de Pedro de Salamanca, op. cit., fol. 62r.

¹⁸ LOPEZ-CALO, José, *La música en la catedral de Zamora*, vol. I, "Catálogo del archivo de música", Diputación de Zamora, 1985.

cantoneras metálicas, pero no sus cierres. La encuadernación que posee es la original, no habiendo sido sustituida por otra nueva en siglos posteriores como ocurrió con otros manuscritos. Las dimensiones del libro son 58.2 X 39 centímetros. La caja de escritura es de medidas inconstantes, oscilando entre los 52 a 54,5 cm de alto por 33,4 a 34,2 cm de largo, con un espacio interlineal en los pentagramas de aproximadamente 1.1 cm.

Contiene 169 folios numerados. Todos los folios contienen doce pautas en pentagrama, incluidos los folios sobre los que se copiaron los tres índices. El folio 22 se arrancó completamente, y el número 23 de forma parcial: el resto de folios se conservan.

Se encuentra una marca de agua en el folio 169, en la parte central, de unos 1.8x3 cm., ligeramente desplazada a la parte derecha del folio (margen izquierdo: 18,4 cm., derecho 16,2 cm., superior 27,4 cm., inferior 27,5 cm.) cuya procedencia no se ha podido determinar, aunque es muy similar a filigranas del siglo XV y XVI localizadas por Briquet en fuentes francesas¹⁹, lo que puede conducir a pensar en que el papel date del último tercio del siglo XVI.

Dentro del contorno de la marca de agua a la izquierda se encuentra lo que parece una letra Z y a la derecha una figura indeterminada. Podría tratarse de un símbolo de la catedral de Zamora, lo que apoyaría la hipótesis de que la copia fue realizada en el magisterio catedralicio de Tejeda en dicha ciudad.

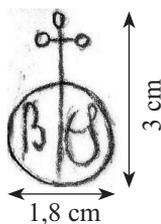


Figura 2. Marca de agua E-Zac LP 6.

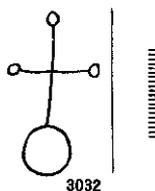


Figura 3. Filigrana, Limoges, 1577²⁰

La tinta, al contar con componentes corrosivos, ha traspasado el papel en varias páginas destruyendo sobre todo fragmentos en las voces colocadas en las partes

¹⁹ BRIQUET, Charles-Moise, *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier*, (ed. facsímil de la edición original de Leipzig, 1923), Hacker Art Books, New York, 1966.

²⁰ Tomada de http://www.ksbm.oew.ac.at/_scripts/php/briquet.php, a fecha 15 de mayo de 2009. Página facilitada por Victor Herrerros. Las filigranas catalogadas por Briquet con los números 3030 a 3032 son semejantes a la que se encuentra en el folio 169 del *Liber tertius*.

inferiores de los folios²¹, como por ejemplo en los folios 19, 20 y 78. Algunos folios fueron dejados en blanco: 27v, 28r, 52v, 53r, 89v y 90r.

El libro se halla dividido en tres secciones claramente diferenciadas: cada una está titulada como un libro de motetes independiente con su índice correspondiente: motetes a cuatro voces en el primer libro (con la excepción de uno a cinco) desde el folio 1v hasta el 50v, cinco voces el segundo (uno a seis voces) desde el folio 51v hasta el 124r y seis voces el tercero (con cuatro motetes a ocho voces en doble coro), abarcando desde el folio 126v hasta el 169r. El título es similar en los tres, siendo el de el último *Liber tertius sacrarum cantionum/ sex vocum et octo vocum/ vulgo moteta vocant/ alfonsus de texeda*.

Se aprecia que todo el libro fue copiado por una misma mano, a excepción de dos piezas, que fueron claramente obra de un segundo copista: *Panis angelicus* (folio 50v) y *Domine, ne in furore tuo* (folios 159v a 161r) de los libros primero y tercero respectivamente. Además, estos dos motetes fueron con toda seguridad añadidos posteriormente a la copia, aprovechando folios que habían sido dejados en blanco por el primer copista (puesto que todo el libro estaba ya pautaado antes de ser copiada la música como se ha comentado más arriba), ya que se puede observar claramente cómo la grafía de estos motetes es también la que copió la referencia a esas piezas en los índices del primer y tercer libro. Estas piezas fueron añadidas por el segundo copista con objeto de aprovechar las páginas dejadas en blanco por el primero.

COPISTA 1



Se denomina de ahora en adelante copista número 1 al que copió la mayor parte del libro y número 2 al que añadió dos piezas más al manuscrito y probablemente otras cuatro que no se conservan en el volumen, pero aparecen en los índices de

²¹ Aunque la tinta para todo el folio es la misma, el hecho de que se haya deteriorado las partes inferiores de los folios ha sido seguramente por haber sufrido éstas en mayor el desgaste y el roce al pasar las páginas.

los tres libros. La grafía musical del copista 1 se caracteriza por notas rectas con cabezas redondeadas, mientras que la del copista 2 es mucho más inclinada a la derecha, con notas más pequeñas e inclinadas hacia la derecha, siendo la del copista 1 mucho más cuidada en el espaciado entre notas y la escritura del texto que la grafía del 2. Esto se debe a que el copista 2 tuvo que aprovechar al máximo el espacio restante dejado por el primero.

COPISTA 2



2.2. Contenido del Libro de Polifonía 6

En todos los folios ambos copistas dejan constancia del nombre del autor: el copista 1 anota siempre en los folios vueltos “Alfonso” y en los rectos “de Texeda”, mientras que el 2 escribe siempre en el folio vuelto el nombre completo del compositor como “Alo de Texeda”. Como punto de partida presupondremos, por tanto, a falta de análisis de las piezas, que todas las obras son de su autoría.

Como ya se ha indicado, el manuscrito se encuentra subdividido en tres libros de motetes, cada uno con su índice particular, siendo el primer libro de motetes a cuatro voces, el segundo a cinco voces y el tercero a seis y ocho voces. De estos tres libros, los dos primeros fueron transcritos por Dionisio Preciado, en 1974 el primer libro, en 1977 el segundo²² y en 1987 los cuatro motetes policorales del tercer libro por parte de Alejandro L. Iglesias²³, siendo las dieciséis piezas a seis voces del tercer libro las que hasta hoy permanecían inéditas. A la fecha de escritura de este artículo tanto el tercer libro como el primero han sido publicados en Ars Subtilior Editions²⁴ que junto con la próxima finalización de la publicación del

²² PRECIADO, Dionisio, *Alonso de Tejada...*, op. cit.

²³ LUIS IGLESIAS, Alejandro: “La música policoral...” op. cit.

²⁴ Ars Subtilior Editions: www.arsubtilior.com.

segundo libro de motetes culminarán la primera edición moderna y completa del libro de motetes de Alonso de Tejada.

El *Liber primus* consta de 25 motetes a 4vv y uno a 5vv; el *secundus*, de 35 a 5vv y uno a 6vv y el *Tertius* de 16 a 6vv y cuatro a 8vv. Sin embargo, el número de piezas que contiene el tercer libro debe ser aclarado: a pesar de que son 20 los motetes que han permanecido en el manuscrito, parece que originariamente en su concepción iban a formar un total de 24. De estos cuatro motetes perdidos se encuentran dos nombrados en el índice del primer libro, uno en el índice del segundo y otro en el del tercero. Se trata de los motetes *Homo quidam* y *Laudate*, que el índice del primer libro emplaza en los folios 170v y 171r²⁵ respectivamente; el motete *Erravi*, que según el índice del segundo libro debería encontrarse a partir del folio 171v; y *Si bona suscepimus*, indicado a partir del 172v según el índice del tercer libro. Sin embargo, como se ha indicado anteriormente, el manuscrito solo llega al folio 170r, que además no contiene música y está pegado a la cubierta.

El número de voces de estos motetes perdidos es un misterio, ya que es un dato que los índices no especifican. Es de suponer que el motete *Erravi* fuera a cinco o seis voces, por estar indicada su página en el índice del segundo libro (a pesar de encuadrarse en el tercero) que mayoritariamente está compuesto de piezas a cinco voces, y *Si bona suscepimus* podía ser a seis u ocho voces al estar incluido en el índice del tercer libro; los dos motetes indicadas en páginas del tercer libro, procedentes del índice del primer libro podrían ser por el mismo razonamiento a cuatro voces: de todas formas esta es una cuestión imposible de resolver al no haberse conservado ninguna otra copia de estos cuatro motetes.

Lo que es seguro es que la intención inicial del copista 2 era añadir estos motetes, igual que los que se han conservado (*Panis angelicus* y *Domine, ne in furore tuo*) con posterioridad a la primera copia realizada por el copista 1, pero al no encontrarse rastro de folios arrancados en la parte final del manuscrito podemos asegurar casi con total seguridad que estos motetes nunca llegaron a copiarse. Asimismo, esta adición posterior de las dos piezas con una mano distinta puede arrojar serias dudas sobre la autoría de Tejada. Más tarde se considerará, en base a criterios estilísticos, la paternidad de Tejada del motete *Domine, ne in furore tuo*.

A continuación se facilita el listado de motetes que contiene el manuscrito de Zamora, indicando entre corchetes los motetes que no están presentes en el libro pero que aparecen citados en los índices previos a los tres libros y los folios en los que deberían haberse encontrado.

²⁵ La numeración original de los tres índices está realizada por páginas y no por folios; por ejemplo, cuando indica la situación del primer motete del tercer libro *Caecus quidam sedebat* en el folio 128 se refiere en realidad al 127v.

N.º	TÍTULO	LIBRO	VOCES	FOLIOS
1	<i>O, Beate Jacobe</i>	Primerο	5	1v-2r
2	<i>Exiit qui seminat</i>	Primerο	4	2v-4r
3	<i>Ductus est Jesus</i>	Primerο	4	4v-6r
4	<i>Juxta vestibulum</i>	Primerο	4	6v-8r
5	<i>Ecce Rex tuus</i>	Primerο	4	8v-9r
6	<i>Quemadmodum desiderat</i>	Primerο	4	9v-11r
7	<i>De profundis</i>	Primerο	4	11v-13r
8	<i>Aspice, Domine</i>	Primerο	4	13v-15r
9	<i>Exaltata est</i>	Primerο	4	15v-17r
10	<i>Hoc est praeceptum</i>	Primerο	4	17v-19r
11	<i>Simile est regnum</i>	Primerο	4	19v-21r
12	<i>O, beatum pontificem</i> (incompleto)	Primerο	4	21v-[23r]
13	<i>Orante Sancta Lucia</i> (incompleto)	Primerο	4	[23v]-25r
14	<i>O, bone Jesu</i>	Primerο	4	25v-27r
15	<i>O, quam admirabilis</i>	Primerο	4	28v-30r
16	<i>O, Domine Jesu Christe</i>	Primerο	4	30v-32r
17	<i>Mulier in civitate</i>	Primerο	4	32v-34r
18	<i>O, felix Roma</i>	Primerο	4	34v-36r
19	<i>Tuam cruce[m]</i>	Primerο	4	36v-38r
20	<i>Petite et accipietis</i>	Primerο	4	38v-40r
21	<i>Istorum est</i>	Primerο	4	40v-42r
22	<i>Fundata est</i>	Primerο	4	42v-44r
23	<i>O, quam pulchra est</i>	Primerο	4	44v-46r
24	<i>Cantate Domino</i>	Primerο	4	46v-48r
25	<i>Iste est Joannes</i>	Primerο	4	48v-50r
26	<i>Panis angelicus</i>	Primerο	4	50v
27	<i>Pater familias</i>	Segundo	5	53v-55r
28	<i>Hodie in monte</i>	Segundo	5	55v-57r
29	<i>Erat Jesus</i>	Segundo	5	57v-59r
30	<i>Cum sublevasset</i>	Segundo	5	59v-61r
31	<i>Angelus autem</i>	Segundo	5	61v-63r
32	<i>Antequam comedam suspiro</i>	Segundo	5	63v-65r
33	<i>Hei mihi, Domine</i>	Segundo	5	65v-67r
34	<i>Pater, peccavi</i>	Segundo	5	67v-69r
35	<i>Miserere mei, Deus</i>	Segundo	5	69v-71r
36	<i>O, sacrum convivium</i>	Segundo	5	71v-73r
37	<i>Rex autem David</i>	Segundo	5	73v-75r
38	<i>Duo seraphim</i>	Segundo	5	75v-77r
39	<i>Ecce sacerdos magnus</i>	Segundo	5	77v-79r

N.º	TITULO	LIBRO	VOCES	FOLIOS
40	<i>Salvum me fac</i>	Segundo	5	79v-81r
41	<i>Veni Domine</i>	Segundo	5	81v-83r
42	<i>Laboravi in gemitu meo</i>	Segundo	5	83v-85r
43	<i>Domine, ostende nobis</i>	Segundo	5	85v-87r
44	<i>Audite insulae</i>	Segundo	6	87v-89r
45	<i>Iste Sanctus</i>	Segundo	5	90v-92r
46	<i>Stetit ángelus</i>	Segundo	5	92v-94r
47	<i>Domine quinque talenta</i>	Segundo	5	94v-96r
48	<i>Recordare Domine</i>	Segundo	5	96v-98r
49	<i>Ambulans Jesus</i>	Segundo	5	98v-100r
50	<i>Ascendens Christus in altum</i>	Segundo	5	100v-102r
51	<i>Beata Mater</i>	Segundo	5	102v-104r
52	<i>Adest nobis</i>	Segundo	5	104v-106r
53	<i>Gaude, Maria Virgo</i>	Segundo	5	106v-109r
54	<i>Nativitatem hodie</i>	Segundo	5	109v-111r
55	<i>Exsurgens Maria</i>	Segundo	5	111v-113r
56	<i>Ave, sanctissima Maria</i>	Segundo	5	113v-115r
57	<i>Ave, sanctissima Maria</i> ²⁶	Segundo	5	115v-117r
58	<i>Elevans autem oculos meos</i>	Segundo	5	117v-119r
59	<i>O, felix Anna</i>	Segundo	5	119v-121r
60	<i>Amen dico vobis</i>	Segundo	5	121-122r
61	<i>Domine, memento mei</i>	Segundo	5	122v-124r
62	<i>Caecus quidam sedebat</i>	Tercero	6	127v-129r
63	<i>In passione positus</i>	Tercero	6	129v-131r
64	<i>Surrexit pastor bonus</i>	Tercero	6	131v-133r
65	<i>Super flumina Babylonis</i>	Tercero	6	133v-135r
66	<i>Lamentabatur Jacob</i>	Tercero	6	135v-137r
67	<i>O, Domine Jesu Christe</i>	Tercero	6	137v-139r
68	<i>Quis dabit capiti meo</i>	Tercero	6	139v-141r
69	<i>Tu es Petrus</i>	Tercero	6	141v-143r
70	<i>Sancti Dei omnes</i>	Tercero	6	143v-147r
71	<i>Protege, Domine</i>	Tercero	6	147v-149r
72	<i>Fugiens David</i>	Tercero	6	149v-151r
73	<i>Factus est repente</i>	Tercero	6	151v-153r
74	<i>Factus est repente (II)</i>	Tercero	6	153v-155r
75	<i>Percussa gladio</i>	Tercero	6	155v-157r
76	<i>Da pacem, Domine</i>	Tercero	6	157v-159r
77	<i>Domine, ne in furore tuo</i>	Tercero	6	159v-161r
78	<i>Ave, Virgo sanctissima</i>	Tercero	8	161v-163r

N.º	TÍTULO	LIBRO	VOCES	FOLIOS
79	<i>Ave, salus mundi</i>	Tercero	8	163v-165r
80	<i>In te Domine speravi</i>	Tercero	8	165v-167r
81	<i>Sancta Maria</i>	Tercero	8	167v-169r
[82]	<i>[Homo quidam]</i>	Segundo	?	¿?
[83]	<i>[Laudate]</i>	Segundo	?	¿?
[84]	<i>[Erravi]</i>	Tercero	?	¿?
[85]	<i>[Si bona suscepimus]</i>	Tercero	?	¿?

Figura 4. Listado de motetes del Liber sacrarum cantionum de Alonso de Tejada.

En consecuencia el número total de motetes actualmente conservados en el manuscrito de Zamora es de 81 y no 83 como mencionó López-Calo inicialmente²⁷: el motivo de esta confusión es que existen dos motetes con dos partes, cada una de las cuales fue clasificada como un motete independiente: son los motetes *Gaude, Maria Virgo* del segundo libro de motetes, y *Sancti Dei omnes*, del tercer libro.

2.3. ¿Obra autógrafa de Tejada?

Sobre la fecha de copia del manuscrito de Zamora no puede llegarse a una explicación concluyente. Dos factores conducen a pensar que estamos tratando con una copia perteneciente ya al siglo XVII: la forma redondeada de las cabezas de las notas, y la nomenclatura castellana, y no latina, de las voces²⁸.

Alejandro Luis Iglesias sugirió²⁹ que este manuscrito fue copiado por el propio Tejada en base al siguiente fragmento del primer codicilio de su testamento:

“...agora por bía de codicilio dixo que era su voluntad de dexar a la fábrica de de la dicha santa iglesia sus libros de canto, echos por su mano, que son tres encuadernados en beçerro y tabla de mysas y magníficas = y

²⁶ El texto de este motete difiere del anterior.

²⁷ LÓPEZ-CALO, José, *La música en la catedral de Zamora*, vol. I, “Catálogo del archivo de música”, Diputación de Zamora, 1985.

²⁸ La nomenclatura en castellano de las voces era ya habitual en el siglo XVI en las colecciones de piezas profanas, como las italianas de madrigales de Monteverdi, Marenzio, Vecoli, y un largo etc. Esto se extiende, asimismo, a las obras religiosas en lengua vernácula, como es el caso de las *Villanescas* de Guerrero (donde aparece ya el *Cantus* nombrado como *Tiple*). Con el cambio de siglo, la cantidad de impresos musicales irá decreciendo paulatinamente a favor de la copia manuscrita bien “a papeles” o en libro de facistol. Estas copias, bien de material nuevo o de fuentes impresas o manuscritas ya existentes, comenzarán a cambiar cada vez con más frecuencia, según avance el siglo, los nombres de las voces en latín por su equivalente en castellano. Se trata pues éste de un fenómeno propio de comienzos de siglo XVII, característico del descenso de producción en la imprenta musical española, lo que nos da una idea aproximada de la fecha de copia del volumen de motetes de Tejada.

²⁹ Luis Iglesias, Alejandro, “La música policoral de Alonso de Tejada”, *op. cit.*

otros veynte quatro libros de missa de a ocho y de a doze titulados de su nombre... ”.

No obstante este codicilio no habla literalmente de un libro de motetes o de cualquier denominación equivalente de la época, sino que sólo menciona un libro de misas y Magnificats que no se corresponde con nuestro manuscrito. Además, aunque este pasaje del testamento efectivamente confirmara que Tejada cedió en propiedad un libro de motetes a la Catedral de Zamora tampoco constituiría la prueba definitiva de que es el mismo que se conserva actualmente, ya que puede ser una copia del que Tejada originariamente cediera a la Catedral realizada por el desgaste del original debido al uso, hecho muy frecuente en las capillas catedrállicas. Todo parece indicar que con los datos de los que disponemos en la actualidad no podemos asegurar de forma concluyente que el volumen manuscrito de motetes fuese copiado por el mismo Tejada.

2.4. Los copistas del L. P. 6

Hay que destacar también que tanto el copista 1 como el 2 no escriben apenas alteraciones en el manuscrito: nunca están presentes sostenidos delante de las notas (ya que, como suele ocurrir en la música de la época, se suelen sobreentender) y son escasas las ocasiones en las que aparecen bemoles, simplemente en aquellas en las que se debe evitar un intervalo melódico de tritono y en pocas ocasiones más³⁰. Abundan sin embargo los sostenidos o becuadros, cadenciales o simplemente aclaratorios (que en la grafía de la época se notan con el mismo símbolo, denominado comúnmente *diesis*) puestos encima o debajo de las notas (de forma similar a la música ficta en las transcripciones modernas) con una grafía distinta a la de ambos copistas. Posiblemente, siguiendo una práctica habitual, estas alteraciones fueron añadidas posteriormente con un fin aclaratorio a la primera copia del manuscrito y no son obra de los copistas originales. Esto constituye un síntoma claro del uso frecuente que se le dio al manuscrito: el empleo de esta música se prolongó seguramente durante un tiempo después de la muerte de Tejada, lo que empezó a hacer necesario el aclarar determinadas alteraciones al estar cambiando las prácticas notacionales hacia la mitad del siglo XVII.

³⁰ Esto era norma general incluso en música impresa: en este sentido Tomás Luis de Victoria constituía una excepción por la gran abundancia de alteraciones en sus ediciones, pero puede apreciarse la escasa presencia de alteraciones en un gran número de impresos musicales: sirvan de ejemplo el *Liber primus missarum* de 1608 de Sebastián de Vivanco o el *Liber missarum secundus* de 1613 de Juan Esquivel, en el que las diesis tanto cadenciales como aclaratorias aparecen muy escasamente en comparación con los bemoles, ya que éstas primeras se daban casi siempre por sobreentendidas por los intérpretes y no era necesario escribirlas.

En resumen, las características de la copia nos inducen a situarla dentro del siglo XVII, quizás a partir de 1620, sobre todo por la nomenclatura de las voces y la forma redondeada de las notas. ¿Se copió en los años próximos a la muerte de Tejeda? Probablemente sí por el tipo de notación, pero no se puede afirmar con toda seguridad. La copia de los motetes, distribuidos en base a su número de voces en tres libros habla de un claro criterio organizativo previo a su copia.

¿Cuál fue el motivo que impulsó la copia del presente manuscrito? Pueden elaborarse tres teorías:

- Que se tratase de un trabajo de recopilación de motetes, compuestos en diferentes momentos, que se encontraran dispersos en diversas fuentes, cuya copia pudo haber sido necesaria con objeto de abastecer el maltrecho fondo musical de la catedral de Zamora, diezmado por el incendio acaecido en 1591.
- Que tras el progresivo deterioro de una copia original de estos motetes y la necesidad de seguir utilizando el repertorio, volviera a copiarse el contenido de un manuscrito primigenio.
- Que formase un corpus de piezas nuevo compuesto por Tejeda específicamente en un magisterio de capilla determinado y llevando consigo a lo largo de los años, permaneciendo finalmente en su ubicación actual al fallecer el polifonista en su último ejercicio en la catedral zamorana.

La carencia de pruebas documentales hace imposible zanjar de forma definitiva esta cuestión. La que aquí se considera más probable es la primera opción: que el contenido del volumen de motetes que ha llegado a nuestros días proviniese de una o varias fuentes anteriores. A favor de ello habla la clasificación interna de las piezas en el manuscrito zamorano en tres libros, a cuatro, cinco y seis voces, poco usual de encontrar en un manuscrito catedralicio en España³¹ (máxime si pensáramos que fuese la primera vez que se copiaban estas obras). Sirva de muestra la música de Vivanco copiada en los libros de polifonía 1 y 3 en la catedral de Salamanca, con motetes procedentes de la edición impresa y algunos únicos, que aparecen sin estar ordenados por número de voces, o ni siquiera litúrgicamente.

³¹ En el manuscrito de la Catedral de Tarazona, número 2-3, en el que se hayan contenidas gran parte de las obras conservadas de Peñalosa, se encuentra esta organización. Sin embargo, esta es una notable excepción: las fuentes manuscritas que conservamos del siglo XVI, bien como fuentes únicas o como copias de música impresa, optan por organizar litúrgica o temáticamente la polifonía, o más aún tienden a carecer de una ordenación clara, caso harto frecuente. Como muestra sirvan los libros manuscritos de polifonía de Vivanco en la catedral de Salamanca números 1 (ordenación litúrgica), 2 (sin ordenación específica, salvo por géneros, primero la *Missa tu es vas electionis*, seguida de motetes, himnos y cinco versiones de *Benedicamus Domino*), y 3 (con obras también de Yanguas y Victoria, con cierta ordenación litúrgica).

¿Fueron estas piezas concebidas como un corpus nuevo por parte de Tejada en sus últimos años de vida al servicio de la catedral de Zamora? ¿Contiene el manuscrito zamorano sus últimas creaciones a sus más de ochenta años, en el último magisterio de capilla? Desde luego parece tentador llegar a esta conclusión, pero la desaparición a día de hoy de casi toda su producción musical nos impide realizar una comparación estilística que nos condujese a alguna conclusión definitiva.

3. LA INTERPRETACIÓN DE LOS MOTETES DE TEJEDA

La presencia de grupos de ministriles en las iglesias españolas de los siglos XVI y XVII ha sido abundantemente documentada, ya fuera para el acompañamiento de las obras vocales como para la interpretación de piezas puramente instrumentales. ¿Se interpretó la polifonía de Tejada *a capella* o con instrumentos doblando y sustituyendo las voces?

Aunque no hay testimonios directos sobre ello, los salarios de los músicos que constan en los libros de fábrica en la catedral de Zamora son una prueba indirecta de la plantilla aproximada con la que contaba la capilla en los primeros años del siglo XVII, en los magisterios de Diego de Bruceña y Alonso de Tejada, y, por tanto, nos acercan a la afirmación de que las obras que compusieran combinarían la participación de voces y ministriles en su interpretación³². En los siguientes cuadros puede observarse los miembros estables que conformaban la capilla de la catedral zamorana a comienzos del siglo XVII.

Además de la plantilla estable, consta en el libro de fábrica cómo el cabildo contrataba eventualmente, como es habitual, a cantantes y ministriles para determinadas festividades como el Corpus o San Atilano, ampliándose el grupo en función de la solemnidad y las necesidades de las piezas a interpretar.

¿Se interpretaron los motetes del Liber tertius de Tejada con presencia de instrumentos? Es altamente probable, dada la composición de la capilla y la larga tradición que existía en las iglesias hispánicas en el siglo XVI de acompañar el canto con instrumentos de viento y órgano: si atendemos a los registros, estos motetes pudieron acompañarse con cornetas, sacabuches, bajón y órgano, además de chirrimías, que aunque no aparezcan como tales en el libro de fábrica eran instrumentos muy comunes en las capillas catedralicias.

³² Robert Stevenson proporciona una serie de testimonios en las actas capitulares de la participación de los instrumentos de viento en la liturgia en la Catedral de Sevilla en STEVENSON, Robert, *La música en las catedrales españolas...op.cit.*, pág. 190. También Michael Noone se postula a favor de la participación conjunta de voces e instrumentos en la interpretación de la polifonía: "A este respecto, documentos conservados en toda España son incluso más específicos; uno en la catedral de León, por ejemplo, indica que los instrumentistas deben tocar el primer y último Kyrie de la misa." (Tomado de NOONE, Michael y Skinner, GRAEME, notas al CD *Guerrero: Missa Super flumina Babylonis*, Ensemble Plus Ultra, dir. Michael Noone, Glossa, 2007).

1608 ³³		1627 ³⁵	
Tiples	José Álvarez	Tiples	Juan de Velasco
	Juan Martín de Velasco		Domingo de León
	Andrés de Villafranca		Juan Concejo
	Juan de Ochagavía		Pedro de la Torre
	Juan de Medrano	Altos	Martín Camarón
Altos	Francisco Martín		Luis de Villa
	¿? ³⁴		¿? Atienza
	Alonso Carnillo		Roque Ferrer
Tenores	Baltasar Figueroa	Tenores	Miguel Moreno
Bajos	Miguel Moreno		¿?
Ministril	Alonso ¿?	Ministril ³⁶	Juan Sánchez
Sacabuches	Juan del Castillo	Sacabuche	Fernando Díez
	Germán Gutierrez	Corneta	¿?
Bajón	Juan Falión	Andrés de Ortega	Organista
Organista	Pedro de Argüello		

1628 ³⁷	
Tiples	Domingo de León
	Juan de Velasco
	Juan Concenso
	Pedro de la Torre
Altos	R ^o Camarón
	¿? Villatorres
Tenores	Ramón Moreno
	Andrés de Atienza
	Diego de Sierra
Ministriles	Francisco Díez
	Francisco de Maseda
Corneta	Francisco de León
Bajón	Galindo ¿?
Organista	Juan del Castillo

Figura 5. Composición de la capilla de música de la catedral de Zamora en 1608, 1627 y 1628.

³³ Libro de fábrica 1626-1644, folios 39r-41v, Archivo de la catedral de Zamora, signatura 113.

³⁴ El libro de fábrica no especifica el instrumento en concreto.

³⁵ Libro de fábrica 1601-1623, folios 11r-12r, Archivo de la catedral de Zamora, signatura 112.

³⁶ Se indican con interrogantes los nombres o apellidos ilegibles.

³⁷ *Ibid.*, fols. 53v-54r.

Robert Stevenson y Michael Noone se decantan por una instrumentación siempre doblando las voces a la luz de testimonios como el de Diego Ortiz en *Musices liber primus* (1553) en cuya introducción habla de la predilección española de acompañar la polifonía sacra con instrumentos³⁸. Samuel Rubio en cambio contempla la posibilidad de que coexistieran las prácticas de refuerzo y sustitución de los instrumentos en la polifonía vocal en las capillas del siglo XVI, hipótesis que seguramente sea la más plausible, ya que los usos se adaptarían a los recursos disponibles en cada capilla³⁹.

A tenor de las pruebas en la catedral de Zamora tenidas en cuenta únicamente para el presente estudio, resulta más acertado decantarse en este caso por “sustitución” de voces por instrumentos que por doblamiento en la polifonía vocal, al verse descompensado el equilibrio entre número de cantores en una u otra voz o no haber disponibilidad de cantores en alguna cuerda: por ejemplo, en 1628 no había cantores bajos de forma estable en la capilla, con lo que se sustituiría dicha voz probablemente con el bajón o el órgano.

La implantación del bajón en las capillas catedralicias fue probablemente muy temprana, a partir del primer tercio del siglo XVI como parte esencial en los conjuntos de ministriles y para sustituir o reforzar la voz de bajo en la polifonía vocal, siendo de mayor agilidad que el sacabuche⁴⁰. Una teoría extendida en la interpretación, incluida aquí como sugerencia en la edición de los motetes, es que el instrumento que tocara la voz más grave del conjunto (el órgano o el bajón) doblase a la octava grave la voz de bajo en el acorde final cuando ésta coincidiera en unísono con otra voz. Por otra parte, a partir de 1611 la capilla de la catedral de Zamora contaba con dos bajonistas⁴¹, con lo que parece claro que los cuatro motetes policorales conservados pudieron interpretarse con la presencia de dos bajones, cada uno de los cuales doblaría una de las dos líneas de bajo.

³⁸ STEVENSON, Robert, voz “Diego Ortiz” en Sadie, Stanley (ed.), *The new grove dictionary of music and musicians*, vol. 18, Macmillan Publishers, Londres, 2001, págs. 762-763.

³⁹ Ver RUBIO, Samuel, *Historia de la música española*, *op.cit.*, págs. 43-48.

⁴⁰ KENYON DE PASCUAL, Beryl, voz “Bajón” en Casares, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, SGAE, Madrid, 1999, págs. 63-64.

⁴¹ Aunque técnicamente no puede hablarse de la existencia de un bajo continuo como tal en estos momentos en España, si que hay un antecedente en la continua presencia del bajón en las capillas como instrumento doblador de la voz de bajo, ver Luis Iglesias, Alejandro, “La música policoral...”, *op. cit.*, pág. 347.

4. ASPECTOS ANALÍTICOS DE LOS MOTETES DEL LIBER TERTIUS DE TEJEDA

4.1. Originalidad temática

De los 20 motetes del tercer libro del manuscrito zamorano, sólo 7 utilizan textos de uso común por otros polifonistas: los otros 13 son textos que sólo se han encontrado hasta ahora musicalizados por Tejeda o de uso muy puntual, como es el caso de *Quis dabit capiti meo* que tuvo su único predecesor en el motete homónimo de Heinrich Isaac.

Los motetes de temática única son mayoría en el *Liber tertius*: si a estos les sumamos los que aparecen en raras ocasiones en otros compositores, podemos llegar a deducir que Tejeda prefirió decantarse por temas y/o textos poco habituales. Menos de la mitad de los motetes del *Liber tertius* (7 motetes) acuden a textos utilizados por los demás polifonistas de forma usual.

La originalidad textual va ligada en muchos de los casos a la temática: excluyendo de esta afirmación a los motetes marianos, son muy escasos los ejemplos de motetes en el siglo XVI dedicados a Santa Catalina, al lamento de Jacob o al rey David y su relación con su hijo Absalón⁴². Para el motete *Caecus quidam sedebat*, que narra la sanación del ciego de Jericó, sólo se pudo localizar un parecido con un motete del siglo XVI con la misma temática: *Transeunte Domino Jesu* de Peñalosa⁴³, en el manuscrito Tarazona 2/3: constituyendo aún así el texto que emplea Tejeda una muestra única.

Existe una cierta predisposición de Tejeda por musicalizar sobre el dolor y el sufrimiento (recordemos que los ciegos en la sociedad de la época muchas ocasiones se asociaban a una vida de mendicidad como bien testimonia el Lazarillo de Tormes y en el propio Antiguo Testamento se observa la marginalidad a la que se veían abocados) ejemplarizados por el rey David, Jacob, Santa Catalina, de Cristo en la Pasión o en la cruz en *In passione positus* y *O, Domine Jesu Christe* o del pueblo israelita expulsado de su tierra en *Super flumina Babylonis*. En el caso de este último motete, es muy reveladora la diferencia de carácter con el homónimo de Victoria: mientras que el zamorano elige un tono con sonoridad “menor” (el primer tono), Victoria recurre al sexto tono, con predominancia de las terceras mayores resaltando una lectura menos dura del texto. Tejeda opta de esta forma por enfatizar la desgracia de los israelitas, mientras que la versión de Victoria insiste en una visión más esperanzadora.

⁴² Aunque utilizan textos diferentes, Gombert dedica a Santa Catalina su motete *Virgo Sancta Catherina*; atribuido a Pierre de la Rue Absalon, *fili mi* y de Gombert Lugebat David Absalon, hablan sobre David y Absalón.

⁴³ Ver IMRIE, Martyn, *Francisco de Peñalosa: Motets for 4 & 5 voices*, op. cit., págs. 70-75.

Dionisio Preciado sugirió, a la luz de los conflictos que Tejada experimentó con los músicos y la resolución de los cabildos posicionándose siempre a su favor, que el carácter de Tejada debió de ser marcadamente sensible⁴⁴. La empatía de Tejada hacia el sufrimiento podría inferirse a partir de la personal elección de los textos para los motetes y el carácter que le imprimió a cada uno de ellos (recuérdese la predominancia más arriba mencionada de los tonos con terceras menores frente a los de terceras mayores).

4.2. Técnica policoral

De la extraordinaria producción policoral de Tejada sólo han llegado a nuestros días los cuatro motetes a ocho voces del final del manuscrito zamorano. A pesar de no especificar división entre primer y segundo coro, el esquema de entradas alternativas dividiendo las ocho voces (dos sopranos, dos altos, dos tenores y dos bajos) en dos grupos de cuatro, uno en cada folio, no deja lugar a dudas de la concepción policoral de estos cuatro motetes, con ciertas reservas que se indicarán más adelante.

Alejandro Luis Iglesias⁴⁵ transcribió y estudió el estilo de estos motetes en base a la organización de las entradas de las ocho voces y el diálogo contrapuntístico entre los dos bajos, y sugirió que estos cuatro motetes pudieron constituir una de las muestras más tempranas de la implantación de la policoralidad en España.

Analicemos en primer lugar con más detalle las entradas de ambos coros: a diferencia de los Gabrieli, Hassler o Victoria, rara vez encontramos aquí entradas simultáneas de las cuatro voces de un coro, sino que éstas se solapan sucesivamente, aproximándose en mayor grado a una escritura a ocho voces independientes más que policoral a dos coros de cuatro voces. Aún así estos cuatro motetes pueden seguir catalogándose como policorales, más que por la escritura contrapuntística de las ocho voces por la distribución del texto, turnándose ambos coros y asignándose frases diferentes a cada uno de ellos para hacer confluir a ambos en determinados pasajes, aún cuando la homofonía en las entradas de cada coro sea, a diferencia de sus coetáneos españoles, prácticamente inexistente.

Se extrae de los esquemas anteriores la prueba de que no existe en el motete de Tejada ni una sola entrada simultánea de las cuatro voces en cualquiera de los dos coros y sólo una simultánea en la frase *Tu nos Semper*, formada por una combinación de cuatro voces procedentes de ambos coros (C1+A1+T1+B2), mientras que en las obras de Victoria y Guerrero hallamos ocho y diez entradas homofónicas de un coro u otro. Por tanto, la famosa concepción de *cori spezzati* presente en

⁴⁴ PRECIADO, Dionisio, *Alonso de Tejada...op.cit.*, vol. I, 114.

⁴⁵ LUIS IGLESIAS, Alejandro, "La música policoral...", *op. cit.*

los salmos de Adrian Willaert de dos coros dialogando en bloques con entradas homófonas de cada una de sus cuatro voces, se halla presente en los dos *Ave Maria* de Guerrero y Victoria y no así en los cuatro motetes policorales de Tejada. Entre estos últimos solo se localizan tres entradas de este tipo, dos en *Ave, salus mundi*, (*ave, redemptio* para el coro 2 y *viva, caro* para el coro 1) y una en *In te, Domine, speravi (et in domum refugii del coro 2)*.

A pesar de que no encontremos entradas homofónicas de los dos coros, los cuatro últimos motetes del *Liber tertius* no abandonan completamente su condición de policoralidad. Este estilo en las piezas conservadas de Tejada adquiere otro matiz (y en este punto si que habría sido fundamental haber conservado el rico repertorio a varios coros del que da prueba su testamento), ya que viene determinado no por la utilización paradigmática a la que estamos habituados con dos (o más) coros actuando como bloques armónicos que se separan y confluyen alternativamente, ya que así se da en la producción de los Gabrieli, Hassler, Victoria o Guerrero, sino más bien se emplean dos grupos con cuatro melodías independientes cada uno que se distribuyen de forma alternante el texto uniéndose en determinados pasajes.

Esto no quiere decir que en los autores mencionados no se encuentren diseños contrapuntísticos en las piezas policorales, pero el componente armónico que determinan estos diálogos policorales acaba cobrando un importantísimo papel y una cierta primacía sobre el melódico, lo que no sucede en los motetes de Tejada.

Comparamos a continuación un rasgo que es de suma relevancia a la hora de determinar el grado de evolución del estilo policoral: la interacción entre los bajos en las piezas anteriormente tratadas de Victoria, Guerrero y Tejada, donde se confirma el juicio de Luis Iglesias, observándose que Tejada se separa del estilo de Victoria y Guerrero en sus piezas policorales al construir los pares de bajos con un diseño más contrapuntístico que armónico, más horizontal que vertical.

En los *Ave Maria* de Guerrero y Victoria los dos bajos, cuando coinciden en un pasaje textual, suelen confluir en unísono o estar separados por octava, mediante saltos de cuartas y quintas por movimiento contrario. En cambio, estas dos voces en los motetes de Tejada dialogan mediante imitaciones melódicas, como puede observarse en la siguiente figura. Queda patente la primacía que otorga al componente melódico e imitativo entre los dos bajos frente al carácter fuertemente armónico que éstos tienen en las piezas de Victoria y Guerrero.

La ausencia casi total de entradas en bloque en los dos coros y la composición contrapuntística de los dos bajos separan el estilo policoral de la mayor parte de sus coetáneos. En base a ello Alejandro Luis Iglesias asegura que las piezas policorales de Tejada son cronológicamente anteriores a las de sus compatriotas. No obstante, hay que tener en cuenta que los dos estilos de composición policoral, uno más armónico y otro más contrapuntístico, coexistían en un mismo momento histórico

en diferentes autores: pueden encontrarse piezas del mismo corte que las de Tejada posteriores a las de Victoria y Guerrero: como ejemplo puede mencionarse el *Ave Maria* de Alonso Lobo, cronológicamente más tardío que las piezas homónimas de Guerrero y Victoria⁴⁶ y, a pesar de ello, se halla compuesto en un estilo contrapuntístico mucho más cercano al de Tejada. El propio Guerrero, en su *Regina caeli* a 8 voces, opta por un tratamiento mucho más melódico frente al *cori spezzati* de su *Ave Maria*.

Ya se ha adelantado que en la composición policoral conviven desde finales del siglo XVI dos corrientes claramente definidas: una de textura más contrapuntística, con varias melodías superpuestas, y otra armónica, con intervenciones homófonas de los coros. Esta situación de equilibrio se decantará en el primer tercio del XVII a favor de los diálogos policorales en bloques armónicos: el estilo de los motetes policorales de Tejada va en contra de la corriente de compositores de primeros de siglo como Sebastián de Vivanco, Sebastián López de Velasco, Mateo Romero, e incluso su antecesor en el cargo de maestro de capilla en Zamora, Diego de Bruceña, en su salmo a doble coro *Lauda, Jerusalem*, herederos de las técnicas italianas del *cori spezzati* popularizadas por Willaert, Andrea y Giovanni Gabrieli y continuadas en el resto de Europa a lo largo del siglo XVII por discípulos de éstos, como Schütz.

Sin embargo, es más oportuno pensar que esta diferencia de Tejada respecto a sus contemporáneos pudo ser fruto de las preferencias personales del compositor y no de la fecha en la que se compusieron, ya que ambas corrientes convivieron hasta, aproximadamente, mediados del siglo XVII, cuando el estilo contrapuntístico desaparecerá casi por completo a favor del armónico.

En conclusión: es posible que estos cuatro motetes fueran compuestos en cualquier momento de la vida de Tejada, ya que aunque el estilo apuntaría en mayor grado al último tercio del siglo XVI, (los primeros motetes policorales en España de los que tenemos constancia provienen de la década de los 70 del XVI), pueden también ser compatible con el de los años 20 del siglo XVII, últimos en la vida del compositor, siempre y cuando tuviéramos muy en cuenta que se trata de un estilo personal, con un fuerte componente contrapuntístico, donde cada voz no renuncia a su propia entidad melódica particular.

⁴⁶ El *Ave Maria* de Lobo se encuentra en el *Liber primus missarum* de 1602, publicación impresa que gozó de una amplia difusión. Los de Victoria y Guerrero a ocho voces son considerablemente anteriores, editados por primera vez en 1572 en el caso de Victoria (su primera edición de motetes) y en 1570 en el de Guerrero (*Motetta Francisci Guerrerri*): 30 años separan la pieza de Lobo de las de Guerrero y Victoria.

4.3. Motivos melódicos

Previamente a detallar los motivos melódicos que se han localizado es necesario tratar la frecuencia con la que se producen los distintos tipos de intervalos en los motetes del *Liber tertius* de Tejada. Aparecen en los 20 motetes más habitualmente (como es esperable en la música de la época), segundas, terceras y cuartas, tanto ascendentes como descendentes. Menos usual es la utilización de quintas ascendentes y descendentes. Los intervalos más extraños que se hallan son las sextas, siempre menores y ascendentes, y las octavas, tanto ascendentes, en todas las voces, como descendentes, en el bajo; obviamente, por razones armónicas, las voces de bajo son habitualmente más ricas que las superiores en quintas y octavas ascendentes y descendentes.

Aparte de diseños particulares que se tratan más adelante, Tejada parece que dota de cierta cohesión en el *Liber tertius* con la aparición de idénticos motivos melódicos en algunos de los diferentes motetes del tercer libro. Se trata de diseños melódicos cortos, de tres o cuatro notas, que Tejada emplea en diferentes alturas y tonos.

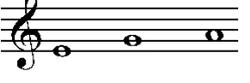
1	 <p><i>In passione positus Tu es Petrus</i></p>
2	 <p><i>In passione positus Lamentabatur Jacob O, Domine Jesu Christe Tu es Petrus Factus est repente I Percussa gladio</i></p>
3	 <p><i>Surrexit pastor bonus Super flumina Babylonis Quis dabit capiti meo Factus est repente I</i></p>
4	 <p><i>Surrexit pastor bonus Super flumina Babylonis Lamentabatur Jacob Quis dabit capiti meo</i></p>
5	 <p><i>Lamentabatur Jacob Super flumina Babylonis Sancti Dei omnes Protege, Domine Fugiens David</i></p>

Figura 6. Motivos melódicos comunes a varios motetes del *Liber tertius*.

Los motivos 1, 2 y 3 están estrechamente relacionados. Es momento de resaltar el canto llano de *In manus tuas*: el motivo 1 está formado por las tres primeras notas; el 2 es el motivo en inversión; y el 3 es el diseño 2 tomado de forma retrógrada. Parece subyacer bajo esta reiteración una especial estima de Tejada por esta melodía: la primera vez que aparecen en *Liber tertius* los motivos 1 y 2 es en *In passione positus*, justo el motete en el que se emplea el canto llano de *In manus tuas* de forma literal⁴⁷. Avanzando más el libro predominan el motivo 2 y el 3, actuando como elementos cohesionadores y seña de identidad, casi como una especie de rúbrica.

Ya se ha mencionado que Sebastián de Vivanco, en su libro de misas⁴⁸, utiliza en la *Missa in manus tuas* el mismo canto llano que Tejada. Es más, el contramotivo que en esa misa Vivanco utiliza en otras voces mientras suena el *cantus firmus* en el *Cantus* 1 coincide con el que Tejada emplea en *In passione positus* en el *Bassus* 1 cuando suena ese mismo canto llano. ¿Conocería Tejada la misa de Vivanco, o sería el abulense el que tuviese contacto el motete del Tejada antes de componer su misa? ¿Homenaje o coincidencia? Es difícil saberlo, pero está claro que el parentesco entre ambas piezas es difícilmente explicable por un hecho casual: compuestos en el mismo tono (8º por el final), utilizan el mismo canto llano y el tratamiento del mismo muy similar.

En el motete *Ave, virgo sanctissima* encontramos otra posible cita a una conocida pieza de Jean Lheritier sobre la que ya se ha hablado en este estudio, el *Nigra sum sed formosa* a cinco voces. La melodía que inicia el *Cantus* I en ambas piezas es idéntica, lo que puede indicar que Tejada se inspiró en el motete de Lheritier, algo lógico teniendo en cuenta el paralelismo que existe entre los textos de ambas piezas, coincidentes en su alabanza a la belleza femenina.

Por último, el motete *Tu es Petrus*, como ya se ha indicado, no está basado en el canto llano homónimo. Sin embargo, su inicio podría estar inspirado de forma libre en la parte del motete *Quem dicunt homines* de Gombert en el que el texto es *Quia es Petrus et super hanc petram* etc., ya que el motivo melódico es similar⁴⁹.

4.4. Armonía

Un análisis armónico de los 20 motetes del *Liber tertius* de Tejada revela un estilo profundamente singular⁵⁰. La originalidad armónica de Tejada se muestra

⁴⁷ En el motete politextual *Salvum me fac* del segundo libro, Tejada inserta también en el *Cantus* II el canto llano *In manus tuas* en valores largos y de forma literal.

⁴⁸ VIVANCO, Sebastián de, *Liber missarum*, Salamanca, 1608.

⁴⁹ Ver transcripción de esta pieza en ATLAS, Allan W. (ed.), *Antología de la música del Renacimiento*, Akal, ed. española, Madrid, 2002, págs. 273-282.

⁵⁰ La palabra armonía se utiliza aquí para definir el resultado de la verticalidad producida entre las voces, a sabiendas que se trata de un término anacrónico. Para los compositores del siglo XVI los componentes armónico y

con especial relevancia en los colores que se generan a causa de la aparición y resolución de retardos. En *In passione positus* (c. 32) podemos encontrar un inusual acorde con tercera, quinta y una séptima, fruto del retardo de cuarta por tercera en el *Altus* I. En *Lamentabatur Jacob* (c. 30) aparece el acorde típicamente renacentista de cuarta disminuida, con la peculiaridad de la presencia de una quinta añadida que cambia a la tercera antes de resolver el acorde. Estos dos giros armónicos son inusuales y prácticamente no se encuentran en la música de polifonistas españoles de su tiempo; por el contrario se encuentra con mucha frecuencia la secuencia cadencial que aparece en *Sancti Dei omnes* de Tejada (c. 43), precursora del acorde en el barroco de subdominante con sexta añadida (IV 5+6).

En *Super flumina Babylonis* (c. 11) encontramos un ejemplo de utilización anómala de un acorde con retardo en una cláusula remisa, ya que la nota en el bajo no es ni la tercera ni la fundamental, como suele ser habitual. La resolución es también extraña, ya que el semitono (el fa en el *Tiple* 2) no resuelve en el siguiente acorde.

Aparecen también colores armónicos muy originales, como el que se produce con el retardo presente en el Bassus en *Tu es Petrus* (c. 42). En *Quis dabit capiti meo* (c. 24) hay que destacar la aparición de un retardo sin previa preparación (la nota la en el *Tenor*): este tipo de conducciones armónicas con retardos sin preparar son aún extraños en la polifonía española de la época, como asegura José López-Calo⁵¹.

Tejada utiliza, si bien de forma muy escasa, la falsa relación acórdica. Este procedimiento se extendió en la polifonía española a principios del siglo XVII, encontrándose con profusión en piezas de Vivanco y Esquivel. Puede observarse la similitud en la utilización de la falsa relación entre *Tu es Petrus* de Tejada (cc. 50-51) y el motete de Vivanco *O, Rex gloriae*⁵² (cc. 52-53).

Por último hay que abordar el que quizás sea uno de los rasgos de identidad más marcados del estilo de Tejada: el empleo de la *Satzfehler* (cadencia en la que coinciden secuencial o simultáneamente una tercera mayor y una menor). En la siguiente figura se enumeran las apariciones de esta cadencia en los 20 motetes del *Liber tertius* de Tejada, así como el tipo de cada una de ellas.

melódico de la música eran indisolubles, siendo ambos consecuencia del contrapunto. Como no existe un término exclusivo en la época para describir el componente vertical en la polifonía, siendo éste un factor imprescindible a tener en cuenta en un análisis estilístico, se mantiene el término armonía en el presente estudio.

⁵¹ "En general, la armonía en la música española del siglo XVII fue extremadamente conservadora (...) Las disonancias tenían que ser preparadas" en LÓPEZ-CALO, José, *Historia de la música de española, siglo XVII*, Alianza Editorial, Madrid, 1983, pág. 77. Pueden encontrarse retardos y disonancias sin preparación en la *Missa pro defunctis* de Manuel Cardoso y Duarte Lobo, polifonistas portugueses de finales del siglo XVI y comienzos del XVII.

⁵² MARTÍN, Jorge: *O rex gloriae* (Sebastián de Vivanco). Publicado en Ars Subtilior Editions (www.arsubtilior.com) a 4-9-2012.

MOTETE	COMPÁS	TIPO	VOCES IMPLICADAS
<i>O, Domine Jesu Christe</i>	31	Falsa relación ⁵³	<i>Cantus 2 y Tenor</i>
<i>O, Domine Jesu Christe</i>	34	Segunda menor	<i>Cantus 2 y Tenor</i>
<i>O, Domine Jesu Christe</i>	54	Falsa relación	<i>Cantus 1 y Altus 2</i>
<i>O, Domine Jesu Christe</i>	57	Falsa relación	<i>Cantus 1 y Tenor</i>
<i>O, Domine Jesu Christe</i>	63	Falsa relación	<i>Cantus 1 y Tenor</i>
<i>Protege, Domine</i>	19	Falsa relación	<i>Cantus 1 y Altus 1</i>
<i>Factus est repente I</i>	21	Falsa relación	<i>Altus 1 y Altus 2</i>
<i>Factus est repente I</i>	27	Falsa relación	<i>Cantus 1 y Tenor</i>
<i>Factus est repente I</i>	49	Falsa relación	<i>Altus 1 y Altus 2</i>
<i>Factus est repente II</i>	33	Falsa relación	<i>Cantus 2 y Tenor</i>
<i>Factus est repente II</i>	46	Falsa relación	<i>Cantus 2 y Tenor</i>
<i>Percussa gladio</i>	34	Segunda menor	<i>Cantus 2 y Altus 1</i>
<i>Percussa gladio</i>	51	Falsa relación	<i>Cantus 1 y Tenor</i>
<i>Percussa gladio</i>	54	Falsa relación	<i>Cantus 1 y Tenor</i>
<i>Percussa gladio</i>	72	Segunda menor	<i>Cantus 1 y Cantus 2</i>
<i>Ave, virgo sanctissima</i>	37	Falsa relación	<i>Altus 1 y Bassus 2</i>
<i>Ave, virgo sanctissima</i>	77	Falsa relación	<i>Cantus 1 y Altus 1</i>
<i>Ave, salus mundi</i>	26	Falsa relación	<i>Cantus 2 y Tenor 2</i>
<i>Sancta Maria</i>	10	Falsa relación	<i>Altus 1 y Tenor 2</i>

Figura 7. Presencia de Satzfehler en los motetes del *Liber tertius* de Tejada.

Puede observarse que esta cláusula no aparece por igual en todas las piezas: mientras que en algunas no se encuentra más que en una ocasión, como es el caso de *Sancta Maria*, en *O, Domine Jesu Christe* y *Percussa gladio* se halla la *Satzfehler* con más frecuencia, en 5 y 4 ocasiones respectivamente. Esta frecuencia de aparición parece estar ligada al carácter de las piezas.

4.5. El estilo de los motetes del *Liber tertius*: ¿innovador o tradicional? Posible fecha de composición

A continuación se reproduce el juicio que Dionisio Preciado efectuó acerca del estilo de Tejada en los motetes del *Liber primus* y *Liber secundus*:

“Hace gran uso de la homofonía. Emplea algunos cromatismos y acordes propios de la polifonía española. Tiene un sentido armónico tonal bastante avanzado”⁵⁴.

⁵³ Se denomina aquí *Satzfehler de falsa relación* cuando se suceden secuencialmente la tercera menor y la mayor y de *segunda menor* cuando ambas terceras coinciden simultáneamente.

⁵⁴ PRECIADO, Dionisio, *Alonso de Tejada...*, op.cit., vol. I, pág. 149.

*“Ha desaparecido el equilibrio en las entradas de las exposiciones. (...) Estilísticamente, Tejada es sobrio y, en ocasiones, muy expresivo y dramático”*⁵⁵.

Este juicio estético de Preciado podría mantenerse en sus puntos básicos para los motetes del tercer libro del manuscrito zamorano, aunque con ciertas matizaciones. Los polifonistas europeos, también en España, a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, exploran nuevos terrenos en la armonía, perdiéndose parte de la complejidad contrapuntística que había caracterizado a sus antecesores.

Sin embargo, no puede asegurarse que la música española de finales del siglo XVI, y por ende la de Tejada, fuese de carácter predominantemente homofónico: simplemente, el componente contrapuntístico había perdido algo de sofisticación respecto a las generaciones pasadas, para las que la armonía era el producto de las superposiciones de diferentes melodías más que un recurso de composición de primer orden. Para él y sus coetáneos, el contrapunto sigue constituyendo el rasgo fundamental que determina el estilo de las composiciones, y la armonía es el recurso expresivo con el que complementar y resaltar determinadas cualidades del texto que la desnudez de una sola melodía no puede hacer por sí sola.

La transición estilística a finales del siglo XVI y principios del XVII no se produjo por igual en toda Europa. Italia, en especial Venecia, como contraposición a la más conservadora Roma, se convirtió en el epicentro del cambio musical de Europa, un hervidero de nuevas ideas que terminaron originando un giro estético, pero que en este momento eran todavía prácticamente desconocidas en casi todo el continente: la monodia acompañada de Caccini, el cromatismo cada vez más intenso en los madrigales de Wert, Rore, Gesualdo, Marenzio y las *Prophetiae Sibyllarum* de Lasso, la estandarización del bajo continuo (atribuido a Ludovico da Viadana) y la policoralidad de grandes ensembles vocales e instrumentales de Andrea y Giovanni Gabrieli entre otros, además de, por supuesto, la aparición de las primeras óperas de Peri, Caccini y Monteverdi.

Mientras, en los demás países del entorno siguió muy presente en los primeros compases del siglo XVII la estética renacentista: en Holanda, Sweelinck siguió componiendo *chansons*, madrigales y motetes al antiguo estilo; en Inglaterra Philips con sus motetes y Byrd en los *Gradualia* mantuvieron en mayor o menor grado el contrapunto austero de filiación romana (alejándose del rico contrapunto florido de las generaciones anteriores como Sheppard, Tye y, sobre todo, Tallis) similar a Palestrina; los compositores de Portugal, que se mantuvieron entre los más conservadores (Manuel Cardoso muere en 1650 y Duarte Lôbo alrededor de 1646),

⁵⁵ *Ibid.*, vol. II, pág. 28.

prosiguieron con la polifonía vocal sacra al *stilo antico* como género fundamental, al igual que España, que a pesar de intentos tímidos a comienzos de siglo de autores como Mateo Romero y Sebastián López de Velasco (siendo el pionero en 1600 Victoria con las misas *Laetatus sum* y *Pro victoria*), fue de los últimos países en incorporar la policoralidad barroca italiana, manteniendo el contrapunto característico de la *prima pratica*.

Por ello no es de extrañar que en 1628, año de la muerte de Tejada, siguiera pre-valectiendo en los dos países de la Península un estilo prácticamente abandonado en el resto de Europa, que podríamos denominar “tardorrenacentista”, integrado por aquellos que formarían una hipotética “sexta generación”⁵⁶, con compositores como el propio Tejada, Filipe de Magalhaes, Duarte Lôbo, Pedro Ruimonte, Fernando de las Infantas, el último Victoria del *Officium defunctorum* o Alonso Lobo, en la que se seguiría empleando el estilo antiguo, pero aderezado con importantes innovaciones que se concretaron en un tratamiento más libre de la disonancia y la armonía. Poco a poco estos países fueron incorporando rasgos más específicamente barrocos, hasta llegar a imponerse la *seconda pratica* en el entorno europeo a partir de la segunda mitad del siglo XVII.

En los motetes del *Liber tertius* encontramos una serie de características que hablan a favor de una composición temprana, en las tres últimas décadas del siglo XVI, y que constituyen un reflejo de la impronta de la música que se encontraba vigente en la Europa de mediados de siglo, siendo Morales, Crecquillon, Gombert o Clemens non Papa figuras de referencia imprescindibles:

- 1) Ausencia de pasajes de pregunta-respuesta entre dúos o tríos de voces: las entradas van solapándose de forma sucesiva, por lo que se evitan inicios de varias voces en bloque, con la salvedad de las entradas homófonas anteriormente mencionadas en los cuatro motetes a doble coro y algunas casos puntuales en los motetes a seis voces en las que Tejada desea describir un pasaje del texto.
- 2) Escritura a ocho voces: Los cuatro motetes policorales constituyen otra salvedad a la afirmación de Dionisio Preciado: el estilo de Tejada en los cuatro motetes a ocho voces que han llegado a nuestros días se decanta a favor de una escritura más contrapuntística a ocho voces que policoral. Una muestra de ello son las líneas de bajo, más melódicas que armónicas, lejos de obras como la *Missa pro victoria* de Victoria (1600), *Lauda Jerusalem* y *De pro-*

⁵⁶ La quinta generación sería a la que pertenecieron Lasso, Palestrina, Monte o Guerrero. Se sigue aquí la clasificación más extendida, ver GALLICO, Claudio, *La época del Humanismo y del Renacimiento*, Turner Música, trad. Española, Madrid, 1986.

fundis de Diego de Bruceña (c. 1600), o la misa a ocho voces de Hans Leo Hassler, de 1599.

- 3) Uso de la homofonía: si bien la ornamentación y el diseño melódico son más austeros que en muchos compositores coetáneos, ésta rara vez hace acto de presencia en los motetes del *Liber tertius*. La sobriedad contrapuntística no es óbice para asegurar que la base en la que se cimenta la composición en la música de Tejada sigue siendo, como en la inmensa mayoría de la música del siglo XVI, el contrapunto imitativo.
- 4) Sencillez rítmica: Si la música de Peter Philips, Hieronimus Praetorius o Giovanni Gabrieli, en la frontera con el cambio estético al barroco, se caracteriza en muchas ocasiones por la aparición de ritmos rápidos de fusa (semicorcheas en las transcripciones) a sílaba por nota, en la producción de Tejada no encontramos esta vivacidad de ritmos, salvo en el motete *Domine, ne in furore tuo*, que constituye una excepción dado que se describe el contenido del texto en ese pasaje, por lo que no se modifica el juicio general sobre su estilo. Tampoco se localizan ritmos rápidos sincopados, formados por figuras más pequeñas que la mínima (negra en la transcripción), mientras que en la música de Vivanco (*O, Rex gloriae, Tiple II*) y en la de Victoria (*O, beatus Ignatius*) pueden localizarse sincopas con semimínimas. Tejada emplea esta figuración sólo en una ocasión, en un pasaje cadencial del motete *Sancti Dei omnes* (cc. 128-129)
- 5) Uso de cláusulas *Satzfehler*: El uso cadencia, cuyos orígenes se remontan en las primeras dos generaciones renacentistas, acerca el estilo de Tejada a los compositores que más recurrieron a ella: los franco-flamencos de mediados de siglo XVI pertenecientes a la cuarta generación renacentista, como Gombert, Clemens non Papa, Manchicourt o Crecquillon. En la generación inmediatamente siguiente la utilización de estas disonancias no se ha localizado en Lasso o Palestrina, pero sí en la *Missa Ultimi miei sospiri* de Monte (1587), el motete de Victoria *Vadam et circuibo civitatem* (1572) y en la misa de Guerrero *Sancta et immaculata* (1566); posteriormente este rasgo desapareció en las obras tardías de estos compositores⁵⁷. Por tanto la aparición de la *Satzfehler* en algunos de los motetes de Tejada puede apuntar hacia una fecha más temprana de composición.

⁵⁷ La aparición de la *Satzfehler* constituye en el caso un signo de influencia y proximidad en Monte, Guerrero y Victoria de los compositores de la generación anterior, sobre todo Gombert y Morales. De hecho, las misas parodia mencionadas de Guerrero y Monte constituyen un homenaje a Morales y Verdelot, respectivamente, respetando la presencia de esta cláusula como uno de los signos de identidad de sus predecesores.

- 6) *Cantus firmus ostinato*⁵⁸: Procedimiento típico del Renacimiento que se encontraba a partir de la cuarta generación en franca decadencia. Prueba de ello es la presencia de un único ejemplo de motete con esta técnica, *Da pacem Domine*, entre los 20 motetes del *Liber tertius*.

Por otro lado, las características en los motetes de Tejada que pueden considerarse como más avanzadas y que se atribuyen a la corriente del cambio de la *prima* a la *seconda pratica* pueden resumirse en los siguientes puntos:

- 1) Brevedad de las líneas melódicas: realizada en comparación con la mayoría de los compositores de la última generación renacentista (Monte, Lasso, Palestrina...), no siendo comunes entre los motetes del *Liber tertius* los pasajes melismáticos, y en el caso de producirse son siempre de una duración menor. Las melodías son reconocibles por motivos breves y carecen de la elaboración más amplia que poseen en la música de Palestrina, Sweelinck, Byrd o Vivanco.
- 2) Originalidad armónica: Si horizontalmente la música de Tejada es bastante más sobria que la de sus contemporáneos, no puede decirse lo mismo del componente vertical, ya que los motetes del *Liber tertius* se distinguen por una mayor variedad de colores armónicos. Si bien no puede hablarse todavía de una armonía tonal tal y como asegura Dionisio Preciado, hay que admitir que el componente armónico cobra en los motetes de Tejada una enorme relevancia para la época, ya que la preeminencia de las líneas melódicas queda en muchas ocasiones mermada por el papel de la armonía.
- 3) Expresividad: Tejada es, tal y como sugirió Preciado, un compositor con una gran variedad de matices: desde la exultante alegría en los motetes *Sancta Maria* y *Sancti Dei omnes* puede pasar a la angustia de *Lamentabatur Jacob* o *Fugiens David*, si bien es cierto que es en los motetes dramáticos donde su técnica demuestra toda su profundidad. Esta música, como es habitual en la época, se encuentra cargada de procedimientos retóricos, con gran presencia de figuralismos (también llamados madrigalismos), que describen con gran fidelidad el sentido del texto, práctica profundamente arraigada y que no aminorará hasta finales del siglo XVIII.
- 4) Elección de temas: la elección de los textos para los motetes del *Liber tertius* se caracteriza por su elevada originalidad. A pesar de tratarse de una característica que podría ser juzgada de intemporal, no deja de encontrarse

⁵⁸ Se considera como *cantus firmus ostinato* a la presencia en el conjunto polifónico de un diseño melódico en notas largas que se repite continuamente.

cierta semejanza de estas piezas con las temáticas que los compositores italianos del siglo XVII eligieron para sus oratorios, esto es, historias sacras con ciertos componentes seculares que podían resultar más atractivos para el público, con la posibilidad de desarrollar aspectos más dramáticos, siendo preferidos muchos temas del Antiguo Testamento (Jonás, Job, Jephthé, el rey David...).

Un rasgo estilístico interesante en estos motetes es la persistente utilización de ciertos motivos melódicos, como es el caso de las primeras notas de la melodía *In manus tuas* en varias piezas, tanto en su forma literal en *In passione positus* y *Tu es Petrus* como modificado por retrogradación e inversión en más de la mitad de motetes del libro. Este hecho, aparte de otorgar una unidad estética a las obras, puede ser interpretado de otra forma, aparte de la meramente musical: es posible que esta inclusión tan frecuente de alusiones al tema melódico de *In manus tuas* se tratase de una petición, un testamento musical en sus últimos años de vida de Tejeda, que usando la melodía de las últimas palabras de Jesús en la cruz, podría estar rogando por su propia salvación⁵⁹.

Es extremadamente complicado ubicar estilísticamente los motetes del *Liber tertius* en una fecha concreta: hay que tener en cuenta la longevidad de la que gozó Tejeda (sirva como ejemplo el que conociera el reinado de cuatro monarcas: los últimos años de Carlos V, Felipe II y Felipe III por completo, y los primeros años de Felipe IV).

Ya se indicó en el apartado de descripción del manuscrito que la opción más probable es que la copia del manuscrito con los 81 motetes de Tejeda que ha llegado a nosotros se debiera a un proceso de recopilación a partir de una o varias fuentes previas con piezas seguramente compuestas en momentos diferentes de su carrera, en base a la organización meticulosa en tres partes en base al número de voces de las piezas.

Podemos pensar por tanto que los motetes del *Liber tertius* pudieron también haber sido compuestos en momentos diferentes. No parece muy probable, a tenor de los rasgos estéticos de los motetes y el año de comienzo de la actividad de Tejeda como maestro de capilla (a los 32 años), que la composición de estas piezas tuviera lugar antes de la década de 1580. Por tanto, se aporta a continuación como sugerencia una datación hipotética de los motetes del *Liber tertius* en base al peso

⁵⁹ No hay que olvidar que esta melodía del canto *In manus tuas* era ampliamente conocida, y que el carácter divino de las melodías monódicas de la liturgia estaba fuera de toda duda, por considerarse inspiradas directamente por el Espíritu Santo y transmitidas por San Gregorio: por tanto, la melodía del canto llano estaba vinculada íntimamente a la naturaleza divina y, aunque predominaba la creación de polifonía sin modelo gregoriano preexistente, la aparición de un canto llano otorgaba a una pieza polifónica de una identidad ampliamente reconocible.

en cada uno de los rasgos anteriormente mencionados, en dos posibles franjas: temprana, entre 1570 y 1600, y tardía, próxima a la *seconda pratica*, entre 1600 y 1628, como fechas aproximadas.

N.º	RASGOS ESTILÍSTICOS TEMPRANOS: c. 1570-1600	RASGOS ESTILÍSTICOS TARDIOS: c. 1600-1628
1		<i>Caecus quidam sedebat</i>
2	<i>In passione positus</i>	
3	<i>Surrexit pastor bonus</i>	
4		<i>Super flumina Babylonis</i>
5	<i>Lamentabatur Jacob</i>	
6	<i>O Domine Jesu Christe</i>	
7		<i>Quis dabit capiti meo</i>
8		<i>Tu es Petrus</i>
9		<i>Sancti Dei omnes</i>
10	<i>Protege Domine</i>	
11		<i>Fugiens David</i>
12, 13	<i>Factus est repente I, II</i>	
14	<i>Percussa gladio</i>	
15	<i>Da pacem Domine</i>	
16		<i>Domine, ne in furore tuo</i>
17	<i>Ave, virgo sanctissima</i>	
18	<i>Ave, salus mundi</i>	
19		<i>In te Domine speravi</i>
20	<i>Sancta Maria</i>	

Figura 8. Datación hipotética de los motetes del Liber tertius.

4.6. Figuralismos

Se ha entendido como figuralismo todo aquel recurso musical que refleje, de forma más o menos directa, el contenido del texto de forma descriptiva, aunque se conozcan más habitualmente con los términos *word painting* o *madrigalismo*⁶⁰. Este recurso ha sido estudiado y descrito modernamente en profundidad por varios

⁶⁰ Los musicólogos ingleses prefieren el término *word painting*, apropiado para describir este tipo de recurso musical. También es conocido ampliamente con el nombre alternativo de madrigalismo, por su frecuente aparición en los madrigales de compositores italianos. Se ha preferido aquí el término castellano figuralismo por estar desligado de un género musical concreto.

autores⁶¹, en mayor grado en los madrigales y con algo menos de atención en la música religiosa, como deudor de procedimientos literarios retóricos, enmarcándose en la figura de la *Hypotyposis*.

Los procedimientos retóricos en música recibieron gran atención por parte de los tratados teóricos del siglo XVI; *Institutione harmoniche* de Zarlino (1558) o *L'antica música ridotta alla moderna prattica* (1555) de Vicentino; y del XVII, *Musica autoschediastike* de J. Burmeister (1601) o *Tractatus compositionis augmentatus* (1657) de C. Bernhard⁶². Prueba de la cotidianeidad de este tipo de figuras son las críticas que Vincenzo Galilei vertió sobre ellas en su libro *el Dialogo della música antica et della moderna* de 1581, posicionándose en contra de la polifonía contrapuntística a favor de la monodia acompañada⁶³.

A pesar de las objeciones de teóricos como Galilei, los figuratismos no perdieron ni un ápice de fuerza durante todo el siglo XVII: tomaremos como ejemplo el madrigal *Volano frettolosi* de Barbaro Strozzi en su *Primo libro dei madrigali* de 1644⁶⁴. En el comienzo, las voces van entrando sucesivamente creando un efecto de *crescendo* que refleja el despliegue de unas alas descrito en el contenido del texto (“vuelan presurosos los días”, compases 1-9); cuando el texto cambia a “*e presto*” (“y pronto”), las cinco voces declaman con figuras rápidas el texto homofónicamente; acto seguido, en la frase “*lunghi ossequiosi amori*” (“mis largos obsequiosos amores”) las figuras rítmicas se vuelven mucho más largas y el ritmo se ralentiza.

Algunos autores como Palisca han circunscrito el fenómeno del figuratismo al movimiento cultural de finales del siglo XVI llamado “manierismo” y la existencia del concepto difuso “música reservata”, pero se trata de una inexactitud, ya que dichas figuras retóricas se aplicaban en la música desde antes y no están asociadas específicamente a un momento tan breve de tiempo. Además, como puede observarse en el madrigal de Strozzi, estas prácticas sobrevivieron muchas décadas al movimiento estético denominado como manierismo.

Es necesario aclarar que la búsqueda de estos recursos está limitada por nuestro conocimiento de la cultura y sociedad que contextualiza a la música, por lo que el

⁶¹ Ver KOUTSOBINA, Vassiliki, *Musical Rhetoric in the Multi-Voice Chansons of Josquin des Prez and His Contemporaries (c. 1500-1520)*, tesis doctoral, Universidad de Cincinnati, 2004, en el que se aporta un excelente estudio sobre los procedimientos retóricos en la música de Josquin. En WILSON, Blake y BULOW, George, voz “Rethoric and music” en SADIE, Stanley (ed.), *The new grove dictionary... op.cit.*, vol. 21, págs. 260-275, se encuentra una extensa bibliografía de estudios sobre retórica en la música.

⁶² WILSON, Blake y BULOW, George, *op. cit.*

⁶³ Ver WALTER HILL, John, *La música barroca*, Akal, Madrid, 2008, pág. 40.

⁶⁴ Una transcripción de este madrigal se puede encontrar en <http://www.cpd.org>, consultado a fecha 23 de Agosto de 2009.

porcentaje de los figuralismos que se localizan en seguramente ínfimo en comparación con el real⁶⁵.

El primer motete del *Liber tertius, Caecus quidam sedebat*, se inicia con un motivo de cuatro notas en las palabras *Caecus quidam*. Esta melodía, con dos saltos descendentes consecutivos y una dirección errática parece describir la desorientación de un invidente.

Figura 9. *Caecus quidam sedebat*, cc. 1-5.

Figura 10. *In passione positus de Guerrero*, cc. 52-54⁶⁶.

⁶⁵ Samuel Rubio estudió en su transcripción del Oficio de Semana Santa de Victoria algunos de estos figuralismos en los responsorios de tinieblas. Ver RUBIO, Samuel, *Tomás Luis de Victoria: Officium Hebdomadae...*, *op.cit.* En la música profana existen estudios más completos para los madrigales italianos, véase GROUT, J. Donald y PALISCA, Claude V., *op. cit.*, págs. 263-277.

⁶⁶ Tomado de LLORENS I CISTERÓ, Josep, *Francisco Guerrero: opera omnia, motetes de tempore et alia*, v. XIV, CSIC, Barcelona, 2005, pág. 184.

Uno de los procedimientos retóricos más utilizados fue el asociar los personajes de un relato a una voz o un conjunto de voces. Desde muy pronto, el personaje de Jesús en las pasiones monódicas fue representado por una voz de bajo. El motete de Tejada *In passione positus* contiene una configuración nada habitual: SSATBB. Es el único motete que tiene dos *Bassus* en vez de uno: la explicación de que encontremos de dos voces de bajo es que Tejada pretende representar con ello la característica voz grave de Cristo. Existen pruebas en la polifonía de la época de la asociación de la voz de bajo con la figura de Jesús. Como ejemplos pueden citarse el motete *Transeunte Domino Jesu* de Peñalosa, donde el primer *Tenor* solo canta cuando habla el ciego en primera persona, y las voces graves cuando es Jesús el que interviene; y el motete *In passione positus* de Guerrero, en el que observamos que las cuatro voces superiores que desempeñan un papel de evangelista callan al comenzar las palabras de Jesús en la voz del bajo.

En este mismo motete, encontramos un figuralismo en las palabras *Tremens ait* (“dijo en voz alta, temblando”): la voz del *Cantus 1* permanece, durante el largo tiempo de breve y media (redonda con puntillo en la transcripción) en la nota más aguda, siguiendo con valores largos, dibujándose así la desesperación de Cristo, acentuada por los retardos en notas largas (cc. 18-24). Un recurso muy similar puede encontrarse en *Versa est in luctum* de Victoria, donde la pieza alcanza su clímax (cc. 37-42) en los dos *Cantus* en las palabras *Parce mihi, Domine* (“ten piedad de mí, Señor”) en la nota mi 4, fuera del ámbito normal del primer tono en el que está compuesta.

Más adelante, sobre las palabras *Factus est in agonia* (sumido en su agonía) encontramos una sucesión de disonancias sincopadas, con cláusulas sucesivas en sol, la y re, cada una con retardos en cada una de las tres voces superiores, reflejándose así el sufrimiento de Cristo en su Pasión (cc. 43-48)

Surrexit pastor bonus se inicia con un motivo melódico que cubre, de forma ascendente, un intervalo de una sexta menor. El diseño describe el ascenso de Cristo, como símbolo de su resurrección. Esta asociación textual del movimiento melódico ascendente como “ascenso” o “resurgimiento” no era nueva, pudiéndose encontrar en la palabra *Surge* de *Surge amica mea* tanto de Constanzo Festa como de Palestrina, y la palabra *Surge* del comienzo de los motetes *Surge prospera amica mea* de Guerrero y Lasso.

En *Super flumina Babylonis* localizamos dos de los escasos ejemplos en el *Liber tertius* de pasajes a tres voces con entradas en homofonía. El primero de ellos se encuentra en *organa nostra* (“nuestros instrumentos”) representando el tañer de un instrumento de cuerda pulsada⁶⁷. El ritmo y el texto es similar en *Versa est in*

⁶⁷ Como ya se ha mencionado, en la versión moderna del salmo se sustituye la palabra *organa* (instrumentos) por *cithara* (cítara o arpa).

luctum de Victoria, donde encontramos también un fragmento homofónico a tres voces. Además, Tejada representa en este fragmento la palabra *suspendimus* (“colgamos”) con un doble retardo.

Ya se ha mencionado la frecuencia con la que se produce el recurso retórico en el que una o varias voces asumieran en la polifonía el papel de cada uno de los personajes que aparecen en el texto, contestándose entre sí cuando se producía un diálogo. Una muestra es el responsorio *Seniores populi* de Victoria, donde las tres voces inferiores (las que cantan las voces de hombre adulto) comienzan diciendo “*Seniores populi*” (“los ancianos del pueblo”), y el *Tiple* se incorpora ya cuando el texto pasa a *consilium fecerunt* (“conspiraron todos”): cuando en el versículo se habla de la reunión de los jueces, son sólo las tres voces graves las que cantan. Isaac en la *secunda pars* “*Laurus impete fulminis*” de *Quis dabit capiti meo aquam*, hace callar a la voz del tenor (“*Tenor Laurus tacet*”, cc. 65-101⁶⁸), refiriéndose alusivamente al silencio del fallecido Lorenzo de Médici.

La muestra de homofonía en el motete *Super flumina* de Tejada refleja el requerimiento de los captores, *Hymnum cantate nobis de canticus Sion* (“cantad para nosotros un cántico de Sión”) encarnados por las tres voces agudas al pueblo de Israel, representado por las tres voces graves, que responden *Quomodo cantabimus* (“¿cómo cantaremos?”). Aquí el diálogo homofónico entre los dos grupos de tres voces representa a los captores (voces agudas) y al pueblo de Israel (voces graves).

En 1638 Monteverdi publica su *Ottavo libro dei madrigali*. Entre madrigales de polifónicos y *a solo* característicos de la *seconda pratica* se encuentra el *Lamento della ninfa*, construido sobre un *basso ostinato* de cuatro notas descendentes por grados conjuntos (tetracordo)⁶⁹. La asociación entre este tetracordo y el sentimiento de tristeza no era nueva en tiempos de Monteverdi, apareciendo ya nada menos que un siglo antes, habiéndose localizado para este estudio tan prematuramente como en la palabra *lacrimae* (lágrimas) de las *Lamentatio Jeremiae prophetae* de Johannes Tinctoris⁷⁰ (c.1435-1511) o en el *Bassus* de la *secunda pars Laurus impete fulminis* del motete *Quis dabit capiti meo* de Isaac⁷¹ (repitiendo el motivo en 5 ocasiones un grado conjunto más grave en cada ocasión). Citando algunos ejemplos más cercanos a Tejada aparecen estos motivos de tetracordo descendente

⁶⁸ ATLAS, Allan W. (ed.), *Antología de la música del Renacimiento*, op. cit., p. 109.

⁶⁹ Ver ROSAND, Ellen, “The descending tetrachord: an emblem of lament” en *The Musical Quarterly*, vol. 65, núm. 3, Julio 1979, págs. 346-359. Ellen Rosand atribuye a las *Lachrimae* de Dowland el origen de la popularización del uso del tetracordo descendente como sinónimo de tristeza, aunque aquí se mencionan un par de ejemplos mucho anteriores.

⁷⁰ En MELIN, William, *Johanni Tinctoris: Opera omnia*, American Institute of Musicology, 1976, p. 118, compases 51-54.

⁷¹ Compases 65-101, ver ATLAS, Allan W. (ed.), *Antología de la música del Renacimiento*, Akal, ed. Española, Madrid, 2002, pp. 166-170.

como alusión a la tristeza en las palabras *Lacrimarum vale* (“valle de lágrimas”) del *Salve Regina* a 4 de Morales (cc. 55-78), las siete *Lachrimae* de Dowland, o la frase *Deduc quasi torrentem lacrimas per die et noctem* (“deja tus lágrimas caer como un torrente día y noche”) en el responsorio *Jerusalem, surge* de Carlo Gesualdo (cc. 36-47).

Tejeda debió conocer esta asociación, ya que en *Lamentabatur Jacob* aparece en varias voces el tetracordo descendente. Por si pudiese haber alguna duda, este motivo de cuatro notas descendentes, aunque no aparezca de forma *ostinato*, es utilizado por Tejeda para ilustrar la palabra *Lamentabatur* (“se lamentaba”). Así, Tejeda prelude, de forma muy explícita, el famoso *Lamento* de Monteverdi, como mínimo 10 años antes de su publicación, asociando el tetracordo descendente en valores largos a la palabra que más tarde daría nombre a todo un género en el barroco: prueba de lo común de este recurso es que se puede observar este fenómeno de sucesión de cuartas descendentes como emblema de tristeza en el comienzo del *Bassus* en la *chanson* de Lasso *Un triste coeur*⁷².

Más adelante en esta pieza, sobre las palabras *pronus in terram* (“se echó a tierra”) Tejeda dibuja fielmente la acción de Jacob una sucesión de motivos descendentes en todas las voces. Aunque el empleo de escalas descendentes como figuralismo de caída era práctica casi obligada en el fragmento *descendit de caelis* en las misas polifónicas⁷³, Tejeda pudo haber conocido el motete de Clemens non Papa *Job tonso capite* (cc. 17 a 27), en el que el francoflamenco emplea exactamente el mismo tipo de figuralismo para un texto y una temática muy similares en las palabras “*corruens in terram*” (“se derrumbó en el suelo”).

El tercer figuralismo en este motete, de gran originalidad, que recuerda al silencio del *Tenor* representando a Lorenzo de Medici en *Quis dabit* de Isaac, se produce al final, en *faciat eos cernere* (“haz que les vuelva a ver”), momento en el que Jacob ruega a Dios para poder volver a encontrarse con sus dos hijos extraviados, Jacob y Benjamín. Mientras las cuatro voces superiores cantan el texto previo, las dos inferiores, el *Tenor* y el *Bassus*, callan durante dos breves y media, y, al empezar a estas últimas palabras, lo hacen simultáneamente: de esta forma, los dos hijos son representados por las dos voces inferiores, los que finalmente vuelven a ser encontrados después de ser extraviados por su padre durante un tiempo representado por el silencio de dos breves y media.

⁷² Ver SILBERT, Doris, “Melancholy and Music in the Renaissance” en *Notes*, Second series, vol. 4, n.º 4, sep. 1947, pp. 413-424.

⁷³ Véase por ejemplo el *Credo de la Missa Veni Domine* de Rodrigo de Ceballos, cc. 50-57 en SNOW, Robert, *Obras completas de Rodrigo de Ceballos*, v. III: Misas, Centro de documentación musical de Andalucía, Granada, 1997, p. 22.

En *Lamentabatur Jacob* y *Quis dabit capiti meo* un motivo de salto de octava ascendente, seguido de notas descendentes en grados conjuntos, representa una alusión a la palabra “lágrimas” en *cum lacrimis* del *Cantus 1* y *Bassus* y en *fontem lacrymarum* en *Cantus 2* y *Bassus* de *Quis dabit capiti meo*. Ya se ha tratado anteriormente cómo el empleo de melodías por grados conjuntos descendentes o cuartas o quintas por salto descendente se utilizaban como representación de las lágrimas o más genéricamente de la tristeza.

También en *Super flumina Babylonis* (cc. 23-28) encontramos que la voz de *Bassus* desciende en valores largos por grados conjuntos en las palabras *et flevimus* (“y llorábamos”): coincide con Lasso, Victoria y Palestrina (este último muy similar a la musicalización de Tejada), quienes en el mismo fragmento del texto de sus versiones de *Super flumina Babylonis* (a 4, 8 y 5 voces respectivamente) emplean un diseño melódico descendente⁷⁴ en alusión a la caída de las lágrimas.

Tu es Petrus emplea el diálogo entre dos tríos de voces nuevamente con un fin expresivo. En este caso, aparecen las respuestas homofónicas en *edificabo ecclesiam meam* (“construiré mi iglesia”), dibujándose así la edificación de la Iglesia, como si los dos grupos de tres voces fueran las piedras sobre las que se va construyendo la estructura de un edificio o la entidad espiritual de la Iglesia. Aunque en los *Tu es Petrus* de Clemens non Papa y Byrd no se halla un tratamiento así, la versión de Palestrina a 6 voces sí que comienza con un diálogo entre dúos y tríos de voces muy similar al que se produce en el motete de Tejada; también en el motete homónimo de Victoria se dan entradas simultáneas de pares de voces en la palabra “*edificabo*” (cc 13-18).

Sancti Dei omnes es rico en figuralismos. El primero se encuentra en *qui Christi vestigia sunt secuti* (“seguisteis los pasos de Cristo”). Las voces aquí se imitan constantemente utilizando escalas por grados conjuntos, representando los pasos de los Santos tras Jesús. La misma frase está contenida en otra variedad de texto dedicada a los Santos, *Gaudent in caelis*, musicalizado por Philippe di Monte y Victoria, entre otros. La versión de Victoria utiliza un figuralismo próximo al de Tejada en dicha frase, con un trío de voces en el que una primera voz va sincopando el ritmo, siendo imitada “en estrecho” por las otras dos voces.

En la segunda vez que aparecen las palabras *Sancti Dei omnes* (“todos los Santos de Dios”), al final de la primera parte del motete, Tejada hace confluir a las seis voces en figuras largas de forma casi completamente homofónica, emulando así la reunión de todos los Santos (cc. 22-27). Prácticamente al final del motete aparecen

⁷⁴ Victoria: *Super flumina Babylonis* a 8, *Bassus I*, compases 9-10, *Bassus II*, cc. 11-12 con el típico tetracordo descendente con cadencia final remisa; Palestrina: *Super flumina Babylonis* a 5, casi idéntico al motete de Tejada con diseño descendente en valores largos, en el *Bassus* cc. 39-42 y en el *Tenor* cc. 42-45 y Lasso: *Super flumina Babylonis* a 4, *Bassus*, cc. 21-23.

entre la relación de cargos eclesiásticos por los que se ruega los “hermanos cantores” (*fratres cantores*). Esta mención directa a los cantantes en el texto es muy poco usual, y en ella aparece un diseño rítmico único entre los 20 motetes del *Liber tertius*: una mínima, flanqueada por dos semimínimas en un ritmo sincopado. Tejada pretende así retratar mediante un pequeño “virtuosismo vocal” la figura del cantor (cc. 127-130).

En el motete *Protege, Domine*, encontramos en *plebem tuam* dos figuralismos muy similares al del final de la *prima pars* de *Sancti Dei omnes*, donde Tejada retrata el conjunto del pueblo israelita y la totalidad de las perversidades de los enemigos (cc. 17-18 y 31-33). Este tipo de utilización de todas las voces en un pasaje homofónico como figuralismo textual es muy frecuente: lo encontramos en los motetes *Dum complerentur* de Victoria y Palestrina⁷⁵ en el fragmento textual “*erant omnes pariter dicentes*”. En *Transeunte Domino Jesu* de Peñalosa, las cinco voces sólo se juntan en el texto cuando se habla de la multitud *et omnis plebs ut vidit dedit gloriam* (“*Y toda la multitud que lo vió, glorificaba a Dios*”).

Fugiens David contiene un canon *trinitas in unitate* al unísono sobre el *Tiple 1*. En la voz canónica encontramos un figuralismo en *ascendebat plorans* (“*subía llorando*”). La palabra *ascendebat* se ilustra con un movimiento ascendente, y el descenso de las lágrimas en *plorans* en una quinta formada por dos terceras descendentes, similar a las famosas *Lachrimae* de Dowland, la frase *lagrimando non cessabas* (“*no dejabas de llorar*”) del motete *Memorare Mater Christi* de Matthaeus Pipelare (c. 1450- c. 1515) o los ejemplos más tempranos anteriormente mencionados para el tetracordo descendente.

En la segunda versión en el *Liber tertius* del texto *Factus est repente*, observamos un caso en el que la armonía, y no la melodía o las proporciones rítmicas, se utiliza como figuralismo para describir un aspecto del texto. Tejada musicaliza la palabra *repleti* de *repleti sunt* (“*se llenaron*”) mediante un acorde configurado de forma poco habitual con las seis voces distribuidas en dos terceras, dos quintas y dos notas fundamentales, sin ningún espacio vacío.

En *Domine, ne in furore tuo*, las palabras *in furore* (“*en tu cólera*”) son reflejadas por el autor, supuestamente Tejada, con fusas (semicorcheas en la transcripción), y *neque in ira tua* (“*con tu ira*”) con semimínimas. En ambos ejemplos las figuras rápidas tienen texto propio y no son parte de un melisma, como se da en el *stilo antico* del resto de motetes del *Liber tertius*. También Monteverdi otorga un tratamiento especial a estas palabras en su motete homónimo, ilustrándolas con rápidas sucesiones de mínimas con puntillo y semimínimas.

⁷⁵ Compases 12-17 del motete de Palestrina, 22-26 en el de Victoria. Aparecen muy frecuentemente este tipo de figuralismos en piezas en torno a la festividad de Pentecostés, en alusión a la totalidad de las lenguas que hablaron los Apóstoles.

En el motete *Ave virgo sanctissima* aparece en las palabras *margarita pretiosa* una representación de la forma de una flor mediante una progresión melódica de terceras descendentes. No se encuentra este tipo de progresión en ningún otro motete de Tejada, ya que esta construcción melódica parece tener aquí el objeto especial de reflejar dicha forma (cc. 23-28) como representante clásico de la belleza de María; además podría constituir una alusión al círculo que otros compositores habrían unido simbólicamente a la Virgen⁷⁶.

En *Ave, salus mundi*, Tejada se recurre a un diseño melódico descendente por grados conjuntos en *qui me formasti de limo terre* (“*que me creaste del barro*”) (cc. 66-70) que es por sus características melódicas y textuales, equiparable al que se encuentra al ya tratado en la frase *pronus in terram* de *Lamentabatur Jacob*.

A continuación se expone un cuadro resumen en el que se enumeran los 25 figuratismos que se han localizado en los motetes del *Liber tertius*, divididos en cuatro tipos: armónico, melódico, contrapuntístico (este último es el caso especial de *faciat eos cernere* en *Lamentabatur Jacob*), rítmico (cuando únicamente interviene la duración de las notas) y de homofonía (diálogos entre agrupaciones de voces o intervenciones simultáneas de todas las voces, etc.).

MOTETE	UBICACIÓN	TIPO
<i>Caecus quidam sedebat</i>	Palabra <i>caecus</i>	Melódico
<i>In passione positus</i>	Presencia de dos bajos	Formación vocal
<i>In passione positus</i>	<i>Tremens ait</i>	Melódico
<i>In passione positus</i>	<i>Et factus est in agonia</i>	Armónico
<i>Surrexit pastor bonus</i>	Palabra <i>surrexit</i>	Melódico
<i>Super flumina Babylonis</i>	<i>Organa nostra</i>	Homofonía
<i>Super flumina Babylonis</i>	<i>Hymnum cantate/ quomodo cantabimus</i>	Homofonía
<i>Lamentabatur Jacob</i>	Palabra <i>Lamentabatur</i>	Melódico
<i>Lamentabatur Jacob</i>	<i>Pronus in terram</i>	Melódico
<i>Lamentabatur Jacob</i>	<i>Faciat eos cernere</i>	Contrapunto
<i>Lamentabatur Jacob</i>	<i>Cum lacrimis</i>	Melódico
<i>Quis dabit capiti meo</i>	<i>Fontem lacrymarum</i>	Melódico
<i>Tu es Petrus</i>	<i>Edificabo ecclesiam meam</i>	Armónico
<i>Sancti Dei omnes</i>	<i>Qui Christi vestigia</i>	Melódico
<i>Sancti Dei omnes</i>	<i>Sancti Dei omnes</i>	Homofonía
<i>Sancti Dei omnes</i>	<i>Fratres cantores</i>	Melódico
<i>Protege, Domine</i>	<i>Plebem tuam</i>	Homofonía
<i>Protege, Domine</i>	<i>Omnibus insidiis</i>	Homofonía

⁷⁶ Ver KINKERDALE, Ursula y KINKERDALE, Warren, “Circulatio-tradition...”, *op. cit.*

MOTETE	UBICACIÓN	TIPO
<i>Fugiens David</i>	<i>Et ascendebat plorans</i>	Melódico
<i>Factus est repente (II)</i>	<i>Repleti sunt</i>	Armónico
<i>Domine, ne in furore tuo</i>	<i>Furore tuo</i>	Rítmico
<i>Domine, ne in furore tuo</i>	<i>Neque in ira tua</i>	Rítmico
<i>Ave, virgo sanctissima</i>	<i>Margarita pretiosa</i>	Melódico
<i>Ave, salus mundi</i>	<i>Qui me formasti de limo terre</i>	Melódico

Figura 11. Figuralismos localizados en los motetes del Liber tertius.

Los motetes del *Liber tertius* de Tejada están cargados de pasajes descriptivos, de los cuales seguramente no podamos conocer más que una mínima parte por tratarse de clichés establecidos para un contexto social y cultural considerablemente alejado del nuestro. La inclinación a describir el texto musicalmente con diseños melódicos no es única en Tejada, y puede encontrarse en la música de sus coetáneos españoles, por ejemplo Victoria (los 18 *Responsorios de las tinieblas* del *Officium Hebdomadae Sanctae* son buena muestra de ello⁷⁷) o los madrigalistas italianos.

4.7. Simbolismo

Mientras que un figuralismo consiste en una descripción mediante cualquier recurso musical de algún aspecto que emana directamente del contenido del texto, un recurso simbólico expresa un concepto que trasciende a la simple observación de la pieza musical; su comprensión va ineludiblemente ligada al conocimiento del contexto cultural, social o religioso de su época.

El simbolismo en música ha sido profundamente estudiado, en mayor medida en base a la relación entre números y música⁷⁸, aunque existen otros trabajos como los de Warren y Ursula Kinkerdale⁷⁹ y los de Willem Elders⁸⁰ que profundizan en aspectos simbólicos más allá de la relación numérico-musical.

Si ya se ha mencionado la dificultad de localizar la asociación directa entre un pasaje musical y su significado en relación al texto, el precisar un aspecto simbólico implica adentrarse en un terreno aún más complejo, ya que hay que presuponer en estos casos una intencionalidad por parte del compositor que va más allá del contenido meramente musical y textual de la obra. El juicio sobre aquello que rodea al simbolismo en la música está por tanto supeditado, aún en mayor grado que

⁷⁷ Ver RUBIO, Samuel, *Tomás Luis de Victoria: Officium Hebdomadae...*, op.cit.

⁷⁸ TATLOW, Ruth y GRIFFITHS, Paul, "Numbers and music" en Sadie, Stanley (ed.), *The new grove*, op. cit., vol. 18, pp. 231-237.

⁷⁹ KINKERDALE, Ursula y KINKERDALE, Warren, "Circulatio-tradition, Maria lactans, and Josquin as musical orator" en *Music and meaning*, Leo S. Olschki Editore, 2007, pp. 1-32.

⁸⁰ ELDERS, Willem, *Symbolic scores*, E. J. Brill, Leiden, 1994.

en los figuralismos, a nuestra proximidad y conocimiento de la época en la que se ubica la obra artística.

4.7.1. *La escalera de Jacob*

El relato sobre el sueño de Jacob aparece en Génesis, capítulo 28, versículos 12-16:

“Y tuvo un sueño. Soñó con una escalera apoyada en tierra, cuya cima tocaba los cielos, y vió que los ángeles de Dios subían y bajaban por ella⁸¹.”

La imagen de la escalera con la que sueña Jacob ha sido un tema recurrente en el arte universal de todas las épocas, especialmente en pintura, con artistas como Raffaello Sanzio o José de Ribera⁸². En la música del Renacimiento, Adrian Willaert, en su motete a cinco voces *Peccavi supra numerum* alude a la escalera de Jacob, representada por el número de notas y sílabas del quinto verso del salmo 50, 15 en total, número asociado tradicionalmente a la cantidad de peldaños de la escalera⁸³; Thomas Crecquillon comienza su motete *Vidit Jacob scalam* con escalas ascendentes en las cinco voces.

Morales, en el comienzo del motete *Lamentabatur Jacob*, cuyo texto es idéntico al de Tejada, hace uso de un figuralismo similar al de Crecquillon. Además de plasmar el carácter quejumbroso del texto con una sucesión de melodías descendentes por grados conjuntos, no hay duda de que de forma simultánea dibuja musicalmente la escalera del sueño de Jacob y el dolor en los primeros compases del motete.

El motete homónimo de Tejada es heredero del de Morales. Aparte del mismo texto, comparten la sucesión de melodías descendentes por grados conjuntos, con la diferencia de que el zamorano opta por tetracordos descendentes, símbolo prototípicamente barroco del lamento⁸⁴. Encontramos aquí también progresiones de cuartas por salto, como se produce en los comienzos de *Tenor* y *Bassus*.

Simultáneamente a las cuartas descendentes se encuentra un contramotivo con terceras ascendentes: recordemos que el texto sagrado relata que “*los ángeles de Dios subían y bajaban por ella*”, por lo que se refleja mediante la combinación de intervalos ascendentes y descendentes la famosa escalera que se asocia

⁸¹ UBIETA LÓPEZ, José Angel *et al.* (ed.), *Biblia de Jerusalén*, edición española, Descleé De Brouwer, S.A., Madrid, 1998, p. 45.

⁸² GOOSEN, Louis, *De Abdías a Zacarías: Temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*, traducción de de Maria Felisa Lorda, Ediciones Akal, Madrid, 2006.

⁸³ ELDERS, Willem, *Symbolic scores*, E. J. Brill, Leiden, 1994, p. 83.

⁸⁴ Pueden encontrarse muestras de tetracordos descendentes en el inicio de *Mille regretz* de Josquin y Gombert, el pasaje *Sicut dolor meus* de los dos O, *vos omnes* de Victoria en el *Officium Hebdomadae Sanctae* o en el *Bassus* en el comienzo de la *secunda pars* de *Quis dabit capiti meo aquam de Isaac*.

tradicionalmente como símbolo a Jacob. Mientras que Crecquillon y Morales utilizaron escalas para sus motetes sobre Jacob, bien únicamente ascendentes en el caso del primero o sólo descendentes en el del segundo, Tejeda es el único que parece reflejar musicalmente de forma más fidedigna el pasaje bíblico del Génesis, cuyo paralelismo pictórico puede encontrarse en obras como la de Raffaello Sanzio.

4.7.2. Cánones

De los 20 motetes que conforman el *Liber tertius* sólo cuatro contienen un canon. De estos, parece que dos revisten un especial significado: el canon *trinitas in unitate* en *Factus est repente* I y el canon a la octava en *Percussa gladio*.

Como ya se ha mencionado, el texto en *Factus est repente* relata la venida del Espíritu Santo en Pentecostés, encontrándose los apóstoles reunidos. El canon *trinitas in unitate* simboliza aquí la Trinidad de Padre, Hijo y Espíritu Santo. Además, el hecho de que se traten de tres voces diferentes cantando una idéntica melodía representa la confluencia de las tres naturalezas diferentes en una. La presencia de este tipo de cánones en motetes con fines simbólicos era muy habitual, siendo autores como Pierre de la Rue (en una veintena de piezas), Constanzo Festa (*O lux beata trinitas*) o Willaert en *Te Deum Patrem*⁸⁵ ejemplos de ello.

Al contrario que en *Factus est repente*, los cánones de *Fugiens David* y *Da pacem, Domine* no parecen reflejar un significado especial. Hay que tener en cuenta que en muchas ocasiones los polifonistas se planteaban la escritura de cánones como ejercicio virtuosístico y *tour de force* ante sus contemporáneos⁸⁶. Es posible que el canon *trinitas in unitate* en *Fugiens David* fuese concebido por la necesidad de establecer un nexo de unión con la religión católica, a través del vínculo familiar entre el rey David y Jesús, ya que el texto del motete, procedente del Antiguo Testamento, narra hechos a priori lejanos de la liturgia cristiana habitual.

El culto a Santa Catalina de Alejandria, cuyo martirio se produjo a principios del siglo IV, fue extremadamente popular en la Edad Media, aunque no tanto en la época en la que vivió Alonso de Tejeda⁸⁷. Cuando el emperador Majencio acude a Alejandria para celebrar una gran fiesta pagana, Catalina muestra su oposición firme, enfrentándose a él. El emperador, encolerizado, manda torturar a Catalina con una máquina formada por ruedas con pinchos. Milagrosamente, cuando se

⁸⁵ Ver los ejemplos facilitados por Willem Elders en ELDERS, Willem, *Symbolic scores, op. cit.*, pp. 201-204. También Cerone, en su *Melopeo y el maestro* (1613), pp. 1075-1076, da testimonio de este tipo de canon.

⁸⁶ Prueba de ello son las competiciones que se celebraban entre compositores para decidir el más diestro en la composición canónica. El español Sebastián Raval se enfrentó al italiano Achille Falcone en un combate que se saldó con la victoria del italiano. Ver PAJARES BARÓN, Máximo, *op. cit.*

⁸⁷ La *Legenda aurea* de Jacobus de Vorágine narra estos hechos. Ver LEONARDI, Claudio *et al.*, *Diccionario de los santos*, Editorial San Pablo, Madrid, 2000, pp. 447-448.

disponen a colocar a Catalina en el infernal artefacto, las ruedas se rompen. Es entonces cuando es decapitada, brotando de su cuello leche en vez de sangre, tal y como narra el texto del motete de Tejeda.



Figura 12. Santa Catalina de Alejandria, de Caravaggio⁸⁸ (c. 1598), museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Santa Catalina es frecuentemente retratada por artistas como Caravaggio, en compañía de los dos símbolos de su martirio: la espada que le decapitó y la rueda que se intentó emplear infructuosamente para torturarla.

Existen precedentes de presencia de simbolismos musicales asociados al giro de la rueda en piezas del Renacimiento dedicadas a Santa Catalina, como indica Willem Elders⁸⁹. En el motete de Tejeda, la voz en canon a la octava constituye una representación del constante retorno sobre un mismo punto característico del movimiento circular: un tratamiento similar se encuentra en Gombert, quien construye gran parte de su motete a cuatro voces *Virgo, Sancta Catherina*⁹⁰ sobre tres voces iguales que se imitan de forma canónica.

⁸⁸ Tomado de <http://www.wga.hu/index1.html> a fecha 22 de Mayo de 2008. Puede observarse como la Santa es retratada junto con los símbolos de su martirio, la espada y la rueda.

⁸⁹ Ver ELDERS, Willem, *op. cit.*, p. 74.

⁹⁰ Ver SCHMIDT GÖRG, Joseph, *op. cit.*

Los diseños de cánones basados en formas simbólicas, entre ella la circular, eran muy comunes: remitiéndonos al estudio de Colin Slim⁹¹, podemos observar el testimonio pictórico en la obra de Dosso Dossi *Alegoría de la música* (1522). Es más, el procedimiento del canon en sí mismo, especialmente a la octava o al unísono (aunque también en otros intervalos) se ha asociado tradicionalmente con la figura del círculo, siendo un testimonio temprano el conocido *Tout par compas sui composés* de Baude Cordier⁹², los cánones enigmáticos de Juan del Vado⁹³ o el motete *Salve radix* de Sampson. En el cuadro de Dossi se dan cita dos de los tipos de cánones simbólicos más importantes del momento, uno basado en la figura del triángulo, símbolo de la Trinidad (*trinitas in unitate*) y otro circular, que suele representar el tiempo (en su doble acepción, como transcurrir de la vida y *tempus* musical), la eternidad o la fortuna. Así pues, *Percussa gladio* entronca con la iconografía pictórica en torno a Santa Catalina, y al mismo tiempo con la simbología en torno al círculo como emblema de la Virgen María estudiada por Warren y Úrsula Kinkerdale⁹⁴.

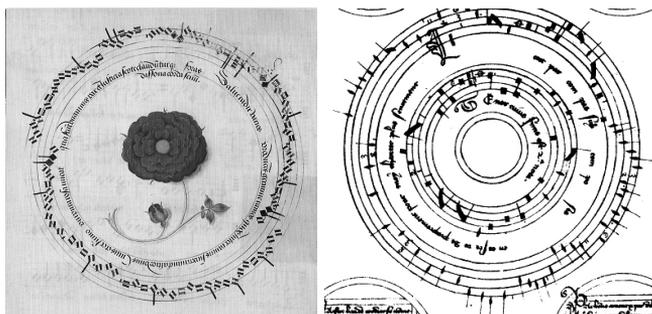


Figura 13. *Salve radix*, de Sampson (atrib.). MS Royal 11.e.XI (ca. 1518)⁹⁵. *Tout par compas sui composés*, de Baude Cordier. Ms Chantilly, f. 12r (s. XIV)⁹⁶

⁹¹ COLIN SLIM, H., "Dosso Dossi's Allegory at Florence about Music", en *Journal of the American Society*, vol. 43, n.º 1, 1990, pp. 43-98.

⁹² Ver BERGSAGEL, John, "Cordier's circular canon" en *The Musical Times*, vol. 113, n.º 1558 (diciembre 1972), pp. 1175-1177.

⁹³ Ver ROBLEDÓ, Luis y ARRIAGA, Gerardo, "The Enigmatic Canons of Juan del Vado" en *Early Music*, vol. 15, n.º 4 (noviembre 1987), pp. 515-519.

⁹⁴ KINKERDALE, Ursula y KINKERDALE, Warren, "Circulatio-tradition...", *op. cit.*

⁹⁵ Imagen tomada de notas al CD *Henry's Music, motets from a Royal Choirbook*, Alamire, dir. David Skinner, Obsidian, 2009.

⁹⁶ Imagen tomada de <http://en.wikipedia.org/wiki/index.html?curid=16205131> a fecha 8 de septiembre de 2009.

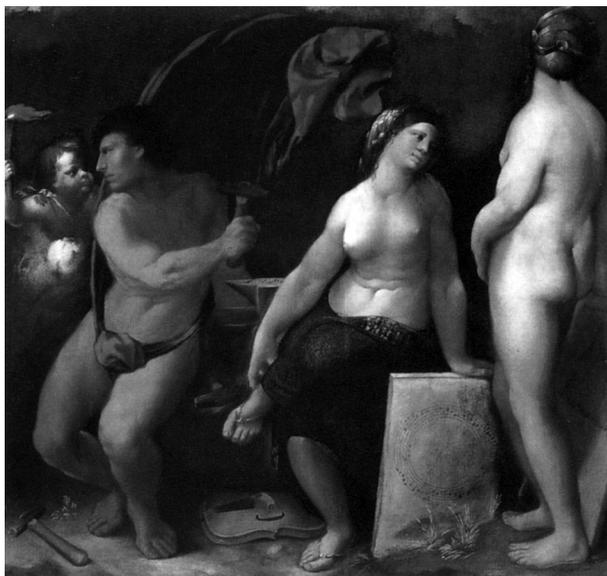


Figura 14. Alegoría de la música, de Dosso Dossi (1522), donde se observan un canon circular y otro triangular.

4.7.3. La señal de la Cruz

Este hecho enlaza con el punto anterior en cuanto a diseño musical de formas geométricas se refiere. A tenor de la aparición frecuente en obras del Barroco⁹⁷, la aparición de pasajes que reflejaran las distancias espaciales en la señal de la Cruz debió de constituir un fenómeno común en la simbología musical del Renacimiento. Son varios los ejemplos y formas de reflejar este simbolismo que Cerone cita en su famoso *Melopeo y el maestro* (1613) en el capítulo sobre los enigmas musicales, donde trata un diseño melódico que simboliza la cruz:

“Son cinco notas de breve, que puestas están en la Cruz mayor; (...) hallaran A, al clavo de los pies; VE, al clavo del brazo derecho; CRUX, en medio del círculo; SAN, debaxo del clavo de la mano yzquierda; CTA, debaxo del titulo INRI⁹⁸”.

⁹⁷ Un conocido ejemplo de ello es la cantata n.º 4 de Bach (*Christ lag in todesbanden*), cuya distribución de número de voces por cada movimiento genera el símbolo de la Cruz. Ver HERZ, Gerhard (ed). *Bach. Cantata n.º 4*. New York: Norton, 1967, pp. 84-86.

⁹⁸ CERONE, Pietro, *El melopeo y el maestro*. Edición facsimil en CSIC, Barcelona, 1997, p. 1135.

De esta manera, cada punto en la cruz está representado por una nota, y el espacio entre un punto y otro, por un salto interválico de mayor o menor amplitud, en proporción a la separación espacial en la cruz, dando un total de 5 notas o puntos de la cruz y 4 intervalos o espacio entre dichos puntos. Además, la alternancia entre intervalos ascendentes y descendentes refleja los movimientos al persignarse.

Este mismo proceso se repite en el ejemplo aportado por Cerone de un motete de “Ghiselino Danckerts” (sic.), *Crucem sanctam*⁹⁹, en el que puede observarse el mismo patrón melódico de gradación de intervalos¹⁰⁰, donde además se produce la misma alternancia ascendente-descendente, al igual que en el motivo *ostinato* de Cerone¹⁰¹.



Figura 15. Cerone: diseño melódico de la cruz¹⁰².

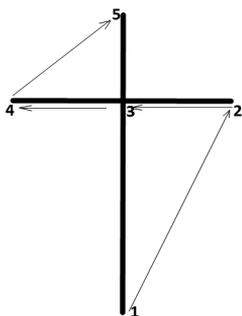


Figura 16. Esquema de las distancias musicales de la cruz de Cerone.

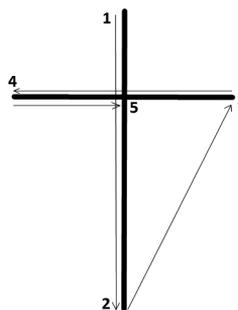


Figura 17. Orden de puntos en la señal de la cruz.

⁹⁹ Se refiere a Ghiselin Danckerts (c. 1510- c. 1565), compositor y teórico neerlandés. El motete mencionado por Cerone no se conserva, ver Lockwood, Lewis, voz “Ghiselin Danckerts” en SADIE, Stanley (ed.), *The new grove dictionary of music and musicians*, vol. 6, Macmillan Publishers, Londres, 2001, pp. 913-914.

¹⁰⁰ CERONE, *op. cit.*, pp. 1136-1137.

¹⁰¹ Además, Cerone cita dos tipos más de simbolismo de la cruz: un ostinato melódico de un motete del propio Cerone que se repite cinco veces aludiendo a los cinco puntos de la cruz (p. 1113 del *Melopeo*); tres voces canónicas, que forman los dos maderos (el *atravesado* y el *principal*) y el título de la cruz con una melodía breve que se repite, citando Cerone a Giovanni Nanino como compositor de una pieza con dichos cánones.

¹⁰² Tomado de <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es> a fecha 1 de mayo de 2009. Los números han sido añadidos.

1 2 3 4

O crux be - ne - di - cta, O crux be - ne - di - cta, O crux be - ne - di - cta,

1 2 3 4 5

O crux be - ne - di - cta

Figura 18. Guerrero: *Simbolismo de la cruz en O crux benedicta*, cc. 1-7¹⁰³.

1 2 3 4 5 1 2 3 4

- am per si - gnum San - cte Cru - cis, [per si - gnum San - cte Cru - cis,

per si - gnum San - cte Cru - cis, 1 2 3 4 5 [per

tu - am] per si - gnum Sancte Cru - cis

1 2 3 4 5 1 2 3

per si - gnum San - cte Cru - cis, [per si - gnum san - cte Cru - cis,] per si - gnum

tu - am] per si - gnum San - cte Cru - cis, [per si - gnum san - cte Cru - cis,] per si - gnum

- am] per si - gnum San - cte Cru - cis

Figura 19. Reflejo musical del signo de la Cruz en Tejada: *Protege, Domine*, compases 20-26.

¹⁰³ Transcripción de LLORENS I CISTERÓ, Josep, *Francisco Guerrero: opera omnia, motetes de tempore et alia*, v. VI, CSIC, Barcelona, 1988, p. 63.

Una representación similar de la cruz aparece en el motete de Guerrero en edición impresa de 1555 *O, crux benedicta*. En este caso, la melodía traduce en términos musicales las distancias espaciales en cada uno de los pasos en el signo de la cruz. Puede observarse que en ocasiones aparecen sólo 4 de las 5 notas, pero la interválica sigue siendo perfectamente reconocible.

En el motete de Tejada dedicado a la Cruz *Protege Domine* hallamos el mismo simbolismo en las palabras *per signum Sancte Crucis* (“por el signo de la Santa Cruz”), reflejando al igual que Guerrero los pasos en la acción de persignarse, comparando las distancias musicales a las espaciales entre los cinco puntos del signo de la Cruz. Así, equipara la distancia entre el primer y segundo punto de la cruz con una cuarta o quinta, según el caso; entre el segundo y tercer punto, con una tercera; y con una segunda entre el tercer y cuarto punto y entre el cuarto y el quinto.

4.7.4. *El matrimonio místico de Santa Catalina*

Como ya se ha mencionado, es extraordinariamente inusual encontrar cláusulas *Satzfehler* en composiciones españolas del Renacimiento, y aún más cuando hablamos del subtipo de segunda menor. Tejada constituye uno de estos casos excepcionales, ya que encontramos, mediante la aplicación de la *musica ficta* y teniendo en cuenta los requisitos imprescindibles ya estudiados, hasta tres ocasiones en las que se puede aplicar la aparición de esta circunstancia tan especial dentro de los 20 motetes de su *Liber tertius*.

De las tres veces en las que aparece el subtipo de segunda menor, dos se dan en el motete dedicado a Santa Catalina *Percussa gladio*, y otra en el dedicado a la crucifixión de Cristo *O, Domine Jesu Christe*. Además, aparte de la exclusividad en la utilización del subtipo de segunda menor, hay que recordar que estas dos obras son las que presentan el mayor número estas cláusulas sumando los dos subtipos: 5 en *O Domine, Jesu Christe* y 4 en *Percussa gladio*. Dicho de otra forma, la disonancia parece predominar en estos dos motetes con especial incidencia como medio de expresión del dolor.

No es el único punto que tienen en común estas dos piezas: ambas se encuentran en el mismo tono, el cuarto, que ha sido uno de los preferidos por los compositores renacentistas para expresar duelo y sufrimiento, ya que es prototípicamente el único que en su escala estructural y cadencia final puede aparecer un tetracordo diatónico menor sin necesidad de alteraciones¹⁰⁴. Pueden localizarse testimonios

¹⁰⁴ Los *Mille regrets* de Gombert y Josquin, prototipos renacentistas de tristeza, se hallan compuestos en este tono. El motete de Victoria *Versa est in luctum* se encuentra en primer tono, pero cuando llega al máximo punto de dramatismo en la frase *Parce mihi, Domine*, Victoria provoca un cambio al cuarto, llegando los dos *Cantus* al

de esta asociación también en la teoría, como reivindicación de los orígenes griegos: desde Guido d'Arezzo hasta Glareanus, los tratadistas definieron el cuarto modo como un modo "blando", al contrario que el tercero, que conducía a la ira¹⁰⁵. También el texto de una de las esculturas en los capiteles de la iglesia de Cluny III reza acerca del cuarto modo "*Le sucede el cuarto que en su canto simula los lamentos*"¹⁰⁶.

Nada más comenzar, los *Tiple I* de ambas piezas llegan a la nota más aguda que se alcanza en los motetes del *Liber tertius*, un mi 4. Esta nota solo aparece en los cuatro motetes en cuarto tono: *Caecus quidam sedebat*, *Super flumina Babylonis*, *O, Domine Jesu Christe* y *Percussa gladio*. Puede observarse que la elección del tono en estos cuatro motetes no es casual, ya que todos sus textos se centran en el sufrimiento: del ciego, del pueblo de Israel, de Cristo y de Santa Catalina. Asimismo, la aparición de un mayor número de cláusulas disonantes y la singularidad de poseer las únicas cláusulas de segunda menor hacen de *O, Domine Jesu Christe* y *Percussa gladio* dos piezas únicas entre los motetes del *Liber tertius*.

¿Cuál es el motivo por el que Tejeda pudo haber unido estos dos motetes a través de la utilización única de determinadas disonancias, el tono en el que están compuestas y las semejanzas estilísticas? Podemos encontrar una explicación en la simbología cristiana.

Jesús se apareció una noche a Santa Catalina, antes de su martirio. Como consecuencia, decidió consagrar su vida a Él, tras lo cual ha permanecido como símbolo de virginidad y pureza, como tantas otras mártires. Sin embargo, el caso de esta Santa es especialmente relevante, ya que en la iconografía cristiana medieval empezó muy pronto a ser representada como la esposa de Cristo. Pueden encontrarse innumerables pinturas en las que aparece Jesús, siempre como niño, cogiendo de la mano a Santa Catalina, simbolizando la alianza del matrimonio místico entre ambos¹⁰⁷.

techo de su tesitura, el mi 4, sobrepasando los límites habituales del primer tono. El tetracordo diatónico menor descendente es en grados conjuntos una sucesión de tono, tono y semitono: constituye el *basso ostinato* de lamentos tan característicos como el *Lamento della ninfa* de Monteverdi o el de Susana *Da chi spero aita* en La Susanna de Alessandro Stradella (1639-1682), y es asimismo la base sobre la que se construyen fragmentos de un gran número de composiciones en el Renacimiento en torno al lamento y el dolor, como son los ya mencionados *Un triste coeur* de Lasso, las *Lachrimae* de Dowland o *Quis dabit capiti meo* de Isaac.

¹⁰⁵ POWERS, Harold S. y Wiering, Frans, voz "Mode" en Sadie, Stanley (ed.), *The new grove dictionary of music and musicians*, vol. 16, Macmillan Publishers, Londres, 2001, pp. 775-823.

¹⁰⁶ Tomado de ASENSIO, Juan Carlos, notas al programa "Cluny en España", Fundación Juan March, Abril 2009, p. 9.

¹⁰⁷ Ver LEONARDI, Claudio *et al.*, *Diccionario de los santos*, Editorial San Pablo, Madrid, 2000, pp. 447-448.

