

“Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit”.
Creació, recepció i representació de la
literatura medieval



Coordinat per MERITXELL SIMÓ

Edició de GEMMA AVENOZA, ANTONIO CONTRERAS, GLÒRIA SABATÉ i LOURDES SORIANO

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2021

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

COMITÈ CIENTÍFIC

Vicenç Beltran Pepió (Sapienza Università di Roma)
María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia)
Carmen Elena Armijo Canto (Universidad Nacional Autónoma de México)
Anna Bognolo (Università di Verona)
Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata)
María Luzdivina Cuesta Torre (Universidad de León)
Isabel de Barros Dias (Universidade Aberta de Lisboa)
María Xesús Lama López (Universitat de Barcelona)
Susan L'Engle (Saint Louis University, Vatican Film Library Department)
Pilar Lorenzo Gradín (Universidade de Santiago de Compostela)
José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid)
Anna Maria Mussons (Universitat de Barcelona)
Maria Ana Ramos (Universität Zürich)
Rafael Ramos Nogales (Universitat de Girona)
Harvey L. Sharrer (University of California Santa Barbara)
Albert Soler Llopart (Universitat de Barcelona)
Lourdes Soriano Robles (Universitat de Barcelona)
Cleofé Tato García (Universidade da Coruña)

COMITÈ ASSESSOR

María del Rosario Aguilar Perdomo, Mariña Arbor, Anna Alberni, Carmen Elena Armijo Canto, Carme Arronis, Fernando Baños, Vicenç Beltran, Hugo O. Bizzarri, Julia Butiñá Jiménez, José Manuel Cacho Bleuca, Mariano de la Campa, Isabel Clúa Ginés, Márcio Ricardo Coelho Muniz, Esther Corral, María del Mar Cortés Timoner, María Luzdivina Cuesta Torre, Antonio Chas Aguión, Isabel de Barros Dias, Charles B. Faulhaber, Anna Fernández, Aviva Garribba, Fernando Gómez Redondo, Helena González, Daniel Gutiérrez Trápaga, Alejandro Higashi, María Xesús Lama López, Magdalena León, Karla Xiomara Luna Mariscal, Lluïcia Martín Pascual, Josep Lluís Martos, Rafael M. Mérida Jiménez, Annalisa Mirizio, Filipe Alves Moreira, Anna Maria Mussons, Veronica Orazi, Gemma Pellissa, Óscar Perea Rodríguez, Joan M. Perujo, Isabel de Riquer, Rafael Ramos, Antoni Rossell, María Sanz, Joseph T. Snow, Harvey L. Sharrer, Isabella Tomassetti, Gema Vallín Blanco, Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Andrea Zinato

© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: Meritxell Simó, Gemma Avenozza, Antonio Contreras, Glòria Sabaté, Lourdes Soriano

© de los textos: su autor

I.S.B.N.: 978-84-18088-13-1

D. L.: LR 1031-2021

THEMA: DCF, DCQ, DSG, DSBB, DSC, DSK, HBLC1

Impresión y maquetación: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

A la memòria de Gemma Avenoza

RECEPCIÓN DE UNA *FROTTOLA* EN LA PENÍNSULA: EL CASO DE «DE LA DULCE MI ENEMIGA»¹

Francisco Javier NOVOA BLANCO
Universidade da Coruña

Resumen: En este trabajo analizo la difusión del poema «De la dulce mi enemiga» en la Península Ibérica partiendo de su origen italiano como *barzelletta* compuesta por el petrarquista Serafino de' Ciminelli dall'Aquila. Atiendo a cuestiones relacionadas con la traducción del original italiano, así como a la existencia de múltiples desarrollos que surgen de la redondilla, especialmente el realizado por Gabriel el músico que se incluye en el *Cancionero Musical de Palacio* (MP4). También tengo en cuenta la notación musical que conservamos tanto en este testimonio como en uno de los códices custodiados en París (PS1) y la relación con los estilos musicales predominantes en la época de su copia tratando de ofrecer una visión de conjunto del éxito y la difusión de este texto durante los siglos XVI y XVII.

Palabras clave: Poesía cancioneril, música renacentista española, *barzelletta*, traducción, Gabriel el músico.

Abstract: This paper discusses the transmission of the poem «De la dulce mi enemiga» at the Iberian Peninsula from its Italian origins as a *barzelletta* composed by petrarchist

1. Esta aportación se ha realizado gracias a una beca predoctoral concedida por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad en la convocatoria de 2017 (BES-2017-080227); se inscribe en la investigación del proyecto FFI2016-78302-P «De poetas y cancioneros: hacia un nuevo canon de la poesía cuatrocentista» (MINECO/FEDER, UE), integrado en el Grupo *Hispania* (G000208) de la Universidade da Coruña, reconocido como Grupo de Potencial Crecimiento y merecedor de una ayuda de consolidación de la Xunta de Galicia (ED431B 2019/28). Para los textos y fuentes que los, me valgo de las convenciones establecidas por Brian DUTTON, *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-1991.

Serafino de' Ciminelli dall'Aquila. I address the translation from the Italian original into Spanish and the stability the *redondilla* in this language as well as several poems stemming from it, particularly, the one written by Gabriel *el músico* copied in the *Cancionero Musical de Palacio* (MP4). I also study the musical notation from both this testimony and another one included in a Parisian compilation (PS1) relating them with the prevailing musical styles from its time in order to present an overall picture of the success and transmission of this text in the 16th and 17th centuries.

Keywords: *Cancionero* poetry, Spanish Renaissance music, *barzelletta*, translation, Gabriel *el músico*.

En las obras literarias creadas en la Península Ibérica durante los siglos XVI y XVII se localizan múltiples referencias a lo que parece ser una canción que gozó de cierta popularidad en la época, cuyo íncipit reza «De la dulce mi enemiga». La más notable de ellas se encuentra en el capítulo 38 de la segunda parte del *Quijote*, cuando la infanta Antonomasia es seducida por estas coplas: «De la dulce mi enemiga / nace un mal que al alma hiere / y por más tormento quiere / que se sienta y no se diga».² La redondilla aparece, con pequeñas variaciones, en numerosos cancioneros anteriores a la publicación de la obra cervantina y parece tener su origen en la poesía del italiano Serafino de' Ciminelli dall'Aquila. En estas páginas me ocupo de la presencia del texto en la Península, atendiendo a aspectos literarios y musicales, con el objetivo de incrementar nuestro conocimiento sobre la transmisión de la obra y plantear algunas cuestiones problemáticas en torno a la misma que, hasta el momento, no han sido tratadas por los estudiosos.

La aproximación más importante a este tema por parte de la crítica contemporánea fue la realizada, en 1970, por Edward Meryon Wilson y Arthur Askins, que identifican numerosas referencias a la redondilla y realizan el primer análisis de su transmisión:³ plantean la hipótesis de su origen italiano y profundizan en la transformación de los tópicos amorosos presentes en este estribillo (la amada como enemiga, el mal de amor, el amor como secreto, etc.) que acabarían siendo ridiculizados por Góngora. Otro trabajo relevante es el realizado por Juan José Pastor Comín en el marco de sus estudios sobre la música en el *Quijote*, publica-

2. Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de La Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg, I, p. 1030.

3. Edward Meryon WILSON y Arthur L-F ASKINS, «History of a Refrain: "De la Dulce Mi Enemiga"», *Modern Language Notes*, 85, 2 (1970), pp. 138-156.

do en el 2006;⁴ el autor detalla otras referencias a este texto en la obra cervantina, más allá de la cita anterior, y plantea nuevas cuestiones sobre su transmisión. Pastor Comín es, en realidad, el primero en interesarse por esta composición no solo desde el punto de vista literario, sino también atendiendo a la vertiente musical, para lo cual analiza algunas de las piezas relacionadas con la redondilla conservadas en cancioneros de la época.

Wilson y Askins encuentran el origen de la copla en Italia, especialmente, en el *Canzoniere* de Petrarca, aunque lo cierto es que, tal y como aparece en la literatura española, aún no está presente en la obra del poeta de Arezzo.⁵ Sí está muy presente, en cambio, la figura de la amada como enemiga; de hecho, en el *Canzoniere* la voz *nemica* se localiza en un total de 15 ocasiones referida a la amada.⁶ En otras ocurrencias de la palabra los referentes son muy diversos: desde Europa septentrional, tildada de enemiga de la paz, al demonio o la costumbre de escuchar al mentiroso;⁷ en el ámbito amoroso, se presenta como antagonista a la fortuna o, incluso, la fe amorosa en Laura.⁸ Cuando la palabra se aplica a la amada, no siempre es presentada como enemiga del yo lírico: también se remarca el antagonismo de la dama con otros elementos, incluso positivos (enemiga del amor).⁹

Otro elemento destacable en el uso de este tópico en la obra de Petrarca es la aparición del oxímoron en siete de las 15 ocasiones en que lo emplea. La amada es enemiga del yo lírico y, al tiempo, es querida («la mia cara nemica»), pero sobre todo se incide en su dulzura;¹⁰ así, la expresión *dolce nemica* se registra seis veces

4. Juan José PASTOR COMÍN, «De la dulce mi enemiga». Ecos y contextos de una referencia musical en la obra cervantina», *Anales Cervantinos*, XXXVIII (2006), pp. 221-246.
5. WILSON y ASKINS, «History of a Refrain...», art. cit. p. 139.
6. En adelante, usaré la edición de Ugo DOTTI para la obra magna petrarquista: FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, ed. Ugo DOTTI, Roma, Donzelli, 2004 (en adelante RVF). Para las apariciones de esta voz, véase *Il Canzoniere di Francesco Petrarca*, ed. Gianfranco CONTINI, Torino, Einaudi, 1964, <<http://www.intratext.com/IXT/ITA1326/>> [consulta: 30/06/20].
7. Estos son los fragmentos que, respectivamente, aluden a Europa, el demonio y el hábito de dar oídos al mentiroso: «...là sotto i giorni nubilosi et brevi, / *nemica* natural-mente di pace, nasce una gente a cui il morir non dole.» RVF 28, 50-51 (cursiva mía, como en las siguientes citas); «Che dunque la *nemica* parte spera / ne l'umane difese, / se Cristo sta da la contraria schiera?» RVF 28, 87-89 y «...già de l'usanza pessima et antica, / del ver sempre *nemica*.» RVF 128, 392-393.
8. «Ma mia fortuna, a me sempre *nemica*, / mi risospigne al loco ov'io mi sdegno / veder nel fango il bel tesoro mio.» RVF 259, 688-690; «Lasso, non a Maria, non nocque a Pietro / la fede, ch'a me sol tanto è *nemica*; / et so ch'altri che voi nessun m'intende.» RVF 95, 12-14 (Dotti remarca que «obviamente si trata della fede amorosa per Laura.» *Ibid.*, p. 287, n. 13).
9. Petrarca menciona la enemistad con el amor y con el yo lírico en un solo verso: «...questa bella d'Amor *nemica*, et mia.» RVF 169, 8.
10. Para la cita, véase RVF 315, 6.

en el *Canzoniere*, con estructuras sintácticas diferentes:¹¹ «la dolce mia nemica», «la mia dolce nemica», «di quella dolce mia nimica et donna», «de la dolce et amata mia nemica» (también «de la dolce et acerba mia nemica») y, finalmente, «de la dolce mia nemica».¹² Precisamente la última, incluida en la Canción 73, es la primera aparición del oxímoron con la construcción sintáctica que está en la raíz de la canción que llega a la Península y, por tanto, su antecedente más claro y directo, aun cuando en el texto petrarquista el sintagma *de la dolce mia nemica* funciona como complemento nominal («Amor in guisa che, se mai percote / gli orecchi de la dolce mia nemica, / non mia, ma di pietà la faccia amica.»)¹³ mientras que en la tradición posterior lo hará como circunstancial de lugar.

Sin duda, Serafino de' Ciminelli tiene en mente el verso cuando compone el poema en el que encontramos, por primera vez, la redondilla citada al comienzo: «Da la dolce mia nemica / nasce un duol ch'esser non suole, / e per più tormento vuole / che si senta e non si dica».¹⁴ Los cuatro versos son la *ripresa* de una *barzelletta* compuesta por este autor, que consta de un total de seis *stanzas* de seis versos cada una.¹⁵ La muerte de Serafino Aquilano en el año 1500 proporciona un término *ad quem* para la composición del poema; sin embargo, trazar su historia editorial no resulta tan sencillo. Wilson y Askins señalan como fuente una edición de obras del autor que vio la luz en Venecia en 1544, en tanto Romeu Figueras en su edición de la colectánea y Brian Dutton en *El cancionero del siglo XV* señalan como fecha de publicación el año 1513.¹⁶ He podido localizar, gracias a su digitalización, otra edición, de nuevo en una antología del autor, esta vez de 1540.¹⁷ La tesis doctoral de Raffaella Ianuale, *Sulla tradizione dei testi di Serafino Aquilano* tan solo nos permite constatar que no existe una transmisión manuscrita

11. En su edición del *Canzoniere*, Ugo Dotti apunta que «...l'espressione, diversamente variata, ricorre quanto mai di frequente nelle rime petrarchesche.» *Ibid.*, p. 246, n. 3.

12. Véanse RVF 125, 45; RVF 179, 2; RVF 202, 13; RVF 254, 2; RVF 23, 69, y RVF 73, 29.

13. RVF 73, 28-30.

14. Estos versos son reproducidos en numerosas ocasiones en relación con la redondilla que nos ocupa; así sucede, por ejemplo, en *Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, ed. José ROMEU FIGUERAS, Barcelona, CSIC, 1965, p. 355; WILSON y ASKINS, «History of a Refrain...», art. cit., p. 139; CERVANTES, *Don Quijote*, ob. cit., II, pág. 568 y PASTOR COMÍN, «De la dulce mi enemiga"...», art. cit., p. 225, n. 12.

15. Para más información sobre el género de la *barzelletta* véase DON HARRÁN, «Barzelletta [it.: "jest"]», en *Grove Music Online*, Oxford, University of Oxford, 2001, < <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02191>>.

16. Véase WILSON y ASKINS, «History of a Refrain...», art. cit., p. 139, n. 2, José ROMEU FIGUERAS, ed. *Cancionero Musical de Palacio*, ed. cit., p. 355 y DUTTON, *El cancionero del siglo XV (c.1360-1520)*, ob. cit., VII, p. 173.

17. Serafino AQUILANO, *Opera dillo elegantissimo poeta Serafino Aquilano*, Venezia, Pietro di Nicolini da Sabbio, 1540, < <https://books.google.es/books?id=1IY6cF9eI44C&hl>, [2/10/2019].

ta de la pieza;¹⁸ y es que al tratar de los impresos, la autora se centra únicamente en los sonetos y otros géneros que emplean el verso endecasílabo, a los que la crítica ha venido dedicando su atención desde el siglo XIX. En cualquier caso, la pieza tuvo que ser compuesta a finales del siglo XV y la imprenta contribuyó a su difusión en Italia.

Por lo que respecta a la Península Ibérica, la redondilla aparece por primera vez en el año 1515 en un texto del *Cancionero Musical de Palacio* (MP4):

De la dulce mi enemiga
nace vn mal que all alma yere
i por más tormento quiere
que se sienta y no se diga

Mal que no puede sufrirse
imposible es que sencubra
forçado será decirse
o que muerte lo descubra
porque yere mi enemiga
de vn dolor que nunca muere
i por más tormento quiere
que se sienta y no se diga¹⁹

El poema, al que Dutton asigna el número ID 4083, presenta en este testimonio (MP4g-505) un estribillo idéntico al que aparece después en el *Quijote*; la estrofa que sigue consta de ocho versos (cuatro de mudanza y cuatro de vuelta) con rima alterna en la mudanza. Como autor figura Gabriel, conocido como «el músico»; se trata de un conocido cantor de la capilla de Fernando el Católico que, posteriormente, pasó al servicio del almirante de Castilla don Fadrique Enríquez.²⁰ En la actualidad, conservamos alrededor de 34 producciones suyas, la mayoría en cancioneros musicales, que han llegado hasta nosotros a través de las colectáneas más importantes de esta época, pues, además de figurar en MP4 (la obra de Gabriel está presente desde la redacción original hasta la última incorporación de material en este manuscrito), se halla en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo en sus ediciones de 1511 (11CG) y de 1514 (14CG).²¹

18. Raffaella IANNUALE, *Sulla tradizione dei testi di Serafino Aquilano*, tesis doctoral, Venezia, Università Ca'Foscari, 1967.

19. DUTTON, *El cancionero del siglo XV*, ob. cit., II, p. 594.

20. A propósito de este almirante, también poeta cancioneril, puede verse Juan Bautista de AVALLE-ARCE, *Cancionero del almirante don Fadrique Enríquez*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

21. Sobre las distintas ediciones del *Cancionero general*, véase Hernando del CASTILLO, *Cancionero*

La versión del MP4, que incluye la notación musical, parece haber alcanzado altas cotas de popularidad, al menos hasta el siglo xvii, pues vuelve a aparecer en tres colectáneas posteriores de manera anónima. La primera de ellas es el manuscrito 56 de la colección Jean Masson de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París (PS1) de origen portugués y datado en los años 1522-1525, que también conserva la música; en este testimonio (PS1-49), estribillo y desarrollo presentan solo una variante significativa en el verso 10, aunque una mano distinta añade una estrofa más a la glosa, literariamente inferior a la primera:²²

De la dulce my enemyga
naçe um mal que al alma fiere
y por más tromento quiere
que se siemta i no se diga

Mal que no puede sofrirse
emposibile es que se emcubra
forçado será disirse
ho que muerte le descubra
por que fiere mi enemyga
de um mal que nunca muere
i por mas tromemtos quiere
que se siemta y no se diga.

La más aspera querella
que naçe de mi penar
es no me poder quexar
a la causa dél y della.
La uida me es enemiga
pues la que tan mal me hiere
por mayor tormento quiere
que se sienta y no se diga.²³

general, ed. Joaquín GONZÁLEZ CUENCA, Madrid, Castalia, 2004; para los estratos que conforman MP4, véase ROMEU FIGUERAS, *Cancionero Musical de Palacio*, ed. cit; sobre Gabriel, véase *ibid.*, p. 209 y Tess KNIGHTON, «Mena [de Texerana], Gabriel [Graviel; “el músico”]» en *Grove Music Online*, Oxford, University of Oxford, 2001, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grove/music/>>, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18375>>.

22. A esa estrofa añadida, de la que existe este único testimonio (PS1-48A), Dutton le asigna el número ID 7314 y precisa que se trata de una adición a ID 4083 (ID7314 A ID 4083).

23. DUTTON, *El cancionero del siglo XV*, ob. cit., III, pp. 500-501; en este caso, frente a lo que es su costumbre, Dutton introduce en la transcripción algunos acentos anómalos en castellano, pues

La segunda fuente es el *Cancionero llamado Flor de Enamorados*, que contó con diversas ediciones entre 1562 y 1681; en el estribillo y la primera mudanza encontramos tan solo una variación en el verso 4, mientras que la vuelta ya es diferente y, una vez más, se añade una nueva estrofa:

De la dulce mi enemiga
nasce vn mal que la alma hiere
y, por más tormento, quiere
que se calle y no se diga.

Mal que no puede sufrirse
imposible es que se cubra:
forçado será decirse,
o que muerte lo descubra.
Es tan grande mi fatiga
que mi alma en ella muere
y, por mas tormento, quiere
que se calle y no se diga.

Mi mal no puedo olvidar
porque con él aprendí:
ni puedo, que no hay lugar,
ni quiero, que no es en mí;
mi mal a llorar me obliga,
llorando que desespere
y, por mas tormento, quiere
que se calle y no se diga.²⁴

Esta misma variante aparece en la *Silva de varios romances* publicada en Zaragoza en 1617, que cuenta con ediciones hasta 1653.²⁵

Prescindiendo ya de la estrofa de Gabriel, la redondilla inicial da lugar a nuevos desarrollos. Debo resaltar en primer lugar el localizado en tres manuscritos quinientistas: el *Cancionero de All Souls' College* en Oxford (OA1), el *Cartapacio de Morán de la Estrella* y el *Cartapacio de Ramiros Cid y Piscina*.²⁶ La datación de

figuraban en la fuente portuguesa (he prescindido de ellos y aplicado las tildes según la norma del castellano). Muchas de las diferencias con respecto a los testimonios ya vistos pueden explicarse por el origen portugués de este cancionero, como, por ejemplo, *fiere* por *yere*.

24. WILSON y ASKINS, «History of a Refrain...», art. cit., pp. 144-145.

25. Cfr. *ibid.*, p. 145, n. 23.

26. Al estribillo siguen cuatro estrofas que, por su extensión, no puedo reproducir aquí; remito a WILSON y ASKINS, *ibid.*, pp. 147-148.

estas colecciones no es precisa, pero sabemos que se remontan a la segunda mitad del siglo xvi.²⁷ Aquel conocido arranque aparece en otras dos piezas, en esta ocasión de autoría conocida, que ven la luz en 1582 y 1591, respectivamente debidas Gregorio Silvestre y Francisco Tárrega, ambas con un mayor número de versos que el testimonio de MP4: 44 en ambos casos.²⁸

Las restantes referencias a la redondilla que relacionan Wilson y Askins pueden dividirse en tres grupos: por un lado, como sucede en Cervantes, el integrado por aquellas en las que esa cabeza se presenta como obra independiente, usualmente cantada por un personaje (sea en una narración o en una obra dramática); un segundo grupo es el formado por textos derivados del último verso de la redondilla («que se sienta y no se diga») que resultó atractivo para destacados poetas como Juan de Estúñiga, Góngora o Calderón; por último, Wilson y Askins, dan cuenta de numerosas apariciones del oxímoron que origina la pieza que nos ocupa u otras similares, tanto en obras líricas como dramáticas.

El primer hecho destacable que se observa en la presencia de este texto en la Península es la notable estabilidad de la redondilla: a lo largo de dos siglos, el estribillo inicial permanece prácticamente invariable, en tanto que las coplas que lo desarrollan varían.²⁹ Al comparar estos cuatro versos con el original italiano de Serafino de'Ciminelli salta a la vista que estamos ante una traducción bastante fiel al original que respeta incluso el ritmo trocaico del verso propio de la *barzelletta*;³⁰ con todo, el tercer verso muestra una variación significativa: lo que en italiano era un *dolor que no suele ser*, en castellano se convierte en un *mal que al alma hiere*; vemos, así, cómo la singularidad del sentimiento expresado por el yo lírico en italiano (un desconocido y extraño dolor) da paso a la profundidad del mal de amor, capaz de llegar hasta el alma. Ello implica una cierta pérdida de la originalidad en la expresión, pues la versión castellana adopta un claro lugar común en la poesía cancioneril, mientras que en el texto de Serafino se incluye una formulación mucho menos trillada; pese a ello, este cambio en la traducción parece haber alcanzado fortuna en la Península Ibérica, pues se repite en todas las fuentes que han conservado la redondilla.

Por lo respecta a la transmisión de la música con la que se cantaban estos poemas, el número de testimonios es bastante reducido. De la composición de Serafino Aquilano tan solo se conserva el texto, y ello a pesar de que obras musicales

27. *Ibid.*, pp. 146-147.

28. *Ibid.*, pp. 149-151.

29. Por lo que se refiere al estribillo, la única excepción está en la versión del *Cancionero llamado Flor de Enamorados*, en la que, en el último verso de la redondilla, se sustituye *sienta por calle*.

30. Puede verse un análisis métrico de la redondilla en Isabella TOMASSETTI, «Los cancioneros musicales», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando GÓMEZ REDONDO, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, p. 822.

suyas aparecen publicadas en las célebres ediciones de Petrucci. De cualquier forma, es razonable suponer que el poema de Aquilano se cantaba, especialmente teniendo en cuenta que la *barzelletta* es el género poético más popular entre los compositores de *frottola* hasta el 1510,³¹ y que el propio Serafino de' Ciminelli había alcanzado gran fama como frotolista en toda Italia, desde Potenza, donde cantaba versos de Petrarca con acompañamiento de laúd, hasta Nápoles, donde participaba en numerosos círculos artísticos y era conocido también como improvisador.³²

Ya en la Península, el primer testimonio de notación musical que conservamos relacionado con «De la dulce mi enemiga» es MP4. Pastor Comín ofrece un breve análisis musical de esta obra y destaca «su carácter homofónico y homorrítmico [que] aseguran su fácil repentización».³³ Si bien este es el estilo predominante en las composiciones de este periodo, la homofonía constituye, en realidad, una excepción en el corpus musical de Gabriel, cuya producción destaca por todo lo contrario: polifonías complejas con un contrapunto muy elaborado, incluso cuando adapta temas de origen popular (un claro ejemplo es su versión de «Aquel pastorcico, madre» que aparece en el *Cancionero Musical de Barcelona*).³⁴ De hecho, dentro MP4, la obra destaca por su textura marcadamente homofónica y su carácter homorrítmico, así como por una distribución del texto totalmente silábica, todos rasgos propios de la *frottola*.³⁵

31. Tal y como se indica en HARRÁN, art. cit. Este mismo autor especifica que, aunque generalmente los términos *frottola* y *barzelletta* se emplean en la actualidad como sinónimos, *frottola* hace referencia a la composición musical mientras que *barzelletta* designa la forma poética.
32. Para más información sobre Serafino Aquilano véase James HAAR, «Serafino de' Ciminelli dall'Aquila» en *Grove Music Online*, Oxford, University of Oxford, 2001, < <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>>, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25444>> y Allan W. ATLAS, *La música del Renacimiento*, Madrid, Akal, 2002, pp. 239-241. Algunos investigadores presentan en la actualidad una visión que, en cierto modo, cuestiona su obra: «El gran éxito literario de un poeta mediocre como Serafino Aquilano (1466-1500) se debe sólo a su habilidad para presentar, en forma condensada, conceptos petrarquistas» en Alfredo MICHELI, «Acerca de las influencias petrarquistas en España y en la naciente poesía novohispana», *Literatura Mexicana*, XVIII, 1 (2007), pp. 109-116, esp. p.109-110.
33. PASTOR COMÍN, «"De la dulce mi enemiga"...», art. cit., p. 236.
34. Para más información acerca de la adaptación de Gabriel y su ubicación en la tradición popular véase Francisco Javier NOVOA BLANCO, «"Aquel pastorcico, madre", tradición y pervivencia de una canción popular medieval» en *Pragmática y metodologías para el estudio de la poesía medieval*, eds. Josep Lluís MARTOS y Natalia A. MANGAS, Alacant, Universitat d'Alacant, 2019, p. 503-513.
35. Algunos musicólogos defienden la existencia de una tendencia a la homofonía en MP4 (cfr. Giuseppe FIORENTINO, *Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación*, tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2009, pág. 138). Ciertamente, al recoger obras de Juan del Encina y sus coetáneos,

Otras características de esa forma musical están también presentes en la composición de Gabriel.³⁶ Así, destaca el ritmo simple que remarca los pulsos fuertes con una sucesión casi constante de mínimas en *tempus imperfectum cum prolatione imperfecta*, ritmo que enfatiza el carácter trocaico de los versos del estribillo, pero también de la estrofa, en la que tan solo dos versos son de otro tipo:³⁷

Mal que no pue de su frir se	óoo óoo óo	2D1T
Im po si ble_es que sen cu bra	òò óó òò óó	4T
For ça do se rá de cir se	o óoo óó óó	1D2T
O que muer te lo des cu bra	òò óó òò óó	4T
Por que ye re mi_e ne mi ga	òò óó òò óó	4T
De _vn do lor que nun ca mue re	òò óó óó óó	4T
I por mas tor men to quie re	òò óó óó óó	4T
Que se sien ta_y no se di ga	òò óó óó óó	4T ³⁸

En el plano vertical, de nuevo al igual que en la *frottola*, el bajo desempeña una función armónica, con una abrumadora mayoría de las triadas en posición fundamental (31 frente a tan solo una en primera y una en segunda inversión). En la melodía volvemos a encontrarnos con otro elemento propio del género frotolístico: la presencia de numerosas notas repetidas.

Un último aspecto de interés es el relativo a la interpretación de la pieza. En la notación original, tan solo aparecen dos notas que no son mínimas; en concreto, una *longa* y una *brevís* en las cadencias del primer contratenor al acabar el estribillo y la estrofa, respectivamente. Higinio Anglés, en su edición de MP4, opta por la regularización y las convierte en varias mínimas, presumiblemente con el objetivo de completar el número de golpes de voz necesarios para cantar

hay más obras homofónicas en este cancionero que en otros posteriores; sin embargo, la mayoría de las composiciones siguen siendo polifónicas. En cualquier caso, y aun teniendo en cuenta que el eje homofonía-polifonía no es una escala absoluta, la composición destaca dentro de la colectánea por la homogeneidad de sus voces y ritmo.

36. Más sobre la *frottola* en Don HARRÁN y James CHATER, «Frottola», en *Grove Music Online*, Oxford, University of Oxford, 2001, < <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>>, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10313>>.
37. En este análisis, sigo la metodología expuesta en Fernando GÓMEZ REDONDO, «Conclusiones: hacia un modelo de análisis métrico», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando GÓMEZ REDONDO, ob. cit., pp. 1165-1211.
38. Aun cuando no todos los versos son trocaicos, la música sigue remarcando ese ritmo y fuerza la interpretación de los que no lo son como sigue:

Mal que no pue de su frir se	óo óo òò óo	4T
[...]		
For ça do se rá de cir se	òò òò óó óó	4T

las ocho sílabas de estos versos.³⁹ Sin embargo, no parece tratarse de un error de copia, puesto que, musicalmente, la duración de estas notas tal y como aparecen en el original tiene pleno sentido;⁴⁰ ello nos podría indicar que esta voz en concreto estaba pensada para algún tipo de instrumento en la ejecución de la pieza. En cualquier caso, nos encontramos una vez más con un rasgo característico de la *frottola*, que solía contar con acompañamiento instrumental por lo que, como especifica el musicólogo Don Harrán: «the lower voices cannot always be fitted to it [the text].»⁴¹ De hecho, según indica Atlas, las obras que conservamos de Serafino Aquilano «tienen todas las partes escritas por separado [aunque] el arte de Serafino era principalmente un arte de solista».⁴²

Por contra, la notación musical conservada en PS1 presenta rasgos similares a los textos cantados en la generación posterior, tratándose de una composición enteramente distinta. En primer lugar, es importante resaltar que el cancionero parisino es una *particella*, un libro de partes, en el que tan solo se conserva una de las voces, por lo que desconocemos el resto de la composición: frente al Sol mixolidio de la obra de Gabriel, la melodía conservada en PS1 está en Fa Jónico. En el plano rítmico no puede establecerse un patrón básico, sino que hay gran variedad, con lo que tampoco es destacable el carácter trocaico de los versos. De hecho, en la estrofa añadida en esta fuente los versos presentan mayor variedad rítmica y, aun en los puramente trocaicos, ese ritmo es más difícil de percibir en dos de ellos debido a la presencia de un acento antirrítmico (v. 1) y a la necesidad de emplear dos acentos secundarios para establecer los pies (v. 6):

La màs as pe ra que re lla	òo óo òo óo	4T
Que na çe de mi pe nar	o óo òoo ó[o]	1T1D1T
Ès nó me po der que xar	o óoo óo ó[o]	1D2T
A la cau sa del y de lla	òo óo óo óo	4T
La ui da me_ès e ne mi ga	o óo óoo óo	1T1D1T
Pues la que tàn mal me hie re	òo òo óo óo	4T
Por ma yor tor men to quie re	òo óo óo óo	4T
Que se sien ta_y no se di ga	òo óo óo óo	4T

En la melodía tan solo se repiten unas pocas notas, rompiendo de nuevo con otro de los aspectos fundamentales de la *frottola* y acercándose más al estándar en

39. Higinio ANGLÉS, ed., *Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, Barcelona, CSIC, 1947, p. 244.

40. De hecho, Anglés no modifica la altura de las notas, tan solo las convierte en mínimas y las duplica.

41. Don HARRÁN, «Frottola», art. cit.

42. ATLAS, *La música del Renacimiento*, ob. cit., p. 240.

la música de la época. La falta de otras voces nos impide conocer la armonía de la pieza o el carácter del bajo, pero podemos asumir que, una vez más, se trataría de un contrapunto adecuado al gusto imperante en la Península.

En resumen, conservamos tan solo dos notaciones musicales que se aplicaron a «De la dulce mi enemiga». La primera de ellas, la versión de Gabriel «el músico» recogida en el MP4 de manera casi simultánea a la publicación del poema de Serafino Aquilano, presenta rasgos estilísticos propios de la *frottola*, algo común a los villancicos de la generación de Encina, tal y como destaca Isabel Pope.⁴³ La segunda, la versión anónima incluida en PS1, aunque incompleta, es una composición que cabe enmarcar entre otros villancicos de la generación posterior.

Este análisis de la tradición de «De la dulce mi enemiga» en la Península Ibérica a lo largo de los siglos XVI y XVII nos ha llevado hasta sus raíces petrarquistas, para dar luego paso al poema de Serafino de' Ciminelli dall'Aquila y sus ediciones de principios del siglo XVI. Tras clasificar los testimonios peninsulares atendiendo a su similitud con el original italiano, he podido diferenciar dos tradiciones textuales del mismo: una, más cercana al poema de Aquilano, que comienza con el poema de Gabriel y continúa hasta bien entrado el siglo XVII; otra, durante la segunda mitad del XVI, con menos testimonios. He destacado también la escasa variación textual que sufre la redondilla original, aun tratándose de una traducción del italiano, lo que vuelve a remarcar la importancia del texto de MP4 como primer testimonio de esta copla en nuestra tradición. Por último, he analizado algunos aspectos musicales relevantes que diferencian claramente los dos testimonios conservados.

Precisamente el componente musical aporta un problema de interés a la cuestión del género al que pertenece «De la dulce mi enemiga», que ha sido clasificada como canción debido a la distinción establecida por Juan del Encina entre ambos géneros en base al número de versos del estribillo,⁴⁴ con todo se ha reconocido la «fragilidad de los confines» entre el villancico y otros géneros líricos de la época.⁴⁵ Además, esta clasificación ya resultaba problemática en el momento en que la redondilla llega a la Península, como atestigua el hecho de que «the compiler of the table of contents of the *Cancionero Musical de Palacio* [...] abandoned an initial

43. Isabel POPE y Paul R. LAIRD, «Villancico (Sp., diminutive of *villano*: 'peasant')», en *Grove Music Online*, Oxford, University of Oxford, 2001, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemu-sic/>>, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29375>>.

44. Este es el criterio que sigue Vincenç BELTRAN, «La canción», en *Historia de la métrica medieval castellana*, ob. cit., pág. 542. De hecho, este poema es considerado como canción en TOMASSETTI, «Los cancioneros musicales», en *Historia de la métrica medieval castellana*, ob. cit., p. 822.

45. Isabella TOMASSETTI, *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, 2008, p. 67.

plan to place canciones in a different category from villancicos.»⁴⁶ Musicalmente, en cambio, las composiciones que se conservan se adaptan perfectamente al estilo de villancico imperante en sus respectivas generaciones de músicos frente al estilo más contrapuntístico propio de la canción entre los siglos xv y xvi, con una importante excepción: ambas obras presentan simetría métrica y musical entre la mudanza y la vuelta (rasgo característico de la canción), aun cuando el testimonio de PS1 tan solo alcanza esta simetría musical gracias a la repetición de la mudanza.⁴⁷ En cualquier caso, la música conservada problematiza la adscripción de esta composición a un género concreto.

Para concluir, y basándome en lo dicho a lo largo de mi exposición, me gustaría plantear una hipótesis acerca de la presencia de «De la dulce mi enemiga» en la Península. Su llegada se produce en una fecha cercana a su edición en Italia, probablemente poco después de su composición. El testimonio de MP4, atribuido a Gabriel el músico, nos ofrece una adaptación de la *barzelletta* original al castellano y los gustos imperantes en Castilla y Aragón, conservando aún aspectos musicales propios de la *frottola*. Esta adaptación parece gozar de popularidad, a juzgar por las fuentes que acogen la creación de Gabriel en una forma u otra, hasta bien entrado el siglo xvii, aunque eso no impedirá que surjan variaciones de la misma con la adición de otras estrofas e, incluso se componga otra música para su interpretación cantada. Algunos testimonios de la redondilla inicial con distintas coplas podrían estar vinculadas aún con el original italiano, pero esto parece poco probable si tenemos en cuenta la invariabilidad de la traducción. En cualquier caso, no cabe duda de la importancia del testimonio de MP4, tanto desde el punto de vista literario, al estabilizar una traducción de la redondilla de Serafino Aquilano y presentar una estrofa adicional que permanece viva durante dos siglos, como desde el punto de vista musical, al reflejar, probablemente, la versión más cercana a la *barzelletta* italiana con la que se cantaba el texto. Se trata, por tanto, de un texto fundamental en la tradición de «De la dulce mi enemiga», que convierte a Gabriel el músico en personaje clave para el éxito y la popularidad de este texto en la Península Ibérica.

46. Jack SAGE, «Canción (Sp.: 'song')», en *Grove Music Online*, Oxford, University of Oxford, 2001, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>>, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04720>>.

47. Para cuestiones relativas a la evolución del estilo musical en la Península véase *ibid.* para la canción y POPE y LAIRD, «Villancico...», art. cit. en lo relativo al villancico. Para la simetría métrico-musical entre ambas secciones, véase también, TOMASSETTI, «Los cancioneros musicales», en *Historia de la métrica medieval castellana*, ob. cit., p. 826.

