

# La Obra Musical Completa de Juan del Enzina

ESTUDIO MUSICOLÓGICO

por

Juan José Rey Marcos

## 1. JUAN DEL ENZINA, MÚSICO

Hasta que Francisco Asenjo Barbieri publicó en 1890 el «Cancionero musical de los siglos xv y xvi», que después se conocería como «Cancionero Musical de Palacio», la actividad musical de Juan del Enzina había permanecido olvidada. Por suerte Enzina es el autor que cuenta con mayor número de obras en este Cancionero, gracias a lo cual puede decirse que es el músico mejor conocido de la época de los Reyes Católicos. Las sucesivas ediciones que han visto sus obras y los estudios musicológicos que desde diversos puntos de vista han incidido sobre ellas, han conseguido incluirlas en el repertorio más habitual.

En el «Prohemio» a la edición de su «Cancionero» afirma Enzina que «todas son obras hechas desde los catorze años hasta los veynete y cinco», expresión que puede ampliarse sin riesgo a su obra musical. Semejante prontitud en la composición se explicaría por haber sido quizás Enzina niño cantor en la Catedral de Salamanca, lo cual solía ser el inicio normal de la carrera de un músico, pero esta hipótesis no está confirmada documentalmente. No obstante, basta saber que su hermano Diego era catedrático de Música en la Universidad salmantina desde 1479, para comprender por qué el ingenio musical de nuestro autor encontró pronto sus medios de expresión.

Los estudios de Enzina en la Universidad, sin embargo, no fueron fundamentalmente musicales, lo que no implica que no asistiera a las lecciones de su hermano. Según los Estatutos de la Universidad de Salamanca, éstas se desarrollarían así: «Leherá una parte de su hora de la Especulación de la músyca, y otra parte exercite los oyentes en Cantar que asta el mes de março muestre canto llano y de allí a la fiesta de San Juan Canto de horgano y de allí a las bacaciones el o su sustituto contrapunto les muestre». Es importante de cualquier forma resaltar la activa vida musical

del ambiente universitario en que nuestro autor se desenvuelve, de la que es significativo índice la edición de libros de teoría musical, desde los de mayor altura especulativa —«Comento sobre Lux bella» de Domingo Marcos Durán (Salamanca, 1498)— hasta los de utilidad más inmediata para el estudiantado —«Portus Musice» de Diego de Puerto (Salamanca, 1504)—, sin olvidar la importancia del «Musica práctica» de Bartolomé Ramos de Pareja, editado en Bolonia, 1482, pero preparado ya mucho antes, cuando su autor era profesor en Salamanca.

Después de un breve paso por la Catedral como «capellán de coro», entra Enzina a servir a los Duques de Alba en 1492. Esta es la época de mayor fecundidad creativa, de la que proceden seguramente la mayor parte de las obras musicales conservadas. Su ingenio encontró en la corte ducal el lugar ideal para desarrollar las cualidades de poeta, dramaturgo y compositor. Con la edición del «Cancionero» en 1496 alcanza su carrera un punto culminante, aunque la ambición de Enzina siempre apuntará más arriba.

Una circunstancia particular obligó a Enzina a salir de este ambiente: su fracaso en las oposiciones a «cantor contra baxo» en la catedral salmantina. A pesar de la opinión favorable de don Bernaldino López, canónigo de Logroño, que «dava su voto a juan del ençina porque creya que hera para ello persona mas suficiënt de todas quantas oy Residen en la çibdad», la comisión encargada por el cabildo para tal efecto resolvió la oposición a favor de Lucas Fernández y otros dos «moços contras baxos». Un dato importante se deduce de aquí: Juan del Enzina poseía una estimable voz de timbre grave. Ella, unida a unas buenas dotes interpretativas, tanto en lo musical como en lo dramático —según parece deducirse de las «Eglogas»—, sería uno de los puntos de apoyo para abrirse camino en los ambientes cortesanos.

De su época romana y años posteriores hasta su muerte no poseemos datos que nos hablen de una actividad concreta relacionada con la música, salvo el haber sido admitido por el Papa León X entre sus «cantori segreti». En la Roma contemporánea fueron muy numerosos los músicos españoles y de otras nacionalidades, pertenecientes a la Capilla Papal o fuera de ella, que residieron con mayor o menor asiduidad, pero desconocemos las relaciones que pudo establecer Enzina con todos ellos, preocupado como estaba sobre todo en conseguir favores y prebendas del Papa.

Aunque su actividad disminuyó en los últimos años, no parece que se apagase del todo, puesto que en la «Tribagia» anuncia la edición completa de sus obras, que nunca llegó a aparecer. De cualquier forma no se perciben en su obra musical diferencias notables entre unas piezas y otras, que nos hagan suponer una evolución en su estilo a partir de influencias exteriores. La música fue para él seguramente más un medio de alcanzar honores e incluso de proyectar sentimientos, que una profesión de la que vivir, como era el caso más generalizado entre los músicos del Renacimiento.

## 2. OBRA MUSICAL

Prácticamente toda la obra musical de Juan del Enzina llegada a nuestros días se conserva en un famoso manuscrito conocido como «Cancionero Musical de Palacio» (CMP) (Madrid, Biblioteca Real, Ms II-1335). En él se recogen entre un total de cuatrocientas cincuenta y ocho de diversos autores, sesenta y una piezas a cuya

<i>Título</i>	<i>Forma musical</i>	<i>Fuentes</i>
1. Hermitaño quiero ser	Villancico	CMP f.218v
2. No quiero tener querer	Villancico	CMP f.252 (música anónima)
3. No quiero que me consienta	Villancico	Frot f.43v (música anónima)
4. Partístesos, mis amores	Villancico	CMP f.111v
5. Todos los bienes del mundo	Villancico	CMP f.286v, Fl f.57v
6. Pues que ya nunca nos veis	Villancico	CMP f.155v
7. El que tal Señora tiene	Villancico	CMP f.261v
8. Pues que mi triste penar	Villancico	CMP f.116v
9. Caldero y llave, madona	Villancico	CMP f.144v, Fl f.58v
10. Más quiero morir por veros	Villancico	CMP f.55

(1) El problema está en que a veces los textos de Enzina aparecen puestos en música por otros autores: «Por unos puertos arriba» (CMP f. 66, ed. Anglés n.º 107) por Antonio de Ribera, «Vencedores son tus ojos» (CMP f. 204v, ed. Anglés n.º 286) por Pedro de Escobar, aunque en este caso sólo es de Enzina el estribillo. Barbieri, Anglés y Querol han atribuido a Enzina varias piezas anónimas del CMP basándose en diversas hipótesis de mayor o menor fiabilidad. Así Querol atribuye a Enzina los siguientes números del CMP: n.º 12, «Rodrigo Martines»; n.º 85, «Por mayo era por mayo»; n.º 92, «Muchos van de amor heridos»; n.º 9, «Non quiero ser monja, no»; n.º 14, «Nuestro bien y gran consuelo»; n.º 21, «Yo con vos, señora»; n.º 386, «Aunque mis ojos perdiera»; n.º 415, «Ay Santa María»; n.º 384, «Si habéis dicho, marido». Rubio, por medio de un minucioso «ensayo de crítica estilística», ha puesto en tela de juicio estas atribuciones, confirmando unas y desechando otras. Para este autor algunas de las obras con música anónima incluidas en esta grabación tienen rasgos inhabituales en el estilo de Enzina. Clemente Terni

cabeza figura el nombre de Juan del Enzina, indicando que la música se debe a dicho autor. Además, algunas de estas piezas están copiadas también en otros manuscritos coetáneos:

- Cancionero Musical de Barcelona. (CMB) Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms 454.
- Cancionero Musical de Segovia. (CMS) Segovia, Catedral, Ms. sin signatura.
- Cancionero Musical de Elvas. (CME) Elvas, Biblioteca Pública Hortensia, Ms 11793.
- Manuscrito proveniente del fondo Medici. (Fl) Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XIX 107 bis.

En todos ellos las obras de Enzina aparecen sin nombre de autor y sólo por confrontación con CMP puede asegurarse su paternidad. También en dos fuentes impresas encontramos algunas obras de Juan del Enzina:

- Frottole [¿libro secondo, Napoles, Caneto, 1516?] (Frot) Florencia, Biblioteca Marucelliana.
- João IV de Portugal, «Defensa de la música moderna» (Lisboa, 1649).

Además, en la presente edición discográfica han sido incluidas varias obras musicales cuyo texto pertenece a Enzina con seguridad, aunque no así la música. No resulta arriesgado suponer para muchas de ellas la paternidad del mismo autor del texto. De otras, sin embargo, es difícil afirmar lo mismo. (1) Doy a continuación la lista de las obras, siguiendo el orden de la grabación y omitiendo los números 51 y 57 por no ser pertinentes en este momento:

<i>Título</i>	<i>Forma musical</i>	<i>Fuentes</i>
11. Partir, corazón, partir	Villancico	CMP f.47
12. Revelóse mi cuidado	Villancico	CMP f.285v
13. No tienen vado mis males	Villancico	CMP f.99v, CME f. 88v
14. Tan buen ganadico	Villancico	CMP f.280, Fl f.58
15. Ay, triste, que vengo	Villancico	CMP f.207v
15 bis. Ay, triste, que vengo	Villancico	CMS f.213v
16. O, castillo de Montanges	Villancico	CMP f.241 (música anónima)
17. Cucú, cucú, cucucú	Villancico	CMP f.60
18. Ya no quiero tener fe	Villancico	CMP f.267v, CMS f.212v
19. Congoxa más que crüel	Villancico	CMP f.131v

incluye en su edición el romance «Tierra y cielos se quexaban» y su deshecha «Pues es muerto el rey del cielo», (CMP n.º 97 y 411) que se atribuyen a Enzina en el «Cancionero General», atribución tardía puesta en entredicho por otros autores. R. O. Jones da como «atribuible» a nuestro autor la poesía «Bive leda si podrás», que aparece en el «Cancionero Musical de la Colombina» (núm. 25), con una música anónima, pero de un estilo totalmente ajeno a Enzina. Se trata con seguridad de una obra anterior a él. Por su parte, Ana María Rambaldo incluye en su edición el villancico «¿Quién te hizo, Juan, pastor?» (CMP núm. 189), basándose en que manuscritos y ediciones tempranas asignan a Enzina el estribillo. Añadamos finalmente que en el «Cancionero de Uppsala» (también conocido como «Cancionero del Duque de Calabria») hay tres obras sobre poesías de Enzina, pero de un estilo musical más acorde con la generación siguiente: «No tienen vado mis males», «Ojos garzos ha la niña» y «Para verme con ventura».

<i>Título</i>	<i>Forma musical</i>	<i>Fuentes</i>
20. Razón que fuerça no quiere	Villancico	CMP f.219v
21. Serviros i bien amaros	Villancico	CMP f.232v
22. Fata la parte	Villancico	CMP f.275
23. Pues no te duele mi muerte	Villancico	CMP f.213v
24. Pues amas, triste amador	Villancico	CMP f.252v (música anónima)
25. No se puede llamar fe	Villancico	CMP f.34 (música anónima)
26. Si abrá en este baldrés	Villancico	CMP f.108v
27. Ya no quiero ser vaquero	Villancico	CMP f.211v, CMS f.216
28. Paguen mis ojos, pues vieron	Villancico	CMP 198v
29. Para verme con ventura	Villancico	CMP f.240v, CMS f.225
30. Ya no spero qu'en mi vida	Villancico	CMP f.220v
31. Ya cerradas son las puertas	Villancico	CMP f.205v
32. Amor con fortuna	Villancico	CMP f.63
33. Vuestros amores é, señora	Villancico	CMP f.109v
34. Yo me estava reposando	Romance	CMP f.52v
35. Señora de hermosura	Romance	CMP f.54v
36. Una sañosa porfía	Romance	CMP f.74v
37. Pésame de vos, el conde	Romance	CMP f.77v
38. Pues que jamás olvidaros	Canción	CMP f.20v, CMS f.208v, Frot f.48v, Defensa p.48
39. Es la causa bien amar	Canción	CMP f.34v
40. Los sospiros no sosiegan	Villancico	CMP f.100v, Frot f.24
41. Mortal tristura me dieron	Canción	CMP f.33v
42. Ya soy desposado	Villancico	CMP 215v
43. Una amiga tengo, hermano	Villancico	CMP f.203v, CME f.84v
44. Antonilla es desposada	Villancico	CMP f.217v
45. Quédate, carillo, adiós	Villancico	CMP f.212v

<i>Título</i>	<i>Forma musical</i>	<i>Fuentes</i>
46. Romerico, tú que vienes	Villancico	CMP f.248v, CMS f.210, CME f.94v
47. Dezidme, pues sospirastes	Villancico	CMP f.214v
48. Pedro, bien te quiero	Villancico	CMP f.199
49. Remediad, señora mía	Villancico	CMP f.221v (música anónima)
49 bis. Remediad, señora mía	Villancico	CMP f.222v (música anónima)
50. Pelayo, ten buen esfuerço	Villancico	CMP f.280v CMB f.180 bis
52. Triste España sin ventura	Romance	CMP f.55v
53. A tal pérdida tan triste	Villancico	CMP f.224v
54. Qu'es de tí, desconsolado	Romance	CMP f.51v
55. Levanta, Pascual, levanta	Villancico	CMP f.110v
56. A quién devo yo llamar	Villancico	CMP f.266v
58. Quién te traxo, cavallero	Villancico	CMP f.202v, CME f.85v
59. Mi libertad en sossiego	Romance	CMP f.53v
60. Si amor pone las escalas	Villancico	CMP f.107v
61. Soy contento, vos servida	Canción	CMP f.37v
62. Más vale trocar	Villancico	CMP f.209v
63. O, Reyes Magos benditos	Villancico	CMP f.270v
64. Por muy dichoso se tenga	Villancico	CMS f.213v (música anónima)
65. Pues que tú, Reyna del cielo	Villancico	CMP f.28v (música anónima)
66. El que rige y el regido	Villancico	CMP f.197v
67. Nuevas te trayo, carillo	Villancico	CMP f.200v
68. Dacá, baylemos, carillo	Villancico	CMP f.201v
69. Ninguno cierre las puertas	Villancico	CMP f.102v
70. Gran gasajo siento yo	Villancico	CMS f.207v (música anónima)
71. Gasagémonos de huzia	Villancico	CMP f.101v
72. Oy comamos y bevamos	Villancico	CMP f.105v

Consignemos también que en la «Tabula» que sirve de índice al CMP figuran algunas piezas de Enzina que se han perdido con los folios que las contenían: «Circumdederunt me», «Dime, Juan, por tu salud», «Dos terribles pensamientos», «No quiero que me consienta» (pero está en Frot), «Por muy dichoso se tenga» y «Repastemos el ganado».

Todavía podemos ir un poco más allá para darnos una idea lo más completa posible de la magnitud real de la producción enciniana. Si consideramos que las obras musicales del salmantino caen dentro de los tipos «canción», «villancico» y «romance», podemos inducir que todas las obras de estos tres géneros escritas por Enzina llevarían su correspondiente música. Según este hipotético cálculo, las piezas musicales de Enzina llegarían a lo sumo a doscientas, de las que nosotros conoceríamos aproximadamente la tercera parte.

### 3. PRESENCIA DE LA MUSICA EN SU OBRA LITERARIA

Además de las obras propiamente musicales de Juan del Enzina, canciones, villancicos y romances, puede hablarse de una presencia de la música de modo indirecto a lo largo de toda su obra literaria. Las referencias musicales en los escritos de su época son numerosas, unas veces porque el asunto lo trae a colación y otras porque se concede a lo musical un valor ornamental (de modo similar ocurre en las artes plásticas, donde los instrumentos musicales aparecen con mayor o menor justificación en numerosas obras).

No parece Enzina apartarse demasiado de estas prácticas ya típicas en la literatura de su siglo, de modo que en la poesía religiosa encarga de las intervenciones musicales a los ángeles:

«... cantos muy bien acordados  
cantaban los cherubines,  
instrumentos concertados,  
muy perfectos y acabados,  
tañían los serafines.

... Todo el mundo retumbava,  
en su gran coronación,  
con el retumbo del son  
que en los cielos oy sonava,  
que si el un coro cantava,  
el otro coro tañía,  
el otro coro dançava,  
el otro coro saltava,  
todos llenos de alegría.

Aquel cantar de canciones,  
aquel tañer de instrumentos  
de cien mil cuentos de cuentos,  
muy acordados sus sonos, ...  
... aquel tocar de trompetas.

Sacabuches, chirimías  
y aquellos claros clarines,  
cherubines, serafines  
haciendo mil melodías,  
melodías y armonías...»

(«Fiesta de la Asunción de Nuestra Señora»)

Por el contrario en la poesía alegórica son personajes mitológicos los que introducen el tema musical:

«... Y dançaron tales danças,  
con tal ayre y tal saber,  
que milagro era de ver  
verles hacer las mudanças;  
tañían los tañedores  
mil instrumentos diversos,  
y cantavan los cantores  
con muy cónsonos dulçores,  
muy dulces prosas y versos.

Aquí estava Trobezeno  
y Tamiras y el Tebano  
con su cítara en la mano,  
y el Flamígero y Cileno;  
aquí vi estar a Museo,  
Midas, David y Anfión,  
Túbal, Terpándér y Orfeo  
Calíope y Timoteo  
y las Musas cuantas son...

Fue la música muy alta  
y los músicos sin cuento;  
de ningún buen instrumento  
huvo en estas fiestas falta:  
sacabuches, chirimías,  
órganos y monacordios,  
módulos y melodías,  
baldosas y cinfonías,  
dulcémeles, clavicordios.

Clavezímbanos, salterios,  
harpa, manaulo sonoro,  
vihuelas, laúdes de oro  
do cantavan mil misterios,  
atambores y atabales  
con trompetas y añafíles,  
clarines de mil metales,  
dulçaynas, flautas reales,  
tamborinos muy gentiles.  
El tañer con el cantar  
era muy bien acordado  
y no menos concertado  
el concierto del dançar;  
dançaron muy a porfía  
gran rato, por pundonor,  
donde cada qual dezía  
de lo que le parecía  
de quién dançava mejor.

(«Triunfo de Amor»)

Obsérvese el afán catalogador tan del gusto de los poetas medievales, aunque, de cualquier modo, semejante lista de instrumentos nos da una idea de los timbres más familiares a Enzina.

En la poesía bucólica, tanto en las traducciones de las Eglogas de Virgilio, como en los Villancicos pastoriles, aparecen por doquier tres instrumentos en manos de los pastores: «caramillo», «albogues», y «rabel», que también son los instrumentos emplea-

dos por los pastores en el teatro, algunas de cuyas escenas exigen su participación.

El papel de la música en las «Eglogas» de Enzina sobrepasa la simple utilización de términos que adornen el lenguaje y se integra con más o menos acierto en la acción teatral. La costumbre de cantar al final de la representación no es con seguridad invención de Enzina, porque en los pocos restos que nos quedan del teatro anterior ya encontramos testimonios de ello. Tanto se ciñe nuestro autor a esta práctica, que en ocasiones obliga, incluso, a salir a escena a un nuevo personaje sin relevancia dramática, pero que hace posible la interpretación del villancico:

«PIERNICURTO. — ¡Allí viene Juan Rabé!  
Muy bien estaría a nos  
cantássemos dos por dos.»

(Egloga XIII o Auto del Repelón)

«PASCUAL. — Compañero,  
¿queréys que os traya un gaytero  
que nos haga fuertes sonos?»

GIL. — Corre, ve a traello, Pascual.

No te pares, ve saltando,  
aguija presto, zagal,  
no te vayas paseando;  
y si estuviere cenando  
y de recuesto,  
dale priessa y traelo presto  
que quedamos ya cantando.

El gaytero, soncas, viene,  
sus, a la dança priado,  
salte quien buenos pies tiene...»

(Egloga XIV o de Plácida y Vitoriano)

Sólo en nueve de las catorce Eglogas se especifica el Villancico final, aunque la intervención musical en otras está fuera de toda duda según el sentido del texto:

«BRAS. — A hotas que yo cantasse  
por tu prazer, con Juanillo,  
de amores un cantarçillo  
si hallasse  
otro que nos ayudasse.

PELAYO. — Canta, Bras, yo te lo ruego  
por san Pego.

ESCUADERO. — ¡E! Cantad, cantad, pastores,  
que para cantar de amores  
ayudaros he yo luego.»

(Egloga X)

No estaría descaminado suponer que en este punto se cantaba el villancico «Pelayo, ten buen esfuerço» n.º 50, cuyo texto guarda bastante relación con el sentido de la Egloga. De los versos anteriores se deduce, además, que son tres voces, no cuatro como es habitual, las que ejecutan el «cantar de amores», y efectivamente el citado villancico está copiado a tres voces en CMP. Al contrario,

los tres villancicos cuya música conocemos están compuestos a cuatro voces: «Os comamos y bevamos» de la Egloba VI, «Gasagémonos de huzia» y «Ninguno cierre las puertas» de la Egloga VIII (n.º 72, 71 y 69).

Puede considerarse como segura de Enzina la música de «Gran gasajo siento yo» (n.º 70), con que acaba la Egloba II, dada su similitud constructiva con «Gasagémonos de huzia», y además por el sentido del texto que le precede y que se ajusta perfectamente al citado villancico:

«JUAN. — Mas dad acá, respingüemos,  
y dos a dos cantiquemos  
porque vamos ensayados.»

En efecto, la versión conocida de este villancico, con música anónima en principio, desarrolla las voces «dos a dos».

En las Eglogas VIII y XIV se inscribe un villancico hacia la mitad de las mismas. Ello no hace otra cosa que dividir las en lo que podríamos llamar dos «actos». De hecho las Eglogas I y II, V y VI, VII y VIII y, seguramente, III y IV ya aparecen como la acción de los mismos personajes desarrollada en dos momentos. Consta que cada par de estas Eglogas fue representada en la misma velada.

El único momento, sin embargo, en que puede decirse que la música se integra en la acción teatral es la siguiente escena de la «Egloga de Cristino y Febea», mientras dura la cual se supone que está sonando el rabel de Justino:

«JUSTINO. — ¿El baylar has olvidado?  
Dios loado.

CRISTINO. — Cuydo que no, compañón.  
Hazme, por probar, un son.

JUSTINO. — Que me praze muy de grado.  
¿Qué son quieros que te haga?

CRISTINO. — Haz, Dios praga,  
qual quisieros, compañero.

JUSTINO. — ¿Quieres uno vigillero,  
de los de Jesús de Braga?

CRISTINO. — Tienta, tiéntalo, Justino.

JUSTINO. — Sus, Cristino,  
ponte en corro como en lucha,  
otea, mira, escucha,  
que yo creo que es muy fino.

CRISTINO. — No le puedo bien entrar  
ni tomar,  
que es un poco palanciano,  
hazme un otro más villano,  
que sea de mi manjar.

JUSTINO. — Di, ¿quál quieros, noramala,  
que te haga?  
no dices lo que querías.

CRISTINO. — Uno de los que tañías  
a la boda de Pascuala.  
¡Aquesse, aquesse es galán,  
juro a san!  
¡Mira cómo lo repico!  
Yo te juro y certifico  
que los pies tras él se van.

JUSTINO. — Pega, pégale, moçuelo,  
muy sin duelo;  
no ay quien en medio se meta,  
alto y baxo y çapateta  
y el grito puesto en el cielo.  
A ello, no te desmayes,  
que bien caes  
punto por punto en el son.  
¡Dale, dale, compañón;  
esfuerça, que te descaes!  
¡Nómbrate, hi de cornudo!  
qué, ¿estás mudo?  
¡Suene, suene tu lugar!

CRISTINO. — ¡La Venta del Cagalar,  
el hijo de Pezteñudo!

JUSTINO. — ¡Assí! Pésete san Pego  
con el juego  
y al cuerpo de sus poderes.  
¡Sepañ, Cristino, quién eres!

CRISTINO. — Ya no más, yo te lo ruego.

#### 4. ESTILO MUSICAL

##### *Modalidad y melodía*

La tradición musical occidental desde la Grecia clásica y quizás, incluso, desde culturas anteriores atribuía al «modo» de ser de una melodía cualidades especiales que influían en el ánimo del oyente. Estos «modos» dependen principalmente de la nota sobre la que en teoría se elabora una escala modal, que suele coincidir con la nota final de una melodía. Al final de la Edad Media la práctica musical está ya bastante alejada de todo este sistema, pero los teóricos siguen repitiendo una y otra vez elucubraciones sobre las cualidades inherentes a los diversos modos. Juan del Enzina se consideraba algo más que un mero «cantor» —es decir, un músico práctico que hace las cosas sin saber por qué— y reivindicaba para sí el título de «músico». ¿Hasta qué punto influía en su actividad compositora la teoría musical aprendida seguramente en la Universidad? No puede precisarse con exactitud, pero lo que si se deduce del estudio de su obra es su acercamiento a prácticas tonales modernas.

En principio, resulta notable la preferencia de Enzina por los modos de La y Re, que son los más cercanos a nuestra modalidad menor (42 piezas), frente a los modos de Do, Fa y Sol, que podríamos calificar como mayores (12 piezas). Siete villancicos están escritos en el modo de Mi, tan frecuente en la canción popular española y muy poco en la música europea coetánea. Además, muchas melodías de la voz superior analizadas aisladamente pueden considerarse dentro de esta modalidad peculiar, aunque el tratamiento polifónico haga que la pieza en su totalidad tenga otro carácter.

En la elaboración de melodías pueden detectarse los rasgos más identificatorios del estilo de un autor. En el caso concreto de Enzina el esfuerzo que supone el análisis minucioso de los elementos que configuran sus melodías no es gratuito, o sea, no se queda en el puro nivel analítico, sino que tiene la finalidad ulte-

rior de poder suministrar los materiales comparativos precisos para la identificación de posibles obras de Enzina entre las numerosas anónimas que aparecen en CMP y otros cancioneros coetáneos.

Basta dar una primera ojeada a la producción de Enzina para percibir cómo las frases musicales se ajustan al texto. Frecuentemente a cada sílaba le corresponde una sola nota y a cada verso un período musical. Conviene hacer, sin embargo, algunas salvedades a esta afirmación general, válida sobre todo para la voz superior (más adelante veremos el papel de las otras voces). El empleo de notas de adorno es frecuente, incluso normal, al final de la frase, en la cláusula, pero escaso al principio. Dada la práctica musical del Renacimiento hemos de pensar que el ejecutante, cantor o instrumentista, glosaba o adornaba todavía más las cláusulas. En la música de Enzina la relativa abundancia de notas de adorno en las cláusulas viene acompañada de la aparición de células rítmicas, generalmente ternarias, más rápidas y distintas de las que constituyen la primera parte de la frase.

Por otra parte, en los casos de villancicos con versos de pie quebrado, la frase musical abarca un verso largo y otro breve (por ejemplo «El que rige y el regido/sin saber/mal regidos pueden ser» o «Patístesos, mis amores/y partió/mi plaçer todo y murió»), sin que por ello sufra el texto ni la música.

Samuel Rubio ha señalado la ausencia constante en las obras de Enzina de determinados artificios técnicos comunes a los autores coetáneos:

— Anticipación descendente por grados disjuntos:



— Anticipación descendente por grados conjuntos, salvo en la preparación de las cadencias:



— Cadencia «Landino»:



— Intervalo de sexta mayor ascendente:



— Retardo en forma anticuada:



Por otra parte son muy frecuentes algunos diseños melódicos:

— De cuarta justa ascendente o descendente:



— De cuarta disminuida descendente:



— De quinta justa ascendente o descendente:



En seis piezas vemos el empleo de un recurso al que siempre se ha concedido gran poder expresivo y que en Enzina aparece al comienzo de la frase final del estribillo, en casos en que ésta posee

en énfasis particular. Se trata del salto de octava ascendente en la primera voz: n.º 1, 5, 23, 46, 58 y 61.

Los compositores contemporáneos de Enzina utilizan con cierta frecuencia en sus obras melodías conocidas del repertorio gregoriano, el canto popular o cualquier otro acervo de conocimiento general. Conviene ver, entonces, hasta qué punto Enzina sigue o se aparta de esta práctica compositiva.

En el «Cancionero» impreso figuran dos poemas de similar título: «Glosa de una canción que dice: “Al dolor de mi cuydado”, etc., aplicada a los siete pecados capitales» y «Glosa de una canción que dice: “De vos y de mí quexoso”, etc.». La música de las dos canciones citadas se debe a Gijón y Urrede respectivamente (CMP, ed. Inglés n.º 40 y 17), pero no conocemos, si es que acaso existió, la música que llevaría la glosa de Enzina. Ambas glosas se desarrollan en estrofas de cinco versos, lo cual no corresponde a ninguno de los esquemas empleados por Enzina para sus obras musicales. No es probable, por tanto, que Enzina adaptase su glosa a la música conocida, ni tampoco que escribiera otra nueva.

Otros tres poemas se apostillan como: «Coplas por Juan del Enzina a este ageno villancico», y son:

— «Razón que fuerza no quiere» (n.º 20). Se encuentra con música del propio Enzina en CMP. Al no conocer el «villancico ageno», no podemos compararlos. La voz del Tenor delinea, a mi entender, una melodía de raigambre gregoriana (el comienzo es bastante parecido al «Canto de la Sibila»), pero que en concreto no he podido identificar.

— «Dos terribles pensamientos». Estaba copiada en un folio perdido de CMP. No se ha conservado ninguna versión musical.

— «O, castillo de Montages» (n.º 16). Gozó de gran popularidad, pero la única versión musical conocida es la de CMP, que, aunque anónima, todos los autores coinciden en atribuir a Enzina sin objeción. ¿Reproduce nuestro autor en la voz superior la melodía popular?

Otra costumbre generalizada en la época era parodiar las obras religiosas, a lo que Enzina no parece ajeno. En la «Égloga de Plácida y Vitoriano» incluye toda una parodia del Oficio de Difuntos, llamada «Vigilia de la enamorada muerta», que se abre con el villancico «Circumdederunt me/dolores de amor y fe,/¡ay, circumdederunt me!», a modo de «Invitatorium». Las coplas son un remedo profano del salmo 94, «Venite, exultemus Domino». La música de este villancico, que debió ser la única parte cantada realmente de la larga «Vigilia», se encontraba en otro de los folios perdidos de CMP. Sin embargo, Enzina glosó el mismo tema literario en la canción «Mortal tristura me dieron/según con tales dolores/mi bevir circumdederunt/donçella, vuestros amores» (número 41), cuyo «Tenor» ha sido identificado por R. Stevenson con el incipit de un Kyrie cantado en la liturgia española.

En los villancicos religiosos, donde cabría esperar mayor influjo del canto llano, apenas se atisban rasgos de ello, y no se puede afirmar que existan diferencias entre las melodías de estos villancicos y las del resto de la producción enciniana. ¿Quiere esto decir que Enzina prefiere elaborar «ex novo» sus canciones y que rara vez se sujeta al yugo del «cantus firmus» o de composiciones de otros autores? Por lo que respecta al canto gregoriano, sí, y es lógico el distanciamiento de Enzina de las prácticas compositivas normales en la música litúrgica, dado que el ambiente en que se mueve y los objetivos que persigue son muy distintos.

Algo mayor parece haber sido la atención prestada por nuestro autor a la música popular, aunque es tan poco lo que sabemos del folklore coetáneo de Enzina, que en contadas ocasiones podemos establecer una comparación válida. Una de ellas es el villancico «Tan buen ganadico» (n.º 14), cuya melodía está atestiguada como popular por el teórico Francisco Salinas: «Tertium dimetrum aca-talecticum constat ex duobus bacchiis, quale est apud Victorinum: Animus vocantes. Tale etiam est hoc Hispanum: Tam buen gana-dico, quod eius cantus ostendit, qui etiam Latino potest aptari...»



Si la melodía popular era tal como la presenta Salinas, Enzina introdujo bastantes variantes en su versión polifónica:



Cabría pensar que lo que Salinas recoge es en realidad la canción de Enzina popularizada, pero no es probable que así sea, puesto que el teórico salmantino confiesa no conocer composiciones cultas que tengan el ritmo de cinco tiempos, como es el caso de la que nos ocupa: «Horum quinque temporum pedes... in artificiosis symphonetarum compositionibus me nunquam invenisse memini, sed in metris latinis et in vulgaribus cantilenis nonnunquam invenitur...»

También en «Nuevas te trayo, carillo» (n.º 67) emplea Enzina una melodía conocida, quizá popular. Con ligeros cambios vemos este villancico en el «Cancionero Musical de la Colombina» (ed. Querol, n.º 59). Casi con toda seguridad la versión de Enzina, a cuatro voces, es posterior a la anónima de CMC, a tres.



J. del Enzina



Anónimo (CMC).

¿Conocía nuestro autor la versión polifónica de CMC, o ambas composiciones se inspiran en una melodía popular? En la edición de su «Cancionero» Enzina incluye este villancico dentro de los «pastoriles» sin hacer referencia a que sea «ageno». Ello nos inclina a pensar que se trata de dos versiones cultas de un villancico popular.

Notemos finalmente que un pequeño motivo melódico es extraído por Enzina, no ya del canto gregoriano o del popular, sino del «canto animal». Se trata del canto del cuclillo o cuco, traído

a colación para ilustrar la humorada del «Cucú, cucú, cucucú» (n.º 17). Deja perplejo el hecho de que Enzina reproduzca este canto con una tercera mayor, cuando en la tradición musical es prácticamente general identificarlo, seguramente con más acierto, con una tercera menor. Otra versión de este mismo tema en CMP, debida a Pedro Fernández (ed. Inglés, n.º 101), utiliza la tercera menor.

#### Compás, ritmo y métrica

El desarrollo de la notación mensural a lo largo de la Edad Media había complicado de tal modo los signos empleados para señalar el compás, que exigía de los principiantes un largo aprendizaje en las cuestiones métrico-rítmicas. Todos los libros teóricos dedican un amplio capítulo a estos problemas, que a pesar de ello, siguen sin estar del todo aclarados en nuestros días. En aquella época es seguro que la pericia profesional de los intérpretes obviaba el problema, adoptando soluciones prácticas y simples. En Juan del Enzina, que no es ni mucho menos de los más complicados, encontramos seis signos diferentes para indicar el compás, pero podemos reducirlos para lo que nos importa aquí a tres grupos fundamentales:

- $\phi$  Compás binario, equivalente a nuestro 2/4: 39 piezas.
- $\circ$ ,  $\phi_3$ ,  $\zeta$  Compases ternarios, equivalentes a 3/2, 3/4, 3/8, 6/8: 20 piezas.
- $\phi_1^5$   $3^2$  Compases quinarios, equivalentes a 5/4, 5/8: 2 piezas.

Esta simple estadística podría llevarnos a afirmar, como se ha hecho frecuentemente, la preferencia de Enzina por el ritmo binario, de donde se deduciría la «modernidad» de su estilo, frente a la hegemonía del ternario en la Edad Media, si no fuera porque compás y ritmo no son cuestiones que se puedan fácilmente identificar en la época que tratamos. En efecto, la complejidad métrica de que hablaba más arriba incidía sobre todo en los compases ternarios, que necesitaban de reglas abundantes para esclarecer cuándo una figura tenía división ternaria y cuándo no. En las canciones españolas se nota una tendencia a simplificar el problema escribiendo en compás binario piezas de rítmica claramente ternaria o incluso quinaria. Para el intérprete de entonces, avezado diariamente a semejante práctica, esta convención no representaba ninguna trampa insalvable, como no lo era la omisión de las alteraciones accidentales, «semitonia subintellecta», que casi nadie se preocupaba de escribir, pero que con absoluta certeza se hacían. El n.º 46, «Romerico, tú que vienes» puede ejemplarizar muy bien esta cuestión. ¿En qué sentido, salvo en la pura materialidad del grafismo, puede considerarse binaria esta obra? En definitiva la música no es lo que se escribe, sino lo que suena. Bajo este prisma pueden considerarse como ternarios al menos media docena de piezas más.

Pero hay más, la generalidad de las obras señaladas con compás binario utilizan continuamente en su tejido melódico células ternarias, siendo éstas prácticamente la norma al final de la frase, en la cláusula. De dos maneras vemos que se realiza la formación de estas células ternarias:

—  $\text{d} \text{d} \text{d}$  se transforman en  $\text{d} \cdot \text{d}$ .

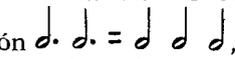
—  se transforman en 

Ambas maneras pueden verse en este fragmento (n.º 40):



Como resultado, el ritmo interno de las obras signadas en compás binario es mucho más rico de lo que la mera indicación del compás puede hacer suponer. Tanto más, cuanto que las diversas voces no adoptan simultáneamente estos cambios rítmicos y se produce una interesante polirritmia.

En las obras en compás ternario es frecuente el fenómeno inverso, es decir, la inclusión de células binarias, siguiendo el es-

quema de transformación , con lo que en realidad se produce un ritmo ternario más amplio. Transformación que suele señalarse gráficamente por medio de la llamada «denigratio», o sea, el ennegrecimiento de ciertas notas que cambian en binario su valor originalmente ternario. El villancico «Oy comamos y bevamos» (n.º 72) expresa ejemplarmente esta rítmica.

Las dos piezas escritas en ritmo quinario, n.ºs 14 y 32, constituyen una singularidad digna de mención. Se trata de un ritmo prácticamente inusitado en el Renacimiento europeo, pero del que tenemos en España algunos ejemplos. En el caso de Enzina parece claro que la influencia de la música popular es inmediata. De hecho en el folklore salmantino es habitual el empleo de este ritmo. Ya he señalado cómo el villancico «Tan buen ganadico» viene atestiguado por Salinas como canción popular. Además, comparando las dos piezas de Enzina con los dos villancicos quinarios que conocemos del vasco Juan de Anchieta (n.ºs 177 y 335 de CMP, ed. Inglés) son perceptibles diferencias rítmicas, sobre todo el empleo del puntillo en estos últimos, debidas seguramente al distinto folklore en que cada cual se inspira.

Si dejamos el examen pormenorizado de los elementos rítmicos que componen una pieza y que he llamado «células», y nos situamos en una perspectiva más alejada, que nos permita examinar el conjunto de una obra y la estructuración entre sus partes, no nos pasará desapercibido un fenómeno que ocurre con harta frecuencia: la repetición exacta del número de compases por frase, el perfecto equilibrio entre las secciones de una obra, como si se sujetasen a esquemas preestablecidos que obligasen al compositor. Y, de hecho, estos esquemas existían: eran los esquemas de las danzas.

La época que vive Enzina ve la decadencia de la Danza Baja, reina de los salones cortesanos durante el siglo xv, frente a bailes de origen popular, aunque, por supuesto, pasados por el alambique del gusto cortesano. Es lógico que así ocurra. Si Enzina presta oídos al lenguaje pastoril —el denominado «sayagués»— y a la música popular, recoge asimismo con ellos, formando un todo, las danzas que frecuentemente les acompañan. En el pasaje de la «Égloga de Cristino y Febea» copiado más arriba se expresa con claridad el carácter opuesto de estas danzas con las palacie-

gas, el tipo de movimientos, «altibajos» y «zapatetas», así como la preocupación que debe tener el bailarín en «caer punto por punto en el son», lo que en definitiva viene a significar «encajar los movimientos coreográficos con las frases musicales».

En este caso no conocemos la música de semejante baile, pero sí en otros momentos del teatro enciniano. Así, el villancico «Gasagémonos de huzia» (n.º 71) con que finaliza la primera parte de la Égloga VIII va precedido de una indicación muy explícita:

GIL. — Déxate de sermonar  
en esso que está escusado.  
Démonos a gasajado:  
¡A cantar, dançar, baylar!  
sea llugo a más tardar.

MINGO. — Ruyn sea por quien quedare.

PASCUALA. — Y aun yo, si no os ayudare.

MENGA. — ¡Ea, sus, agasajar!

En la música de este villancico observamos que todas las frases van cortadas por el mismo patrón: cinco compases. Que ello no es casual y se debe a su carácter danzario nos lo demuestra una simple comparación con el villancico «Ninguno cierre las puertas» (n.º 69), con que acaba la misma égloga y al que no precede ninguna indicación en este sentido:

MINGO. — Daca, Gil, por buena entrada  
de la vida del palacio,  
cantemos de gran espacio  
alguna linda sonada,  
y luego, sin tardar nada.

La métrica de este villancico no guarda el equilibrio del anterior: A, 18 compases (7 + 5 + 6) — B, 13 compases (7 + 6).

Otros villancicos, en los que el texto mismo hace referencia al baile tienen las mismas características métricas. Por ejemplo, el n.º 68, «Daca, baylemos, carillo», cuyas coplas contienen expresiones muy similares a las vistas en la «Égloga de Cristino y Febea», está compuesto por frases de cuatro compases. El n.º 48, «Pedro, bien te quiero», cuya primera copla también habla del baile, se estructura en frases de tres compases. De todo ello cabe deducir que los villancicos cortados según estos patrones son con mucha probabilidad danzas, máxime cuando a ello se une un carácter festivo en el texto y en la música misma, como ocurre en el n.º 72, «Oy comamos y bevamos» (final de la «Égloga de Antruejo») o el n.º 26, «Si abrá en este baldrés».

Notemos además que en los villancicos calificados como «pastoriles» en el «Cancionero» impreso y particularmente en los que pueden considerarse danzables, es casi constante la presencia del ritmo ternario, que según Salinas es muy frecuente en las canciones y danzas populares sobre todo en combinaciones de cuatro pies o, lo que es lo mismo, en frases de cuatro compases.

#### Contrapunto y polifonía

Prácticamente la mitad de las composiciones de Juan del Enzina son a tres voces y la otra mitad a cuatro, al menos tal como han llegado hasta nosotros, porque cabe la posibilidad de que en algún caso manos posteriores hayan añadido una cuarta voz a

*Alhomab.*

**D** Remedio Señora mya pues pade  
 Da uel remedio que no quiere      16      Señora  
 16

nomdo m. d. e.      El remedio de m.      16      Señora  
 pues Señora te nec por h.      16

de uas le p. e. Señora  
 e. p. e. r. a. n. z. p. o. r. a. g. o. r. a.

**Tenor.** Remedio Señora mya  
 a. r. y. e. l. f. e. m. e.

El remedio de m. b. i. d. a.  
 pues Señora

**Lot.** Remedio Señora mya      16      Señora  
 16

Remedio  
 Tenor

Página del Cancionero de Palacio.  
 (Biblioteca del Palacio Real, Madrid.)

piezas originalmente a tres. Como ejemplo tenemos el villancico n.º 13, «No tienen vado mis males», que aparece en el manuscrito con dos versiones distintas para la voz del 1.º Contra, que según la práctica medieval era la última parte que escribía el compositor.

Cabe distinguir en Enzina dos estilos en la conjunción de las voces: uno ligado a modelos arcaicos en el que las voces se mueven bastante independientemente, evidenciando una escritura sucesiva de las mismas (Tenor, Tiple, Contra Baja, Contra Alta). En dicho estilo compositivo pueden considerarse escritas las Canciones, aunque ni la más compleja de las cuatro, «Mortal tristura me dieron» (n.º 41), es comparable en este sentido con las obras de los compositores flamencos maestros en el género.

El otro estilo, más moderno en principio, viene marcado por el predominio de la voz superior sobre las otras, que se limitan a acompañar nota por nota, sin apenas adornos, a la primera. La voz más grave, 2.º Contra o Contra Baja, cobra entonces un carácter neto de bajo armónico —prueba de ello es que en pocos casos se cruza con el Tenor— y las intermedias, Tenor y 1.º Contra o Contra Alta, caen frecuentemente en la monotonía, porque su función es servir de relleno para la formación de acordes.

La diferenciación entre ambos estilos, sin embargo, no es tan neta como puede hacer suponer semejante descripción. Si bien es cierto que algunos villancicos son notables por su completa verticalidad, en bastantes otros gusta Enzina de romper el carácter homófono con un breve inicio imitativo o cambios rítmicos en alguna de las voces. La imitación se convierte así en un recurso más a emplear, sin que Enzina parezca en absoluto esclavizado por esta técnica.

Cinco piezas comienzan con la sucesión imitativa de las voces, pero prácticamente todas ellas continúan en estilo homófono a partir de la primera cláusula. No obstante, Enzina demuestra en varios momentos conocer los secretos del contrapunto imitativo. En el n.º 45, «Quédate, carillo, adiós» hay un canon entre Tiple y Bajo. En el 71, «Gasagémonos de huzia» se escribe un contrapunto reversible a dos voces y a continuación un canon. Son las excepciones que confirman la regla. No es precisamente el empleo de la imitación lo que caracteriza el estilo de Enzina.

Sí hay, por el contrario, detalles que definen con más precisión su técnica compositiva. Salvo en los momentos inicial y final son raros los acordes que carecen del intervalo de tercera, circunstancia que confirma la modernidad del estilo. Por otra parte, uno de los recursos preferidos por nuestro autor al conjuntar las voces es hacer caminar el Bajo de forma paralela al Tiple a distancia de décimas. No se trata de un recurso exclusivo de Enzina, pero sí de una escritura que aparece con muchísima frecuencia en sus obras. En el libro teórico «Portus Musice», de Diego del Puerto, que tanto por el lugar, Salamanca, como por la fecha de edición, 1504, se sitúa en claro paralelismo con la actividad musical de Enzina, vemos descrita en forma resumida una manera de componer similar a la de nuestro autor: «Hase de ordenar el tiple con el tenor, y después echar la contra baxa, salvo si quisiere diferenciar en decenear la contra baxa con el tiple en algunos dulces passos, que entonces esperará el tenor, y después conformará el tenor muy bien y fácilmente con el tiple y con la contra... las contras altas se han de echar de suerte que sean cantables y no disformes como muchos fazen. Verdad es que no se

pueden fallar lugares tan aparejados para se echar como en las otras voces, pero a esto ha de suplir el vivo ingenio del componedor».

Con harta frecuencia observamos en la obra de Enzina la sucesión de determinados enlaces «armónicos» —entiéndase el anacronismo en un sentido válido analíticamente—, que se repiten en una y otra pieza, constituyendo en algunas tanto el armazón como el contenido musical. Son las sucesiones armónicas que más adelante se conocerían como «la Folía» o «Folie d'Espagne». Obras como los números 26, 35, 72, etc., no son sino desarrollos de este esquema que en bastantes otras se encuentra más diluido, pero fácilmente identificable. En los números 6 y 26 la misma música sirve para cantar textos bien diversos. No se trata en este caso tanto de que un texto profano es vuelto «a lo divino», como de que a dos textos totalmente distintos, pero de métrica similar, se les aplica un esquema musical muy conocido en un determinado ambiente. La profusión con que vemos emplear a Enzina el esquema armónico-melódico de «la Folía» hace pensar en la funcionalidad que busca nuestro autor muchas veces por encima de la originalidad o la cuidada elaboración.

#### *Relación entre texto y música*

El hecho de que la actividad de Juan del Enzina reúna música y poesía nos hace pensar en principio en una estrecha relación entre ambas. A modo de ejemplo, las canciones, como veremos más adelante, poseen un carácter general —ritmo binario, estilo sereno y grave— netamente distinto de los villancicos pastoriles —ritmo ternario, estilo ligero y danzable—. Por otra parte la frase musical se construye en estrecha relación con el verso y en general puede hablarse de una correspondencia directa, salvo excepciones, de nota por sílaba. Es más, también los acentos literarios parecen muchas veces condicionar el ritmo musical, hasta conseguir a veces una uniformidad sorprendente (n.º 15).

La relación entre ambos aspectos se hace en algunos casos menos aprehensible con disecciones técnicas, porque se realiza a niveles más hondos, sin que pueda saberse hasta qué punto el compositor es consciente de ello. R. Stevenson ha comparado la exposición que el teórico Ramos de Pareja —muy relacionado con Salamanca, aunque su obra se publicase en Italia— hace de la doctrina tradicional sobre los modos gregorianos con la utilización que Enzina hace de los mismos. Según Ramos cada modo se sitúa bajo la influencia de un astro, lo que condiciona su carácter y los efectos que produce en el ánimo. Stevenson encuentra cierta relación entre el carácter del texto y el modo musical elegido por Enzina, que no se debería al mero azar, sino a una voluntad definida. Cuando menos, es cierto que Enzina sabe muy bien crear la atmósfera musical adecuada para cada poema, sin necesidad de recurrir a alusiones directas, como ocurriría en el Renacimiento más avanzado.

Sin embargo, es sugerente pensar que a semejanza de la poesía, en la que gusta de emplear acrósticos, segundos sentidos y otras «galas de trobar», utiliza Enzina en la música recursos expresivos que, a modo de mensajes cifrados, sólo son perceptibles a través de un análisis reflexivo. Unas veces son detalles gráficos que luego no se reflejan en la audición: así «Fata la parte» (n.º 22) está escrito en notación ennegrecida, relacionada de algún modo

con la muerte que se relata en el texto. Quizá un fenómeno parecido ocurre en «El que rige y el regido» (n.º 66), donde el Tenor se superpone a la voz superior en la frase «porque todo va al revés», de modo que se produzca una cierta inversión de jerarquías.

Otros detalles que hipotéticamente pueden señalarse como «madrigalismos» incipientes, aunque muchas veces no sabemos si es nuestra visión la que descubre lo que nunca estuvo en la intención de Enzina, son: el empleo de un canon o, más de acuerdo con la terminología de la época, de una «fuga» en el n.º 45 que narra la decisión de marcharse o huir y el diseño de una escala descendente en notas rápidas, subrayando la frase «triste, llorando» en el n.º 34, quizá representando la caída de las lágrimas. Ciertos movimientos ascendentes o descendentes de la melodía parecen también seguir casi al pie de la letra los dictados del texto: «Levanta, Pascual, levanta» —frase ascendente— «aballeemos a Granada» —frase descendente—. «Pues que mi triste penar» —frase descendente— «siempre crece y es más fuerte» —frase ascendente—. «A aquesta montaña oscura» —frase descendente— «¡Ay, pastor!» —salto de octava ascendente—.

De cualquier modo no puede hablarse todavía en Enzina de una estética madrigalesca y la mejor prueba de que nos encontramos lejos de ese punto es que textos totalmente distintos como los de los n.ºs 6 y 26 se cantan con la misma música.

## 5. FORMAS MUSICOLITERARIAS

### *El romance*

La estructura musical de los romances de Enzina y de sus contemporáneos es tan sencilla como su estructura literaria. El compositor pone en música los cuatro primeros versos y esta misma música sirve para el resto de la letra, agrupando los versos de cuatro en cuatro. A cada verso le corresponde una frase musical, de modo que la frase musical no coincide exactamente con la secuencia de la rima literaria (x a x a ...).

Generalmente las cuatro frases musicales son distintas entre sí, al contrario de lo que es frecuente en los villancicos. Sólo en el n.º 36 se observa una repetición parcial de la segunda frase en la cuarta. Por otra parte existen ciertas características comunes a los seis romances de Enzina: todos van señalados en tiempo binario (♩), aunque la rítmica interna del n.º 54 es claramente ternaria; al final de cada frase musical en todas las voces se escribe un calderón (♩); se prefieren los modos «menores» (Re, Mi, La). Esto último, unido a que la temática de las historias que se narran es predominantemente triste, melancólica y, en casos, trágica, dota a los romances de Enzina de un «innegable grado de sentimiento, de solemnidad, de gravedad y de sentido trascendental» (M. Querol).

### *La canción*

Cuatro piezas hay entre las de Enzina que pueden clasificarse bajo este epígrafe: n.ºs 38, 39, 41 y 61. Su forma musical guarda estrecha relación con la del Villancico, lo que ha movido a muchos estudiosos a considerarlas musicalmente dentro de un géne-

ro común. Mi opinión es contraria a ello por dos razones: en el «Cancionero» impreso por Enzina, en su «Arte de poesía castellana» y en el «Cancionero General» se considera constantemente a la Canción como un tipo diferente del Villancico (en CMP el copista muestra algunas vacilaciones al respecto); además, los cuatro ejemplos de Enzina que conocemos presentan suficientes características literarias y musicales comunes entre sí y que las distinguen de los villancicos.

Canción y villancico adoptan una antigua estructura formal, la del «Virelay», que puede describirse así: primera parte o estribillo (A); segunda parte o mudanzas, cuya música se repite (BB); tercera parte o vuelta, que musicalmente es repetición de A.

Soy contento, vos servida  
ser penado de tal suerte  
que por vos quiero la muerte  
más que no sin vos la vida.

Más vale trocar  
plazer por dolores  
que estar sin amores.

Quiero más por vos tristura  
siendo vuestro sin mudança,  
que plazer sin esperança  
de enamorada ventura.

Donde es gradecido  
es dulce el morir  
bivir en olvido,  
aquél no es bivir.

No tengáis la fe perdida  
pues la tengo yo tan fuerte,  
que por vos quiero la muerte  
más que no sin vos la vida.

Mejor es sufrir  
passión y dolores  
que estar sin amores.

Sin embargo, las diferencias entre ambas formas son, a mi entender, suficientes para establecer una separación entre sí:

— La canción es una forma cerrada (ABBA) que no admite ulteriores repeticiones o desarrollos, como se desprende del hecho de que todas las canciones de Enzina, con o sin música, tienen una sola copla glosadora. Cuando de un villancico, por el contrario, sólo conocemos una copla, debemos pensar que las demás se han perdido, porque lo normal en éstos es que exista más de una.

— Los estribillos de las canciones son de cuatro o cinco versos y, por consiguiente, de cuatro a cinco frases musicales. Los villancicos tienen estribillos de dos o tres versos, o sea, dos o tres frases musicales y sólo excepcionalmente de cuatro.

— La extensión del estribillo en las canciones condiciona la extensión de las coplas: estribillo de cinco versos —mudanza de cinco versos; estribillo de cuatro versos— mudanza de cuatro. Los villancicos muestran mayor independencia entre ambas secciones.

— Como veremos a continuación, en más de la mitad de los villancicos el compositor emplea parte del material musical de A para construir la música de B. Esto no ocurre en ninguna de las cuatro canciones.

— El estilo del pequeño número de canciones de Enzina que conocemos deja entrever una intención grave, enfática (en consonancia con el carácter del texto) e incluso calificable en algunos momentos de pretenciosa por el empleo de recursos «sabios» («cantus firmus», contrapunto imitativo) aunque, a decir verdad, no muy sabiamente empleados. Contrasta todo ello con la generalidad de los villancicos. No sería arriesgado en este sentido entrever en Juan del Enzina intenciones estilísticas diferentes al

poner música a romances, canciones o villancicos, como se constatan diferentes afanes literarios al escribir obras pastoriles y otras «de más vuelos».

### *El villancico*

Ya hemos dicho más arriba cuál es la estructura musical de los villancicos de Enzina en general. Lo que constituye su singularidad es el empleo de parte de la primera sección (A) en el desarrollo de la segunda (B). De los cuarenta y ocho números clasificables como villancicos, ocurre esto en veintisiete, de modo independiente al número de versos del estribillo y al desarrollo de la rima. El siguiente recuento puede dar una idea de la frecuencia de este fenómeno:

- Música diferente para cada sección: 19.
- Repetición en B de la 1.<sup>a</sup> frase de A: 6.
- Repetición en B de la 2.<sup>a</sup> frase de A: 6 (estribillos de tres versos).
- Repetición en B de la última frase de A: 24.

Es decir, lo más frecuente es que A y B finalicen con la misma frase musical. Aun así, conviene decir que las variantes constructivas son muy numerosas. Señalemos sobre todo las piezas en que la música de B se repite tres veces en lugar de dos, números 17 y 33.

Un caso muy especial lo constituye «Señora de hermosura» (n.º 35), literariamente clasificable como villancico, pero que aparece en el índice de CMP como romance, no sin cierta razón. Es el único villancico de Enzina con estribillo de cuatro versos y cuatro frases musicales netamente individualizadas. No hay música distinta para las mudanzas, también de cuatro versos y que se supone deben ser cantadas con la misma música. Si hacemos abstracción del texto y nos fijamos exclusivamente en la música, hemos de considerarla romance.

Otro caso particular es el n.º 22, «Fata la parte» que en el índice de CMP es clasificada como «estrambote», nombre con el cual el copista designaba a todas las composiciones en lengua extranjera.

A pesar de ello admite ser incluida en el grupo de los villancicos, porque en ellos encontramos estructuras musicales similares (n.º 9). Además el término «estrambote» en CMP agrupa formas poéticas muy diversas y no se refiere con exclusividad a las composiciones italianas conocidas con este nombre.

Cuando un villancico es «deshecha» de una canción o romance, guarda con él cierta relación, porque, como es fácilmente imaginable, su interpretación seguía un orden sucesivo. Esta relación no es de carácter melódico o rítmico, aspectos en los que, al contrario, suele haber un marcado contraste, sino exclusivamente modal. Así ocurre entre el romance n.º 54 y su deshecha n.º 55 o entre los números 52 y 53. Donde no existe tan claramente esta identidad modal, se procura al menos que el enlace no ofrezca dificultades: n.ºs 61, 62; lo que resulta muy evidente en el romance n.º 59 «Mi libertad en sosiego» en el cual una pequeña «coda» de dos compases después de la cláusula, deja a cada voz en las notas precisas por las que comienza el villancico n.º 60 «Si amor pone las escalas», que además resultan ser las mismas notas con

que comienza el romance. Incluso en el romance «Por unos puerros arriba», cuya música viene atribuida a Antonio de Ribera, existe una relación modal semejante con el villancico «Quien te traxo, cavallero» (n.ºs 57 y 58).

### 6. CONCLUSIÓN

La compleja personalidad de Juan del Enzina y las múltiples vertientes de su actividad hacen difícil un enjuiciamiento exclusivo de su faceta de compositor. Probablemente él ni siquiera admitiría para sí esta última denominación, sino antes que ninguna otra la de «poeta». En el «Arte de poesía castellana» con que se abre la edición de su «Cancionero» hay un párrafo revelador a este respecto: «Según es común uso de hablar en nuestra lengua, al trovador llaman poeta y al poeta trovador, ora guarde la ley de los metros ora no; mas a mí me parece que quanta diferencia ay entre músico y cantor, entre géometra y pedrero, tanta debe haber entre poeta y trovador. Quánta diferencia haya del músico al cantor y del géometra al pedrero, Boecio nos lo enseña, que el músico contempla en la especulación de la música, y el cantor es oficial della. Esto mesmo es entre el géometra y pedrero y poeta y trovador, porque el poeta contempla en los géneros de los versos, y de cuántos pies consta cada verso, y el pié de cuántas sílabas, y aún no se contenta con esto sin examinar la cantidad dellas. Contempla, esso mesmo, qué cosa sea consonante y asonante y cuándo passa una sílaba por dos y dos sílabas por una, y otras muchas cosas...»

Efectivamente, en su obra poética se trasluce un cuidado trabajo no sólo de métrica y versificación, sino sobre todo de elaboración conceptual y verbal. En definitiva, el resultado de un alto planteamiento especulativo. No puede decirse lo mismo de la música, cuya característica más resaltante es precisamente su funcionalidad, su adecuación al texto al que sirve. Sólo desde esta perspectiva se estimarán con justeza los méritos o faltas de su obra.

Juan del Enzina se encuadra en la tradición de poetas-músicos que surge con los trovadores provenzales y en la que no faltan ejemplos importantes en nuestro país desde las «Cantigas», de Alfonso X. La posición de Enzina no es ni mucho menos revolucionaria respecto a esta línea. Al contrario, la temática del «amor cortés» con todas sus variantes sigue siendo su materia prima y las formas literario-musicales se mantienen en lo fundamental. ¿Cuál es la razón, entonces, por la que Enzina gozó en su tiempo de la máxima notoriedad?

El secreto está seguramente no en su obra, sino en algo que a nosotros a distancia de siglos se nos escapa: en su personalidad misma. Por una parte un ingenio precoz («todas son obras hechas de los catorze años hasta los veynte y cinco»), que debía traslucirse en todas las actuaciones de su vida diaria. Después, una ambición que le mueve a escalar puestos cada vez más altos y buscar relaciones con los poderosos. Y finalmente una gracia personal, un don de gentes particular con el que consigue agradar a todo el mundo, transformando, incluso a su favor, las situaciones adversas. No se trata de hacer psicología de salón, porque efectivamente el estilo musical de Enzina es el resultado de estas premisas. ¿A qué se debe que Enzina no utilice apenas la técnica

contrapuntística, prefiera el Tiple popular al Tenor gregoriano, ajuste la sílaba a la nota y la frase musical a la literaria, emplee ritmos populares o simplifique las líneas melódicas? Evidentemente a que intenta agradar a un público cuyos gustos han variado, que prefiere la comprensión directa de una obra sencilla al deleite intelectual de la perfección técnica o el ritmo animado de una danza a los más alambicados contrapuntos. Dicho desde otra perspectiva, Enzina no escribe para un público que se reúne a celebrar la liturgia, función propia de los maestros de capilla, cargo que nunca ambicionó, sino para un público dispuesto fundamentalmente a divertirse. Digámoslo de una vez y sin ningún tipo de menosprecio: la producción de Enzina es en definitiva lo que hoy denominaríamos «música ligera» o «de consumo».

Fueron los villancicos pastoriles los que en su tiempo tuvieron un gran éxito e hicieron posible que su «Cancionero» se editase repetidas veces. El mismo Enzina era consciente de ello cuando escribe que «andaban ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrecillas mías que como mensageras avía embiado adelante, que ya no mías mas ajenas se podían llamar, que de otra manera no me pusiera tan presto a sumar la cuenta de mi labor y trabajo... Forçáronme tan bien a ello los detratores y maldizientes que publicavan no se estender mi saber sino a cosas pastoriles y de poca autoridad, pues si bien es mirado, no menos ingenio requieren las cosas pastoriles que las otras, mas antes yo creería que más».

Es precisamente esta obra menor la que conserva aún hoy toda su frescura. Los largos y ambiciosos poemas dedicados a sus protectores sólo pueden interesar al estudioso, pero las canciones, villancicos y romances todavía tienen un atractivo hasta para públicos no familiarizados con la música culta. No es la perfección o la originalidad lo que revaloriza estas poesías musicadas, sino la adecuación al fin propuesto: amenizar, divertir, agradar.

Resulta difícil establecer una comparación entre Enzina y sus contemporáneos en el aspecto musical de su obra. La mayor parte de los músicos de su época, Juan de Anchieta, Francisco de Peñalosa, Pedro de Escobar, etc., que desarrollan su actividad en «Capillas» eclesíásticas o palaciegas, componen fundamentalmente música litúrgica y en menor grado obras profanas. La trayectoria vital de Enzina discurre por otros derroteros y, como hemos apuntado, esto incide directamente en su obra.

Con más motivo cabría compararlo con los músicos-poetas italianos que cultivan la «Frottola» y desarrollan su actividad sobre

todo en la corte de Isabel D'Este en Mantua en fechas coincidentes con la vida de Enzina (apr. 1470-1530) antes de que el Madrigal inunde con su estética toda la práctica musical. No quiero hablar de influencias en un sentido o en otro, pues no existe documentación que permita hacerlo. Ya hemos visto que algunas obras de Enzina aparecen en fuentes italianas e igualmente en el CMP hay varias «frottolas». Las largas estancias de Enzina en Italia no poseen un significado especial, porque la mayor parte de su obra estaba ya escrita antes de su partida. Lo más sensato es pensar en dos ramas de la misma corriente, que tendría en la «chanson» su tercer punto de desarrollo, y en cuyo origen habría un conjunto de fenómenos sociales antes que un cambio en las técnicas compositivas, que se da más bien como consecuencia de aquéllos.

Pero ¿cómo no constatar la atracción que ejerce Italia sobre Enzina? Recuérdense aquellos versos escritos a su vuelta de Tierra Santa: «yo me torné para Roma / donde me place el vivir». No sería justo, por tanto, como a veces ocurre con ciertas afirmaciones teñidas de un chauvinismo innecesario, hacer demasiado hincapié en la «españolidad» de la obra de Enzina. Ciertamente se descubren en ella rasgos provenientes de la música popular española, pero numerosos elementos son comunes a la «frottola», sin que ello le reste ningún mérito. Al contrario, Enzina demuestra así que estaba muy al día de las corrientes europeas en este género de música. La originalidad no es algo que nuestro compositor busque por encima del deseo de agradar, de estar de moda. La aportación que puede considerarse más original de Enzina es la creación del género pastoril y, sin embargo, no hace otra cosa que trasponer al mundo bucólico la casuística cortés, teniendo además los precedentes de la antigüedad clásica —no olvidemos el aprecio en que Enzina tiene a Virgilio—, la Pastorela medieval o las representaciones navideñas.

Lo que queda por señalar, y ya escapa de los márgenes de un análisis musical, es cómo a través del cultivo de unos géneros menores, de música circunstancial y de pasatiempo, Juan del Enzina consiguió «la fama que jamás nunca se pierde», el «árbol que siempre está verde» ambicionado y no conseguido por tantos otros que se embarcaron en empresas musicales de mucho más «mérito». Y cómo aún en nuestros días es esta obra menor la que consigue ser exhumada y recreada en múltiples versiones, porque a través de ella es todavía perceptible la gracia y el encanto personal de quien la escribió.

