

“De la dulce mi enemiga”

Ecós y contextos de una referencia musical en la obra cervantina

JUAN JOSÉ PASTOR COMÍN*

1. INTRODUCCIÓN

Dentro de los estudios de Literatura Comparada, uno de los ámbitos más difíciles de abordar dada la pluralidad de escenarios que presenta es el de las relaciones entre las artes y, más concretamente, el de las complejas correspondencias entre la Música y la Literatura, escindidas una de otra por el puñal de la escritura. Con la intención de recuperar este espacio de primigenia convivencia, nos centraremos en cómo un texto literario puede verse alumbrado y multiplicado en sus sentidos por la silenciosa y callada referencia musical que arrastra otros significados y que el escritor sabe disponer para el reconocimiento de sus lectores. No será difícil imaginar, pues, la lectura en alta voz de los siglos áureos interrumpida por el eco de estas melodías latentes. Para ello tomaremos como guía el contexto literario, religioso, lírico y social de la voz que enuncia la conocida *Canción desesperada*, para, desde allí, recorrer las posibles implicaciones en el resto de textos cervantinos¹.

* Universidad de Castilla-La Mancha.

1. Remitimos a otros trabajos nuestros, algunos publicados y otros que verán próximamente la luz: PASTOR COMÍN, Juan José, *Por ásperos caminos*. Libro-CD, Cuenca, Servicio de Publicaciones, 2005; “De la música en Cervantes: estado de la cuestión” *Anales Cervantinos*, XXXV, 1999, pp. 383-95; *Música y Literatura: la senda barroca. Hacia una nueva consideración de la música en Cervantes*, Cuenca-Madrid, UCLM / Vervuert Iberoamericana, 2006, en prensa; *Armonía y concerto. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Vigo, Ed. Mirabel, en prensa; “Musical transmission of Garcilaso de la Vega’s poems in Cervantes’ texts”, *RILM*, n.º 14, 2005, en prensa; “La experiencia musical cervantina: educación, amistades y espectáculos públicos y cautiverio” en *Actas del XII Congreso de la Asociación de Cervantistas, Argamasilla de Alba, 7-9 de mayo*, coords: Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha (en prensa).

2. GRISÓSTOMO: “...FUE GRANDE HOMBRE DE COMPONER COPLAS...”

Grisóstomo es el personaje arcádico por excelencia que se cruza en el camino de don Quijote y su intervención nos permitirá introducirnos en la reflexión, a través de un texto significativo, sobre el valor de la expresión lírica y musical en la novela cervantina, tanto desde una perspectiva histórica como valorando sus rendimientos estéticos. Sabido es que el nombre del joven significa “boca de oro”, hecho en modo alguno casual² y que será el origen del canto desesperado que tendremos ocasión de analizar. Veamos de qué modo nos presenta Cervantes al personaje:

Olvidábaseme de decir como Grisóstomo, el difunto, **fue grande hombre de componer coplas**: tanto, que él hacía los villancicos para la noche del Nacimiento del Señor, y los autos para el día de Dios, que los representaban los mozos de nuestro pueblo, y todos decían que eran por el cabo (Don Quijote de la Mancha, ed. Francisco Rico, 2 tomos, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998, vol. I, XII, p. 130).

Nuestro escritor se preocupa de destacar sus estudios realizados en Salamanca, su habilidad con los villancicos³ y autos sacramentales⁴, la importancia de su hacienda y un carácter generoso y liberal. Cuidadosamente el narra-

2. Desde Spitzer hay una conciencia clara de que los nombres de los personajes cervantinos revelan una información pertinente en la caracterización de los mismos, integrados así en las relaciones plurales de un perspectivismo lingüístico dirigido por don Quijote quien, como nuevo Adán, nombrará desde una melancolía que le permite captar la vanidad o la apariencia del mundo que nombra, es decir, desde la desolación que oscila entre el ser y el parecer (véase MALDONADO DE GUEVARA, Francisco, “Dos escritos cervantinos. I, poética, poesía y personaje” en *Anales Cervantinos*, vol. IX (1961), ps. 58. Se adivinarán, por tanto, las razones de índole musical para nombres como *Dulcinea*, *Rocinante*, *Madrigal*, *Chiquiznaque*, *Rabelín*, *Teresa*, *Clavijo* y *Clavileño*).

3. Las coplas a las que alude el texto –sin duda, interpretadas a la guitarra– se integran bien en el desarrollo litúrgico del villancico. “Todo lo demás, versiones divinizadas o parodiadas, ya dijimos y casi todas en pliegos de tema navideño, puesto que la sencilla fiesta de Navidad era la que más admitía y aun exigía la limpia popularidad del cancionero tradicional. ¿El por qué de todo esto? Al igual que para el romancero, nos van a servir de nuevo aquí observaciones de J. F. Montesinos que ciñen más las ideas de Menéndez Pidal sobre la influencia de la música en este cambio de gusto y su afirmación de que “la guitarra desbanca a la vihuela”. En efecto, la guitarra invadió el campo que antes estaba reservado a un instrumento más *culto*, por así decir, y todo cambió” en GARCÍA DE ENTERRÍA, M.^a del Carmen, *Pliegos poéticos españoles en la Biblioteca Ambrosiana de Milán*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1973, p. 382.

4. Laird describe muy bien cómo se interpretaban villancicos con motivo de la celebración del *Corpus*: “The composition and use of villancico will be more fully considered below in referente to the works from the seventeenth century, but many traditions in place alter 1600 had their origins in the sixteenth century. As previously mentioned, villancicos were used as substitutes for Latin responsories during matins on high feast like Christmas, Epiphany, various Marian feasts, and saint’s days. Villancicos were also performed during Corpus Christi processions. Texts for villancicos were supplied by local poets or borrowed from other sources, and set to music by the *maestro de capilla*. The choirboys (*seises* or *mozos de coro*) danced during villancicos, part of a long tradition of liturgical dancing in Spain” Véase LAIRD, P. R., *Towards a History of the Spanish Villancico*, Michigan, Harmonie Park Press, 1997, pp. 20-21.

dor establece unos vínculos entre Grisóstomo y la práctica cantada en el seno de la Iglesia como un instrumento útil para intensificar las contradicciones y paradojas, no solo privadas, sino también de índole público y social del desenlace final suicida. Al caracterizar al enamorado como diestro en la composición musical, es inevitable pensar en que la *canción desesperada* no constituye una convención elegíaca sino que, antes bien, es concebida desde y para el canto. Por otro lado, Cervantes actúa como valiosísimo informante para el musicólogo, pues no hace sino confirmar en la novela una práctica social que en la España finisecular del XVI estaba bastante extendida: el canto de villancicos en lengua vulgar en el interior de las iglesias⁵, concediendo así un rasgo heterodoxo a la integridad moral y religiosa que atribuye desde las primeras líneas al amante de Marcela. Nuestro autor sitúa a Grisóstomo dentro de una agria polémica reflejada en los tratados musicales del XVII –Cerone señala que los cristianos no debían cantar “vilancicos, ni liviandades, ni versos antojadizos, sino salmos, hymnos y cánticos espirituales en latín”⁶– y que cuenta

5. El 11 de julio de 1596 Felipe II emitió un decreto que decía: “Mando que en mi Real Capilla no se canten villancicos, ni cosa alguna de romance, son todo en latín como lo tiene dispuesto la Iglesia. Yo el Rey” (Madrid, Biblioteca Nacional M. 763, fol. 3, publicado por MOLL, Jaime, “Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII” en *Anuario Musical*, 1970, p. 82). Sin embargo los efectos de dicho decreto fueron tan restringidos que no fueron ni tan siquiera respetados por la Capilla Real (véase MOLL, 1970, p. 91). Esto nos hace pensar que el monarca no se proponía otra cosa sino satisfacer a los más estrictos valedores de la Fe contrarios al canto en lengua romance de villancicos en el templo (véase GÓMEZ MUNTANÉ, M.^a Carmen, “La polifonía vocal española del Renacimiento hacia el Barroco: el caso de los villancicos de Navidad” en *Nassarre*, vol. XVII, n.º 1-2, 2001, p. 77). Durante el reinado de Felipe III, el maestro de capilla Mateo Romero acompañará a la guitarra los villancicos de Navidad y Reyes cantados por los niños cantores en la capilla (véase ROBLEDO, Luis, “Felipe II y Felipe III como patronos musicales” en *Anuario Musical: Revista de Musicología del CSIC*, vol. 53, 1998, pag. 104). No obstante, ya en el Concilio Provincial de Granada en 1565 ya se advertía lo siguiente: “Iten mandamos que la noche de Navidad ni otro tiempo del año no se digan ni hagan cosas deshonestas ni profanas en las iglesias, cantadas ni representadas, so pena de un ducado al vicario o beneficiado que lo consintieren, ni se hagan representaciones algunas, ni se canten coplas, canciones, sin especial licencia del Prelado y sin que primero sean examinadas por la persona o personas que él nombrare, para que se vea si en ellas se tracta alguna cosa deshonestas, falsa o escandalosa o contra nuestra sancta fe católica” (recogido por PÉREZ SIERRA, Rafael, “Presencia del castellano en la liturgia latina: el villancico” en *Nassarre*, vol. 17, n.º 1-2, p. 122).

6. Cerone afirma lo siguiente: “No quiero dezir que el uso de los vilancicos sea malo pues está recibido de todas las Yglesias de España: y de tal manera, que parece no se pueda hazer aquella cumplida solemnidad que conviene si no los hay. Mas tampoco quiero dezir que sea siempre bueno, pues solamente no nos combida a devoción, mas nos destrae della: particularmente aquellos vilancicos que tienen mucha diversidad de lenguajes [...] Porque el oyr agora un Portugués y agora un Byzcaino, cuándo un Italiano y cuándo un Tudesco, primero un gitano y luego un negro, qué effeto puede hazer semejante música sino forçar los oyentes (aún no quieran) a reyrse y a burlarse? Y hazer de la Yglesia de Dios un auditorio de comedias, y de casa de oración sala de recreación? Que todo esto sea verdad, hállanse personas tan indevotas, que (por modo de hablar) non entran en la Yglesia una vez el año: y las quales (quicá) muchas vezes pierden Missa los días de precepto sólo por pereza, por no se levantar de la cama; y en sabiendo que hay vilancicos, o hay personas más devotas en todo lugar; ni más vigilantes que éstas. Pues no dexan Yglesia, Oratorio, ni Humilladero que no anden, ni les pesa el levantarse a media noche, por mucho frío que haga, sólo para oyrlos” (CERONE, Pietro, *El Melopeo y maestro. Tractado de musica teórica y practica*, Nápoles, Juan Battista Gargano & Lucrecia Nucci 1613 (ed. facsimil Arnaldo Borne, Bologna, 1969, cap. LXVIII, p. 196).

con sus orígenes en las libertades tomadas un siglo atrás por fray Hernando de Talavera, arzobispo de Granada en 1492 y confesor de la reina Isabel⁷. De igual modo, su condición de pastor lo asimila a las representaciones sacramentales y navideñas citadas por el texto, dado que cumple con una de las figuras arquetípicas del villancico barroco español –el villancico pastoril, construido a partir de la simple pseudorecreación figurativa y descriptiva del pesebre bajo una proyección simbólica y alegórica⁸.

Este enfrentamiento entre la lengua romance –la lengua heterodoxa usada por Grisóstomo– y el latín en el canto de villancicos dentro de la Iglesia es importante porque supone una proyección social de los problemas que se nos plantean al valorar el suicidio del personaje y considerar cuál ha de ser su enjuiciamiento moral. Digamos, por lo pronto, que el hecho de que bajo las líneas del texto se esboce este enfrentamiento referencia una situación de conflicto entre lo divino y lo humano, o más bien expone las dificultades de la expresión de lo humano ante lo divino humanado, dado que las prohibiciones señaladas afectan fundamentalmente a los villancicos de Navidad⁹. En la práctica es evidente que triunfó el canto en lengua romance puesto que, se quiera o no, la lengua materna y no el latín era el único vehículo capaz de expresar el amor sirviéndose de gestos y carantoñas: es decir, era el único vehículo lírico apto que suplía la falta de lirismo de la lengua oficial de la Iglesia. Ésta será, pues, la lengua en la que se pronuncia el Grisóstomo amante frente a la sanción oficial de la condena al suicida que pudiera hacer la doctrina de la Igle-

7. Esta idea fue documentada por el historiador de los jerónimos fray José de Sigüenza, activo en el último tercio del XVI. Según el, Talavera fue quien hizo cantar villancicos en el templo por vez primera, como fruto de su singular diligencia “en la conversión de los moros y judíos que había en la ciudad de Granada”. Esta es la razón por la que: “mandó dezir los Maytines a prima noche, ordenando que en las fiestas huviesse música y villancicos para atraerlos a todos con este gusto. Procurava las letras que se cantavan dixessen lo mismo que las lecciones, o los responsos, porque los que no sabían latín entendiesen lo que aquello era, y lo supiesesen de coro. [...] Todo con intento de aficionar la gente seglar al culto divino; y así estava la Iglesia tan llena de gente a los Maytines como a la Missa, de donde quedó la costumbre en toda España de hazer estas fiestas y regocijos de música en los Maitines y oficio divino” (DE SIGÜENZA, Jerónimo, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Tercera Parte, 1907-1909, II, p. XXXIII). En realidad, esta práctica ya está anteriormente documentada en en la Seo de Zaragoza por la capilla real del rey de Aragón, Juan II (véase GÓMEZ MUNTANÉ, M.^a del Carmen, “La polifonía vocal española...” *op. cit.*, p. 87). Y posteriormente, tanto en el *Cancionero de Upsala*, en el *Cancionero de Barcelona*, como en el *Cancionero de Gandía* se recogen villancicos donde alterna el solista y el coro (consúltese LAIRD, P. R., *Towards a History of the Spanish Villancico*, *op. cit.* pp. 17-25).

8. “A fines del siglo comienzan a escribirse los villancicos de Navidad y de otras festividades, que se convirtieron, durante la centuria siguiente, en fiestas obligatorias de las Catedrales: Madrid, Toledo, Sevilla, Córdoba, Granada, Cádiz, Barcelona, Valencia, especialmente; en América, Méjico y Puebla sobre todas. Para ellos se escriben y se imprimen letras en que abundan los elementos populares imitados a lo divino: forman rudimentos de dramas líricos sacros, nacidos de la canción popular. Comenzaron las canciones por figurar como parte de las representaciones sacras, y acabaron por constituir género aparte, ‘especie de opereta sacra. Los primeros villancicos que se imprimen en Toledo (1595) son obra de Esteban Zafra y están hechos para cantarse al son de tonos profanos del pueblo, tales como ‘Ojos morenitos’. ‘Aserrojar serrojuelas’ y ‘Rezaremos, beatas, oír’” HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1961, p. 116.

9. Véase PÉREZ SIERRA, Rafael, “Presencia del castellano...”, *op. cit.* p. 125.

sia; ésta es, igualmente, la voz desde la que nace –y este es el sentido de esta otra *natividad* profana– el sentimiento desesperado que lo llevará a su muerte o, dicho de otra manera, a la exposición de su cuerpo como en un auto sacramental laico¹⁰.

3. LA AMADA COMO ENEMIGA: DIFUSIÓN MUSICAL DEL TÓPICO

En otro lugar ya hemos tenido ocasión de estudiar con todo detenimiento los referentes musicales contenidos a lo largo de la *Canción desesperada*, y allí remitimos¹¹. Tomemos, sin embargo, los siguientes versos para ver cómo Cervantes aprovecha semánticamente y disemina una referencia musical embebida, apenas esbozada, como un tímido guiño de complicidad al lector:

Diré que la **enemiga siempre mía**
hermosa el alma como el cuerpo tiene,
y que su olvido de mi culpa nace,
y que en su fe de los males que nos hace
amor su imperio en justa paz mantiene.

Don Quijote, ed. Rico (1998), I, XIII, p. 149

La crítica cervantina ha visto sus antecedentes en los textos tanto de Serafino de Ciminelli, l'Aquilano, como en los de Petrarca¹². Del primero Pirrota subraya su habilidad de acordar el canto a la palabra¹³. Cervantes introducirá

10. "O ya que fuese por las amenazas de don Quijote, o porque Ambrosio les dijo que concluyesen con lo que a su buen amigo debían, ninguno de los pastores se movió ni apartó de allí hasta que, acabada la sepultura y abrasados los papeles de Grisóstomo, pusieron su cuerpo en ella, no sin muchas lágrimas de los circunstantes. Cerraron la sepultura con una gruesa peña, [...]" (*Don Quijote*, ed. Francisco Rico, 1998, I, XIV).

11. Véase en PASTOR COMÍN, Juan José, *Música y Literatura. Hacia una nueva consideración de la música en Cervantes.. op. cit.*, el epígrafe final con el título "Aproximación a las funciones y a los modos de enunciación de los textos líricos integrados en el discurso narrativo. Un ejemplo de pronunciamiento lírico-pastoral: la *Canción desesperada*".

12. El texto de Serafino Aquilano dice así: "Da la dolce mia nemica / nasce un do ch'esser non sole / e per piu tormento uole / che si senta, e non si dica" (WILSON, Edward, ASKINS, Arthur Lee-Francis, "History of a Refrain: *De la dulce mi enemiga*" en *Modern Language Notes*, vol. LXXXV, 1970, p. 139). Los textos que Wilson y Askins recogen de Petrarca son los siguientes: "Ma molto più di quel ch'è per inanzi, / de la dolce et acerba mia nemica / é bisongno ch'io dica [*Canzone XXIII, 68-70*] Amor in guisa che se mai percote / gli orecchi de la docte mia nemica, / non mia ma di pietà la faccia amica [*Canzone, LXII, 23-30*] I' pur ascolo, e non odo novella / de la dolce ed amata mia nemica [*Sonetto XXIV, 1-2*]" (WILSON, Edward, ASKINS, Arthur Lee-Francis, "History of a Refrain..." , *op. cit.*, p. 139). Véanse los artículos de URBINA, EDUARDO, " '...y cuerpo sin alma': de Dulcinea a Altisidora, o la transformación paródica del ideal amoroso en el *Quijote*" en *Literatura y pensamiento en España. Estudios en honor de Ciriaco Morón Arroyo*, ed. Francisco La Rubia-Prado, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2003, pp. 101-114; y CORTUO-OCAÑA, Antonio, *La novela sentimental: origen, género y contexto social*, Doctoral Dissertation, Department of Romance Language and Literature, Berkeley, University of California, 1997, pp. 275-285.

13. "Di Serafino ho già riferito come se ne celebrassero l'ardore del recitare e l'accordo del canto

alusiones al poema de Serafino no sólo en la *Canción desesperada*, sino que, antes bien, aparecerá diseminado por toda la obra. Así, en la relación que la Trifaldi hace de cómo y con qué cantos fue seducida la infanta Antonomasia, nuestro autor se sirve de la traducción –como en tantas otras ocasiones, para enfatizar las habilidades musicales del caballero rondador¹⁴:

En resolución, él me aduló el entendimiento y me rindió la voluntad
con no sé qué dijés y brincos que me dio; pero lo que más me hizo postrar
y dar conmigo por el suelo fueron unas coplas que le oí cantar una noche
desde una reja que caía a una callejuela donde él estaba, que si mal no me
acuerdo decían:

De la dulce mi enemiga

nace un mal que al alma hiera
y por más tormento quiere
que se sienta y no se diga

(*Don Quijote*, ed. Francisco Rico, 1998, II, XXXVIII, p. 943)

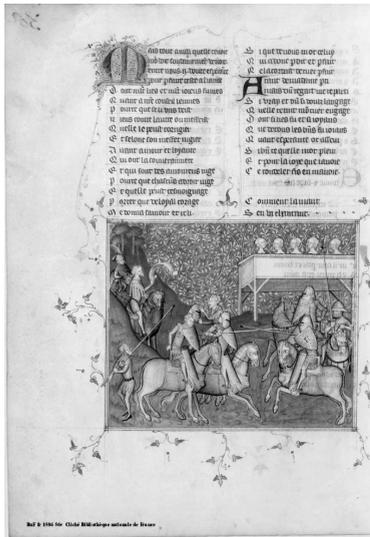
Este texto contó con una amplia difusión musical y Cervantes se hace eco de la misma. Lope, en *El Isidro*, alude igualmente a este poema como ejemplo de imitación italiana de nuestras redondillas. Su influencia fue tan grande que su presencia queda testimoniada en textos y glosas de Garcilaso, Gutierre de Cetina, Montemayor, Alonso Pérez, Herrera, Camoes, Padilla, Figueroa, Góngora, etc... Permaneció en las ocho diferentes ediciones del *Cancionero llamado Flor de enamorados* (Barcelona, 1562-1681)¹⁵, por lo que su continuidad y longevidad como copla cantada está fuera de toda duda. Al margen de las realizaciones musicales de la península y las italianas que más adelante comentaremos, hay que destacar que todos los autores hasta ahora citados son tributarios del poema de Alain Chartier *La belle dame sans mercy*

alle parole. Infine un passo di una lettera del Poliziano, da me già altrove citato, è suggestivo e virtuosisticamente informativo nel descrivere il canto di un fanciullo: voce (traduco dal latino) “non del tutto di uno che leggesse e non del tutto di uno che cantasse, a avresti potuto sentirvi l’uno e l’altro e pure non distinguere l’uno dall’altro”, voce “o piana o modulata, mutando come lo chiedesse il passaggio, ora variata ed ora sostenuta, ora esaltata ed ora moderata, ora seduta ed ora veemente, ora rallentata ed ora accelerata, sempre precisa, sempre chiara e sempre gradevole”; ne consegue l’elogio al cantore di apparire quasi un Roscio adolescente che calcasse la scena” (PIRROTA, Nino, “Musica e umanesimo”, en *Lettere italiane*, vol. 37, 1975, p. 463).

14. Tal y como señala Pope, “El arte de la improvisación fue muy apreciado en todas las cortes italianas, y los músicos que lo practicaban eran muy solicitados. Uno de los más famosos fue Serafino Aquilano, poeta y música, que tenía una voz de excepcional belleza. Había aprendido música con un cierto “Guillermo Flamenco” cuando era paje en casa del Conde de Potenza, Antonio de Guevara. Después, en Milán, aprendió unos *strambotti* del Chariteo que le enseñó un gentilhomme napolitano, el cual cantaba al laúd muy suavemente”. Serafino se esforzó por emular el arte del poeta y no tardó en adquirir un reputación extraordinaria en Milán y luego en Roma. En 1491 fue llamado a un corte por el joven Fernando, príncipe de Capua (después Fernando II). Allí conoció sin duda al Chariteo, como a los otros poetas de su círculo, Sannazaro y Caraciolo” (POPE, ISABEL, “La vihuela y su música en el ambiente humanístico”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XV, 1961, p. 374).

15. Véase RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio y DEVOTO, Daniel, *Cancionero llamado Flor de enamorados*, Barcelona, 1954, fol. 37v.

(1424)¹⁶ y, anterior a éste, y aunque no en los mismos términos formulada, de la obra de Machaut y, más concretamente, de su *Remede de Fortune* (ed. Wimsatt, 1988)¹⁷, del que conservamos un precioso ejemplar en la Biblioteca Nacional de París (fr. 1586 MS C). De hecho, el *Rondelet* “*Dame, mon cuer en vous remaint*” contiene de forma seminal el tópico después desarrollado por Chartier, Serafino Aquilano y Petrarca¹⁸. La familiaridad con el episodio de la Cueva de Montesinos donde Durandarte deposita su corazón a Belerma – “Señora, mi corazón en vos permanece” – y la semejanza con nuestro personaje que declara a Micomicona que Dulcinea es “aquella que de mi corazón tiene la llave” (*Don Quijote*, ed. Francisco Rico, 1998, I, XXIX, p. 338), queda fuera de toda discusión.



“*Dame, mon cuer en vous remaint*”, Guillaume de Machaut, *Remede de Fortune* (siglo XIV), Biblioteca Nacional de París (fr. 1586 MS C fol. 57 y 58) y transcripción.

16. Véase URBINA, Eduardo, “La ironía temática en el *Quijote*: una aproximación” en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 12-16 nov. 1990*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 354-60 y la edición de Chartier llevada a cabo por Arthur Piaget, *Alain Chartier: La Belle dame sans mercy et les poésies lyriques*, Lille, Giard-Geneve, Droz, 1949.

17. “By its exceptional status, the *Remede* is specifically designated as a musico-poetic entity, and we are invited to read it as such. Further, the lyric insertions of the *Remede* provide examples of each of the major *formes fixes* of the fourteenth century, pointing to the way music and poetry will subsequently develop: it is simultaneously an art of love and an art of poetic and musical composition” (WIMSATT, James y KIBLER, WILLIAM, *Le jugement du roy de Behaigne; and, Remede de fortune / Guillaume de Machaut*; música editada por Rebecca A. Baltzer; Athens, University of Georgia Press, 1988, p. 413).

18. El texto es el siguiente: “*Dame, mon cuer en vous remaint, / comment que de vous me departe. / Par fine amour qui en moy maint, / Dame mon cuer en vous remaint. / Or pri Dieu que li vostres m’aint, / sans ce qu’en nulle autre amour parte. / Dame, mon cuer en vous remaint, / comment que de vous me departe*” (WIMSATT, James y KIBLER, William *Le jugement du roy...*, op. cit., p. 401).

mejor la obra cervantina, y, especialmente la *Canción desesperada*, de qué modo y en qué lugares Cervantes se sirve del tópico para articular la parodia.

Si Grisóstomo, según vimos, señala a Marcela como "enemiga", una vez puesto al día de las vicisitudes de estos amores Don Quijote, requerido por los pastores, declara que "Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta o no de que el mundo sepa que yo la sirvo. Solo sé decir, respondiendo a lo que con tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea" (*Don Quijote*, ed. Francisco Rico, 1998, I, XIII, p. 141), hecho que lo vincula como contracanto del joven inmolado. Más adelante, en la carta que a través de Sancho envía a su amada, nuestro caballero expone:

Si tu fermosura me desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi afincamiento, maguer que yo sea asaz de sufrido, mal podré sostenerme en esta cuita, que, además de ser fuerte, es muy duradera. Mi buen escudero Sancho te dará entera relación, ¡oh bella ingrata, amada enemiga mía!, del modo que por tu causa quedo: si gustares de acorrerme, tuyo soy; y si no, haz lo que te viniere en gusto, que con acabar mi vida habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo. (*Don Quijote*, ed. Francisco Rico, 1998, I, XXV, pp. 286-87).

Ante este requerimiento con resonancias musicales, el hidalgo esperará impaciente la respuesta que traiga Sancho, reclamándole las nuevas noticias a través de conceptos técnicos²⁰ que nos regresan a la misiva y nos iluminan en la comprensión del tópico aludido y musicalizado, acentuando, simultáneamente, el desarrollo de la estructura narrativa que se vuelve comprensible, como en la traza de una partitura, en su discurso temporal.

La penitencia del hidalgo en Sierra Morena aparece igualmente trascendida por el eco paródico de la copla:

y yo he sentido en mí después acá que no todas veces le tengo cabal, sino tan desmedrado y flaco, que hago mil locuras, rasgándome los vestidos, dando voces por estas soledades, maldiciendo mi ventura y repitiendo en vano el nombre **amado de mi enemiga**, sin tener otro discurso ni intento entonces que procurar acabar la vida voceando; y cuando en mí vuelvo me hallo tan cansado y molido, que apenas puedo moverme. Mi más común habitación es en el hueco de un alcornoque, capaz de cubrir este miserable cuerpo (*Don Quijote*, ed. Francisco Rico, 1998, I, XXVII, 315)²¹.

talogue of His Music with a Guide to the Source Materials and Translations of His Vocal Texts. Thematic Catalogues, ed. Barry S. Brook, no. 20. Stuyresant, New York, Pendragon Press, 1996); y una obra anónima publicada en Venecia, *Dolce nemica mea* (Venecia, 1541 RISM 154116).

20. "—¡Discreta señora! —dijo don Quijote—. Eso debió de ser por leerla despacio y recrearse con ella. Adelante, Sancho. Y en tanto que estaba en su menester, ¿qué coloquios pasó contigo? ¿Qué te preguntó de mí? Y tú ¿qué le respondiste? Acaba, cuéntamelo todo, no se te quede en el tintero una **mínima**", *Don Quijote*, ed. Francisco Rico, I, XXXI, p. 358.

21. Poco antes leemos: "¡Oh memoria, enemiga mortal de mi descanso! ¿De qué sirve representarme ahora la incomparable belleza de aquella **adorada enemiga mía**?" (*Don Quijote*, ed. Francisco Rico, 1998, I, XXVII, p. 311).

En la novela de *El curioso impertinente*, y probablemente bajo la influencia de su formación en Italia, aparece nuevamente el tópico²² y, frente a este ambiente cortesano, aparecerá nuevamente enunciado en el transcurso de la burla que Maritornes y la hija de la ventera hacen del caballero:

Perdonadme, buena señora, y recogeos en vuestro aposento y no queiráis con significarme más vuestros deseos que yo me muestre más desagradecido; y si del amor que me tenéis halláis en mí otra cosa con que satisfaceros que el mismo amor no sea, pedídmela, que yo os juro por aquella **ausente enemiga dulce mía** de dárosela encontinente, si bien me pidiédes una guedeja de los cabellos de Medusa, que eran todos culebras, o ya los mismos rayos del sol encerrados en una redoma (*Don Quijote*, ed. Francisco Rico, 1998, I, XLIII, p. 507).

No debe extrañarnos esta inserción en lírica en el contexto de una *novella* italiana, dada la amplia difusión cantada que tuvo este tópico: en Palestrina y Giovanni Gabrielli (1554-1612, estricto contemporáneo suyo) encontramos dos realizaciones diferentes, y debe ser destacada igualmente una obra anónima anterior fechada en 1541.

22. “Viose Lotario puesto en la estacada que su amigo deseaba, y con el **enemigo** delante, que pudiera vencer con sola su hermosura a un escuadrón de caballeros armados: mirad si era razón que le temiera Lotario” (*Don Quijote*, ed. Francisco Rico, 1998, I, XXXIII, p. 390). Es probable que en Italia Cervantes llegara a conocer la obra de Palestrina: “El cervantismo se aferró a los archivos de protocolo (cuya utilidad no niego, por propia experiencia), y a la erudición lingüística, y no pensó en la formación intelectual del escritor, intensificada durante los años en Italia. Un hombre como Cervantes, ¿pudo pasar allá año tras año sin hacer otra cosa que jugar a quínoas y vaguear? Los archivos callan sobre este punto; pero los libros suyos, ¿para qué sirven? La estancia en Italia fue el más trascendental hecho en la carrera espiritual de Cervantes” (CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1925, ed. 1972, p. 389). Dentro de este contexto cortesano, el tópico aparecerá nuevamente en *El amante liberal*: “Y no nace dellas ni de la libertad alcanzada el sin igual gusto que tengo, sino del que imagino que tiene ésta en paz y en guerra **dulce enemiga mía**, así por verse libre, como por ver, como ve, el retrato de su alma” *El amante liberal* (*Novelas ejemplares*, edición, prólogo y notas de Jorge García López; estudio preliminar de Javier Blasco, Barcelona. Crítica, 2001, p. 156); así como en *La casa de los celos* “LAUSO Ya abajo; pero no a buscar reposo, / sino a cumplir lo que amistad me obliga / y a pasar a la sombra el sol fogoso; / que en tanto **que la dulce mi enemiga** / se esté fortalecida en su dureza / no hay mal que huya ni placer que siga” (*La casa de los celos*, vv. 911-16, *Teatro completo*. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987).

Cantus
Dol - ce ne - mi - ca mi - a, nel

Quintus
Dol - ce ne - mi - ca mi - a,

Altus
Dol - ce ne - mi - ca mi - a, ne - mi - ca

Tenor
Dol - ce ne - mi - ca mi - a, dol - ce ne - mi - ca

Sexta Pars
Dol - ce ne - mi - ca

Bassus
Dol - ce ne - mi - ca

6
cui bel gre - mio, nel cui bel gre - mio, a - mor s'a - ni -

nel cui bel gre - mio, a - mor s'a - ni - da,

mi - a nel cui bel gre - mi - o a - mor s'a

mi - a, nel cui bel gre - mio, a -

mi - a, nel cui bel gre - mio,

mi - a, nel cui bel gre - mio,

Anónimo: *Dolce nemica mia*, Venecia (1541), RISM 154116, edición nuestra.

Finalmente, en la *Segunda parte* el texto de Aquilano será fielmente transcrito en la burla de Altisidora (*Don Quijote*, ed. Francisco Rico, 1998, II, XXXVIII, p. 943), antes recogido: como “alta señora”, esta joven –vilipendiada desde siempre por la crítica cervantina– rivalizará al final del relato con la misma Dulcinea a la que sustituye y actancialmente suplanta, y su imaginación en la burla al hidalgo en nada envidia a la imaginación quijotesca para

procurar así un mayor abismo en la caída del héroe, conduciéndole hacia la introspección, derrota y victoria final sobre sí mismo²³.

Al margen de este tratamiento del tópico integrado en la narración²⁴ y siempre al servicio de la parodia, nos encontramos con la presencia explícita del mismo en contextos líricos cantados que nos remontan claramente a su difusión musical. Así sucede con el canto alternado de Elicio y Erastro que celebran la belleza de su amada y cuya descripción no viene propiciada tanto por el proceso de reflexión en torno al amor como por la celebración coral que pretenden hacer tanto Elicio como Erastro de sus “enemigas” ante el resto de la comunidad pastoril. La amada es un vestigio del cielo en la tierra: “cifrado en la tierra un nuevo cielo”. En esta línea se sitúan los parangones típicos del neoplatonismo que insistirán en la configuración iconológica de la amada como sol y sus ojos, en consecuencia, como rayos²⁵. Su condición le vale el calificativo tipificado de “dulce enemiga”. Cúmulo de toda perfección, la amada es obra de una *natura naturans*.

Viéndose, pues, Elicio y Erastro ante la señora de sus pensamientos, por mostrar en algo lo que encubrir no podían, y por aligerar el cansancio del camino, y aun por cumplir el mandado de Florisa, que les mandó que, en tanto que a la aldea llegaban, algo cantasen, al son de la zampoña de Florisa, desta manera comenzó a cantar Elicio, y a responderle Erastro:

Elicio

*El que quisiere ver la hermosura
mayor que tuvo, o tiene o terná el suelo;
el fuego y el crisol donde se apura
la blanca castidad, el limpio celo;*

23. Véase la comparación entre la Morgana del *Orlando* de Ariosto y Altisidora en URBINA, Eduardo, “...y cuerpo sin alma’...” *op. cit.* p. 111. Véase también para el desarrollo de la parodia en URBINA, Eduardo, “La ironía temática en el *Quijote*: una aproximación”, *op. cit.* pp. 246-47. Otro ejemplo especialmente incisivo en cuanto al alcance de la burla y la ironía aparece en *El celoso extremeño*: “-¿Qué tenéis, señor mío, que me parece que os estáis quejando? Oyó la voz de la dulce enemiga suya el desdichado viejo, y, abriendo los ojos desencasadamente, como atónito y embelesado, los puso en ella, y con grande ahínco, sin mover pestaña, la estuvo mirando una gran pieza, al cabo de la cual le dijo [...]” (*Novelas ejemplares*, ed. García, 2001, p. 364).

24. Green ha visto en el *Persiles* el arquetipo de la *Belle dame sans mercy*, al margen de lo paródico, en el personaje de Auristela: “The plot of the *Persiles* is constructed around a similar pilgrimage to Rome –greatly prolonged by adventures on sea and land– by two persons who postponed their marriage until their conscience –insecure because they have been reared in distant lands, far from the center of Catholicism– shall be set at rest by receiving instruction from the Pope. The two go in disguise, with assumed names (Auristela-Segismunda; Periandro-Persiles). There is a repetition of the testing of the hero’s devotion to the good –Auristela, under the influence of a philtre, becomes hideous. There is also this further test of the hero: his beloved is not altogether good. Like Don Quijote, she is guilty of vainglory, so that at the very end of the romance she becomes –almost– a *belle dame sans merci* in the courtly tradition, all because of a belated and (in her) ill-founded idea of the superior blessedness of the state of virginity –a vainglorious trait which she shares with various other Cervantine heroines” (GREEN, Otis Howard, *Spain and the Western Tradition; the Castilian Mind in Literatura from El Cid to Calderón*, Madison, University of Wisconsin Press, 1963-1966, 4 vols., vol. II, pp. 199-200).

25. Consultéese el trabajo de TRABADO COBADO, José Manuel, *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de La Galatea*, Madrid, CSIC, 2002, p. 498.

*todo lo que es valor, ser y cordura,
y cifrado en la tierra un nuevo cielo,
juntas en uno alteza y cortesía,
venga a mirar a la pastora mía.
Que me abrasa y me hila, arroja y llama
Esta dulce enemiga de mi gloria*

(MIGUEL DE CERVANTES, *La Galatea*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, José Antonio de Castro y Ediciones Turner, 1993, *Libro*, IV, pp. 247-48).

Cervantes guarda la coherencia en el canto de Elicio, pues ya en el *Libro II*, e igualmente al son de una zampoña, aúna el tópico de la invocación al pensamiento con el de la amada como enemiga²⁶. Todos estos textos, arrojan, sin duda alguna, varios interrogantes. Por un lado, la cita cervantina en contextos lírico-musicales nos obliga a plantear que nuestro autor tuviera conocimiento de las musicalizaciones previas dadas en la península sobre la "dulce mi enemiga" y a valorar de qué modo su consideración nos permite comprender mejor los lugares en los que aparecen. Por otro lado, es necesario señalar que no sólo la dulzura, sino también la "crueldad" aparece bien reflejada en la novela (*Don Quijote*, ed. Francisco Rico, 1998, I, XIII, p. 145 y I, XXV, pp. 286-87) y esto debe ponerse en relación con la musicalización de este tópico "La cruda mia nemica" por uno de los compositores más importantes del XVI, Giovanni Pier Luigi de Palestrina²⁷.

26. "No les pareció mal el soneto a los pastores, ni les descontentó la voz de Erastro; que, puesto que no era de las muy estremadas, no dejaba de ser de las acordadas. Y luego Elicio, movido del ejemplo de Erastro, le hizo que tocase su zampoña, al son de la cual este soneto dijo: Elicio: *Ay, que al alto designio que se cría / en mi amoroso firme pensamiento, / contradicen el cielo, el fuego, el viento, / la agua, la tierra y la enemiga mía!*" (*La Galatea*, ed. Domingo Ynduráin, 1993, II, 92-3).

27. La composición de Palestrina ("La cruda mia nemica") detenidamente estudiada por ROSATO, Paolo, "Linear and Harmonic Processes in Renaissance Polyphony. Repetition and Homeostasis in a Work by Palestrina", *op. cit.*, pp. 679-702. Dado que su análisis en profundidad excedería con mucho los propósitos más discretos de este trabajo, simplemente consignamos su existencia y emplazamos su estudio para mejor ocasión.

Canto
La cru da mia ne - - - mi ca del mio do

Alto
La cru da mia ne mi - - - ca del mio do

Tenore
La cru - da mia ne mi ca ne mi ca

Basso
La cru - da mia ne mi ca

Palestrina: *La cruda mia nemica*, edición de Paolo Rosato, “Linear and Harmonic Processes in Renaissance Polyphony. Repetition and Homeostasis in a Work by Palestrina” en Mioreanu, Costin.: *Les Universaux en Musique, Actes du 4.º Congrès internatinoal sur la signification musicale*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, pp. 679-702.

4. “DE LA DULCE MI ENEMIGA”: TESTIMONIOS MUSICALES EN LA PENÍNSULA

Veamos, pues, finalmente, los testimonios recogidos en la península. La más antigua de todas estas breves composiciones es el villancico “De la dulce mi enemiga” que aparece en el *Cancionero musical de Palacio* con música de Gabriel²⁸, cuyo texto coincide con el recogido por Cervantes en *Don Quijote* (ed. Francisco Rico, 1998, II, XXXVIII, p. 943)²⁹ y del que damos la siguiente transcripción musical:

28. *Cancionero musical de Palacio* (ed. Asenjo Barbieri, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890; reed. facsímil en Málaga, 1998, p. 369, n.º 147. Véase DUTTON, Bryan, *El Cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, 7 vols, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, vol. III, pp. 500-501.

29. El texto es el siguiente: “*De la dulce mi enemiga / nace un mal que al alma yere / i por más tormento quiere / que se sienta y no se diga. / Mal que no puede sufrirse, / imposible es que s’encubra, / forçado será dezirse / o que muerte lo descubra, / porque yere mi enemiga / de un dolor que nunca muere / i por más tormento quiere / que se sienta y no se diga*” (*Cancionero de Palacio*, Ed. González Cuenca, Madrid, Visor, 1996, p. 150). Para Wilson y Askins, “The form of the *villancico* is common enough, but the blend of the words with the music, the simplicity of the diction underscore the emotional pressure of the refrain itself. The true lover must express his hopeless and enduring love but this is precisely what he is forbidden to do. What begins as a paradox becomes an intolerable, impossible dilemma” (WILSON, Edward, ASKINS, Arthur Lee-Francis, “History of a Refrain: *De la dulce mi enemiga*”, *op. cit.* p. 144).

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

De la dulce mi enemiga na ce un mal que al al ma hie re
 por que hie re mi enemiga de un dolor que nun ca mue re

De la dulce mi enemiga na ce un mal que al al ma hi re
 por que hie re mi enemiga de un dolor que nun ca mue re

De la dulce mi enemiga na ce un mal que al al ma hie re
 por que hie re mi enemiga de un dolor que nun ca mue re

De la dulce mi enemiga na ce un mal que al al ma hie re
 por que hie re mi enemiga de un dolor que nun ca mue re

5

8

Fine

Fine

Fine

Fine

y por más tor men to que re que se sien ta y no se di ga. Mal que no pue
 for ça do se

y por más tor men to que re que se sien ta y no se di ga. Mal que no pue
 for ça do se

y por más tor men to que re que se sien ta y no se di ga. Mal que no pue
 for ça do se

y por más tor men to que re que se sien ta y no se di ga. Mal que no pue
 for ça do se

10

D.C. al Fine

D.C. al Fine

D.C. al Fine

D.C. al Fine

de su frir se, im po si ble es que s'en cu bra;
 rá de çir se o que muer te lo des cu bra,

de su frir se, im po si ble es que s'en cu bra;
 rá de çir se o que muer te lo des cu bra,

de su frir se, im po si ble es que s'en cu bra;
 rá de çir se o que muer te lo des cu bra,

de su frir se, im po si ble es que s'en cu bra;
 rá de çir se o que muer te lo des cu bra,

Su carácter homofónico y homorrítmico aseguran su fácil repentización. Con un estribillo de cuatro versos, desde un punto de vista armónico la composición fluctúa entre el tono de sol mayor –la sensibilización del fa es permanente en tiple y tenor– y un sol mixolidio, consecuencia de la organización melódica de un *dórico* sobre *sol* en el bajo y las oscilaciones cromáticas de *fa/fa#* en el contralto. Si atendemos a la relación música-texto existe una estrecha correspondencia entre la rima del estribillo –*abba*– y los grados en los que cada verso cadencia (I-V-V-I de un sol mixolidio). La aparición de la sensible de re (c. 4 como dominante secundaria) precede a la forma verbal “yere”, de modo que, a través de este procedimiento, el texto adquiere una relevancia casi madrigalística bastante notable. Muy acertadamente, el sentido cadencial del tercer verso, despojado ahora de la sensible (c. 6), transforma a este V grado minorizado de *sol* en II de su IV grado como punto de partida que inicia el regreso hacia la cadencia en sol al final del estribillo. Queda así soldada musicalmente el régimen sustantivo del cuarto verso con respecto al tercero. En realidad la articulación armónica de estos dos versos emana del primero del que, una vez transitada toda la pieza, se descubre el sentido progresivo de su comienzo: IV-V-I, función de subdominante, dominante y tónica, que de una forma intuitiva en el proceso intuitivo de adecuación entre música y palabra, avanza sobre el sintagma preposicional “De la dulce mi enemiga” para reposar armónicamente en el sustantivo final. En cuanto a la copla, el diseño dórico del bajo produce una relaciones cromáticas de disociación mayor/menor (c. 10, “sufrirse”, entre bajo, voz masculina bemolizada, y tiple, voz femenina que entona el *si durus*) que converge muy bien con el sentido del texto. La composición no sólo fue ampliamente conocida, a tenor de las glosas conservadas, sino que, por azar, implementada en la *Canción desesperada*, así como en el discurso de *Don Quijote*, nos permite establecer más de un paralelismo. Con relación a Grisóstomo, la generación textual de los versos de la copla –“Mal que no puede sufrirse, / imposible es que s’encubra, / forçado será dezirse / o que muerte lo descubra, / porque yere mi enemiga / de un dolor que nunca muere / i por más tormento quiere / que se sienta y no se diga”–, es evidente: el relato cumple que el mal insufrible del enamorado, puesto en evidencia por su propia muerte, sea así pronunciado y descubierto. En este sentido, ambos personajes masculinos, Grisóstomo y nuestro hidalgo caballero aparecen aislados y enajenados completamente, al igual que la distinta modalidad de la voz del bajo y la superior del tiple, de sus respectivas enemigas, dado que su reconciliación es imposible en virtud del conflicto armónico que la obra musical instaura (si bemol frente a si natural) y que, si bien permite el desarrollo temporal / narrativo de dicho conflicto tanto en la composición –a través de la lógica funcional de los encadenamientos armónicos– como en la novela y relato, el ocaso final de ambos personajes masculinos se corresponde con la cadencia final sobre el *sol* y su tercera mayor, *si natural*, que, a pesar de su registro grave –aquél que supone el desvelamiento de la verdadera Marcela, el imposible desencantamiento de una rústica Dulcinea labradora–, triunfa sobre la realidad de una voz que se pliega, en el momento de su muerte, al

reconocimiento del modo real y triunfante: el sol mixolidio, la Marcela libre, Aldonza Lorenzo.

Junto a esta pieza aparece otra composición en portugués del siglo XVI con el mismo nombre, de compositor anónimo, probablemente perteneciente a una composición polifónica de la que sólo se conserva una voz:

1. De la dulce mi enemiga
 4. Por que fiere mi enemiga

5
 Naçe um mal que el alma - fiere I por mas tro mem to
 De un mal que nunca - muerre

8
 quiere Que se - siem ta i no se di - ga *Fine*

10
 2. Mal que no pue do so - - - frir se
 3. For ça do se ra di - - - sis se

11
 Em po si bi - le es que se em cu - - bra *D.C. al Fine*
 Ho que muer - te le des - cu - - - bra

“De la dulce mi enemiga” en *Vilancetes, cantigas e romances do Séc. XVI*, ed. Manuel Morais, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º CXIV.

Contamos igualmente en el *Cancionero musical de Palacio* con dos composiciones que tratan igualmente el tópico –“Enemiga le soy, madre”³⁰ –, esta vez desde la perspectiva lírica de la amada. Ambos comparten el mismo texto

30. Margit Frenk recoge un amplio número de testimonios para esta tonada. Así podemos encontrarla en Juan Fernández de Heredia (*Las obras de don Ioan Fernandez de Heredia, asi temporales como espirituales*, Valencia, Juan Mey, 1562, f. 102); *Cancionero Flor de enamorados* (Barcelona, [Claudi Bornat], 1562, f. 99v); *Cancionero de poesías varias. Manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid [1550-1560]*, fol. 55v; en los *Pliegos poéticos españoles de la British Library* (impresos antes de 1601, ed. Arthur Lee-Francis Askins, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1989-1991, vol. I, pag. 35); en los *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (ed. Facs. M.^a Cruz García de Enterría, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975, p. 136); en los *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga* (ed. Facs. J. García Morales, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1960, vol. 1, p. 120); *Pliegos poéticos del s. XVI de la Biblioteca de Cataluña* (ed. Facs. J. M. Blecua, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976, p. 303). Véase FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, México, UNAM, Fondo de Cultura Económica, 2003; n.º 681, 466-467

y la misma línea melódica para la voz superior, si bien la obra del compositor y teórico Juan de Espinosa³¹ aparece escrita en un compás binario y no ternario como la anónima.

Soprano
E - ne - mi - ga le soy, ma - dre, a'a - quel
dos mil ve - ces le mal - dí - go, por lo

Tenor
E - ne - mi - ga le soy, ma - dre, a'a - quel
dos mil ve - ces le mal - dí - go, por lo

Baixo
E - ne - mi - ga le soy, ma - dre, a'a - quel
dos mil ve - ces le mal - dí - go, por lo

Fin
ca - ba - lle - ro - yo, mal e - ne - mi - ga le soy.
cual no me re - ció,

ca - ba - lle - ro - yo, mal e - ne - mi - ga le soy.
cual no me re - ció,

ca - ba - lle - ro - yo, mal e - ne - mi - ga le soy.
cual no me re - ció,

D.C.
En mi con - tem - pla y'a - do - ra, co - mo'a Dios que, l'es tes - ti - go
el me tie - ne por se - ño - ra, yo a él por e - ne - mi - go.

En mi con - tem - pla y'a - do - ra, co - mo'a Dios que, l'es tes - ti - go
el me tie - ne por se - ño - ra, yo a él por e - ne - mi - go.

En mi con - tem - pla y'a - do - ra, co - mo'a Dios que, l'es tes - ti - go
el me tie - ne por se - ño - ra, yo a él por e - ne - mi - go.

“Enemiga le soy, madre”, de autor anónimo, en el *Cancionero musical de Palacio* (ed. Barbieri, 1998, pp. 239-40). Transcripción nuestra.

31. Sobre este compositor nos informan Tess Knighton y José M. Llorens: (*d*?1528). Spanish theorist and composer. In his *Tractado de principios* (Toledo, 1520) Espinosa claims to have been in the service of Cardinal Pedro González de Mendoza, Archbishop of Toledo (1483-95), and later that of Cardinal Diego Hurtado de Mendoza, Archbishop of Seville (*d* 1502). Thus, Espinosa's career as a singer and teacher was largely based in and around Toledo; at least two of his theoretical works, if not all three, were published there. The *Tractado breve* (c1520) reveals that he remained in contact with the Mendoza family: it is dedicated to Don Martín de Mendoza, archdeacon of Talavera and Guadalajara. It is unlikely that he was the minstrel of the same name in the Aragonese household in 1479-80, and Martín de Tapia (*Vergel de música*, 1570) was surely mistaken in claiming that he was a canon from Burgos, a position held by Pedro de Espinosa. There is no reason to think that Espinosa was not the composer of two songs copied into the *Cancionero Musical de Palacio*, especially given his close contact with other members of the royal chapels through his position at Toledo” (KNIGHTON, Tess y LLORENS, J. M., *New Grove*, ed. digital, 2003).

Tiple
 E - ne - mi - ga le soy ma - - -
 Dos mil ve - ces le mal - - - di
 Tenor
 Bajo

6

Tiple
 dre, a/a quel ca - ba - - - lle - - - ro
 go por lo cual no me re
 Tenor
 Bajo

12

Tiple
 yo ma e - ne - mi - - - ga le soy
 ció
 Tenor
 Bajo

“Enemiga le soy, madre” de Juan de Espinosa, *Cancionero musical de Palacio* (ed. Barbieri, 1998, p. 246).

Ambas obras, al margen de una idéntica organización melódica que tiende a cadenciar a través de un descenso de carácter frigio, difieren levemente en el tratamiento armónico. En este sentido, la composición de Espinosa, elude el reposo sobre *mi* diseminando una serie de cadencias rotas que suspenden la resolución cadencial y que prolongan el discurso (bien hacia el VI grado, bien hacia el III grado), para la que en términos armónicos funcionales podríamos entender como semicadencia en la dominante. El texto del villancico, en este caso, pronunciado por la dama, se corresponde bien con el parlamento de Marcela (*Don Quijote*, ed. Francisco Rico, 1998, I, XIII, 153-155) en el que reivindica su libertad para amar. Parece, pues, como si ambos textos líricos –”De

la dulce mi enemiga” y “Enemiga le soy”– fueran la cara y la cruz de una situación amorosa cuyas perspectivas coinciden con la actitud de Grisóstomo y la joven pastora respectivamente³². En este sentido, el lector no objetará la correspondencia del poema lírico con la postura adoptada por la mujer que reprocha al amante el deseo inmerecido de correspondencia a causa de su hermosura:

*Enemiga le soi, madre,
a'quel cavallero yo.
Mal enemiga le soy.
En mí contempla y adora
como a Dios, que l'es testigo.
Él me tiene por señora,
yo a él por enemigo.
Dos mil vezes le maldigo
por lo qu'el no mereció.
Mal enemiga le soy*

(*Cancionero de Palacio*,
Ed. González Cuenca, Madrid, Visor, 1996, p. 30)

Es muy probable que Cervantes conociera, pues, ambos villancicos. De hecho, este villancico –“Enemiga le soy, madre, / mal enemiga le soy”– fue tan difundido que todavía contamos con testimonios sefardíes, tal y como ha testimoniado Avenary³³. Su vuelta a lo divino, fue igualmente importante, ya que conservamos al menos dos testimonios de ello³⁴, lo cual viene a confirmar la ambigüedad dispuesta por Cervantes en el texto de la *Canción desesperada*, aludiendo una vez más al Grisóstomo que “**fue grande hombre de componer coplas**: tanto, que él hacía los villancicos para la noche del Nacimiento del Señor” (*Don Quijote*, ed. Francisco Rico, 1998, I, XII, p. 130).

32. La popularidad de este villancico ha sido demostrada en los trabajos de HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Estudios de versificación... op. cit.*, p. 122 y por AVENARY, HANOCH “Cantos españoles antiguos mencionados en la literatura hebrea” en *Anuario musical*, 25, 1971, pp. 73 y 75.

33. Véase AVENARY, HANOCH, “Cantos españoles antiguos mencionados en la literatura hebrea”, *op. cit.*, pp. 67-79 (n.º 70 y 116). FRENK, Margit (*Nuevo Corpus... op. cit.*, p. 467) recoge los siguientes testimonios sefardíes: *Baqashot* [colección anónima de himnos hebreos], ¿Constantinopla? ca. 1525, n.º 29 “Enemiga le soy, madre”; Najara, Israel, *Zemiroi Yisrale*, Sefad, 1587, “Mal enemiga le soy”. También ha encontrado testimonio en las “Coplas nuevas fechas por Enrique de Olilua...”, recogidas en los *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional* (Ed. facs. J. García Morales, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1957-1961, vol. 4, p. 34).

34. Véase “Villancicos o cancionero para cantar la noche de Navidad”, Granada, 1568 en *Pliegos de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, ed. M.ª Cruz García de Enterría, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975, p. 31, y “Villancicos para cantar la noche de Navidad. Compuestos por Lope de Sosa” [Cuenca, 1603: “Muy amiga le soy, madre / [a] aquel Jesús que nació, / más que a mí lo quiero yo”. Existe también una glosa en la obra de Francisco de Ocaña, *Cancionero para cantar la noche de Navidad, y las fiestas de Pascual*, Alcalá, Juan Gracián, 1603 (ed. de A. Pérez Gómez, Valencia, La Fonte que Mana y Core, 1957, fol. 7 (“Al tono de ‘Enemiga le soy, madre’”). Véase FRENK, Margit, *Nuevo Corpus, op. cit.*, p. 467.

Muy difundido fue también el texto anónimo recogido primero por Trend y después por Querol sobre el mismo tópico y con el siguiente texto:

Sabed, mi dulce enemiga
que si taño al alba hoy
no es por estar cerca el día
sino por que salgáis vos

Me.58v - 59

Sa bed, mi dul ce_e ne mi ga, que si ta ño_al al -

Sa bed mi dul ce_e ne mi ga, que si ta - ño_al al -

Sa bed mi dul ce_e ne mi ga, que si ta ño_al al -

va yo, no es por es tar çer ca_el

va yo, no es por es tar çer ca_el

va yo, no es por es - tar - çer - ca_el

di a, si no por que sal - - -

di a, si no por - que sal gáis [vos, si no por -

di a, si no por - que sal - - -

“Sabad, mi dulce enemiga” en *Música barroca española*. Vol. I. *Polifonía profana (Cancioneros españoles del siglo XVII)*, ed. Miguel Querol Gavaldá, Monumentos de la Música Española, vol XXXII, Barcelona, C.S.I.C., Instituto Español de Musicología. 1970.

Una buena prueba indirecta es que la popularidad de este último es innegable si se tiene en cuenta que es incluida por Francisco de Peñalosa³⁵ en una ensalada igualmente recogida en el *Cancionero de Palacio*. Los orígenes de la ensalada son, como se sabe, el motete francés, estudiado en nuestro trabajo, definido como “*compositio cum diversis literas*” y, como es conocido, Peñalosa, junto a Triana, se halla entre los precedentes del maestro Mateo Flecha. “Por las sierras de Madrid”, recoge, en consecuencia, diferentes textos y melodías conocidas en una composición polifónica³⁶, de un marcado carácter contrapuntístico donde varias composiciones líricas conviven en una obra a seis voces articuladas sobre un *cantus firmus* (“*Loquebantur vari[i]s linguis magnalia Dei*”). El resto de los textos son especialmente significativos, dado que fueron muy populares y ampliamente difundidos a través del canto:

“Por las sierras de Madrid / dengo d’ir / que mal miedo é de morir³⁷”
 “Enemiga le soy, madre / [a] aquel cavallero, yo / mal enemiga le soy”
 “Aquel pastorcico, madre, / que no viene, / algo tiene en el campo / que le duele³⁸”
 “Soy chequita y...”
 “uestros son mis ojos, Ysabel / vuestros son mis ojos / y mi coraçón también³⁹”

35. “If Peñalosa’s motets are highly original and experimental, his songs are more conventional, with the notable exception of *Por las sierras de Madrid*: this is a compositional tour de force that combines different melodies simultaneously, including four refrains underlined, in the bass, by the phrase ‘*Loquebantur variis linguis magnalia Dei*’ (‘they spoke in different tongues of the wonderful works of God’)” (KNIGHTON, Tess, “Peñalosa” in *New Grove*, ed. Digital, 2003). Véase HARDIE, J. M., *The Motets of Francisco de Peñalosa and their Manuscript Sources*, PHD, Michigan, University of Michigan, 1983, pp. 12-58.

36. La obra, al parecer, fue añadida al *Cancionero* en la séptima inclusión, junto a otra que relata acontecimientos de 1512. Véase el artículo de ROS-FÁBREGAS, Emilio, “Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: *se canta al tono de...*” en *Revista de Musicología*, vol. XVI, n.º 3, pp. 1505-1514.

37. FRENK, Margit (*Nuevo Corpus... op. cit.*, n.º 685, p. 672) recoge este texto en la ensalada “Descenso del alma mía” en el *Cancionero Toledano* (BNE, ms. 17689, Toledo, 1560-1570, fol. 32). De igual modo recoge una glosa en Cristóbal de Castillejo “A las tierras de Madrid / hemos de ir; / todos hemos de morir”.

38. Dutton, recoge esta misma tonada en las “Coplas hechas por Christoual de Pedraza” (Sevilla, Juan Varela, 1517-1518), conservadas en los *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Pública Municipal de Oporto* (Ed. Facs. De A. Rodríguez Moñino, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976, p. 76) y con la variante “Aquel cavallero”. Frenk (*Nuevo Corpus... op. cit.*, n.º 568A) apunta hacia el testimonio de los folios anexos al *Cartapacio de Pedro Padilla* (Biblioteca Real, 1580, Fol. 228-246v, fol. 239). Véase, DUTTON, BRYAN, *El Cancionero del siglo XV, op. cit.* vol. I, p. 12; vol. VI, p. 305 y vol. VII). Tuvo igualmente una amplia difusión en el folklore serfardí. Véase AVENARY, HANOCH, “Cantos españoles...”, *op. cit.*, n.º 15. Prueba de su difusión cantada aparece en el *Cancionero* de Ambrosio Montesino (Toledo, 1508, fol. 44v y Fol. 66 y 67v), donde dice “para cantar al son de “Aquel pastorcico, madre, / que no viene” (FRENK, Margit, *Nuevo Corpus... op. cit.*, I, 397). Consúltense igualmente el *Cancionero de Nuestra Señora* (Sevilla, 1612, ed. facs. Pérez Gómez, Cieza, 1958: p. 23) donde vuelve a indicarse “al tono de ‘Aquel pastorcico, madre’”. Frenk recoge glosas e imitaciones de Antonio Prestes (*Auto do desembargador, 1587*), Quirós, Lope de Vega en su *Dorotea*, etc... (FRENK, Margit, *Nuevo Corpus... op. cit.*, pp. 397-398).

39. Vid. FRENK, Margit, *Nuevo Corpus... op. cit.*, vol. I, p. 259.

La composición reúne los tópicos vistos en Cervantes, en su doble relación con Grisóstomo y nuestro caballero: la penitencia de don Quijote en Sierra Morena "dando voces por estas soledades, maldiciendo mi ventura y repitiendo en vano el nombre amado de mi enemiga, sin tener otro discurso ni intento entonces que procurar acabar la vida voceando" (ed. Francisco Rico, 1998, I, XXVII, p. 315), recordarán la actitud de Grisóstomo del que se dice "corrió tras el viento, dio voces a la soledad, sirvió a la ingratitud". La prefiguración de la muerte "que mal miedo é de morir" es una sentencia cumplida en ambos amantes. Que Cervantes tuviera conocimiento de estas melodías es casi indudable, dado que una de éstas, "Aquel pastorcico, madre", cuyo texto se articula sobre el agüero ("algo tiene en el campo, / que no viene"), fue tan difundida que aparece dos veces en el *Cancionero Musical de Palacio* (con música de Gabriel) y contó con numerosas *contrafacta* cantadas "al tono de". En este sentido, Grisóstomo pastor no volverá a la vida aunque podamos escuchar su voz en la *Canción* y don Quijote, tras su última aventura arcádica como el pastor Quijótiz, no ingresará de nuevo en el mundo de la caballería y acabará en el lecho de muerte desmentido, a pesar de su leal entrega similar a la literal de Durandarte—"Vuestros son mis ojos, Ysabel, / vuestros son mis ojos / y mi corazón también"—por el ideal que se desvanece: "Enemiga le soy, madre, / [a] aquel cavallero yo [...]", a pesar del intento de Sancho—"¿Ahora, señor don Quijote, que tenemos nueva que está desencantada la señora Dulcinea?". El *cantus firmus* no es sino el verso que recoge la celebración de Pentecostés, "hablaban en varias lenguas las maravillas de Dios", y bajo la pluralidad de textos referidos, sugiere tanto la diversas lecturas que enloquecieron al hidalgo en su empresa caballeresca, como su pronunciamiento final "después de haber abominado con muchas y eficaces razones de los libros de caballerías" (II, LXXIV), donde la epifanía final de un espíritu cristiano y sosegado nos impone, al igual que en la composición con relación al resto de los otros textos, necesariamente la revisión de las aventuras narradas hasta el umbral de la muerte del caballero. De hecho, la entrega laica y profana del corazón a la dama recogida por la melodía de "Vuestros son mis ojos, Isabel", vendría a representar simultáneamente la entrega sosegada de su espíritu en la esfera de lo sagrado, habida cuenta de que su melodía en este contexto de una múltiple polifonía textual, es tomada de la Cantiga de Santa María n.º 79⁴⁰, cuyo recuerdo después de trescientos años, nos informa que ésta, había pasado al folklore y servido como material para *contrafacta* aquí estudiados.

40 PRECIADO, Dionisio, "Canto tradicional y polifonía en el primer Renacimiento español" en *España en la música de occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 171-183.

f. 247^o

Por las sierras de Ma - drid^o

(1. Contra) E. nemi - ga le soy, ma - dre,

(1. Tenor) Por las sierras de Ma - drid Ten - go d'ir,

(2. Tenor) A - quel pas - tor - ci - co, ma - dre,

(2. Contra) Venetros son mis o - jos, Y - sa - bel,

(Bassos) Lo - que ban - ter va - ri - (le) lle -

[A] - quel ca - va - lle - ro yo;

Que mal mie - do é de mo - rir

Que no vie - ne, Al - go tie - ne en el cam -

Vues - tros son mis o - jos Y mi co - ra -

gu - is Ma - gna - li - a De - i^o

Mal e - ne - mi - ga le soy.

Soy che - qui - ta^o

po - que le due - le.

con tan - bién.

“Por las sierras de Madrid”, de Francisco de Peñalosa, *Cancionero musical de Palacio*, ed. Barbieri, 1998, n.º 438, p. 585).

5. CONCLUSIÓN

Sirva, pues, esta reflexión, para volver a examinar cómo Cervantes utiliza elementos musicales transmitidos por la doble senda de la canto polifónico y popular y que llega incluso a incorporarlos en su textualidad íntegramente en sus obras, propiciándoles un contexto referencial en modo alguno ajeno a aquel del que proceden y asignándoles una profunda significación dentro del espacio imaginario que articula en su novela. Tal y como hemos demostrado en otros trabajos, podemos volver a confirmar su conocimiento profundo de los tópicos musicales expuestos –los citados en este trabajo constituyen únicamente la punta del iceberg-, y hemos creído fundamentar como que la convivencia polifónica de textos diferentes en el seno de una composición musical y, en un sentido más amplio, también literaria, no es en modo alguno arbitraria sino que, antes bien, transforma al objeto artístico así concebido en un espacio semántico polisémico intencional, habilitado para ser comprendido por sus contemporáneos en la medida en que por el camino de su referencia no han pasado los cuatrocientos años que el investigador actual ha de remontar con el auxilio de las ciencias y sus *métodos* (término que, en su estricto sentido etimológico, nos remite a este recorrido a través de la senda del saber). La reflexión sobre el fenómeno musical, al igual que sobre el pictórico o, en todo caso, sobre cualquier hecho referencial susceptible de ser integrado en el mundo posible de la novela, pudo muy bien ser uno de los motores que movieran a la acción de nuestro escritor, especialmente, según aquí hemos visto, en el ámbito del espacio pastoral. En algunos de las situaciones traídas aquí a colación, creemos que esta actitud es innegable, que aparece tanto histórica como textualmente justificada y que aporta, fundamentalmente, nuevos sentidos que hasta ahora no habían sido considerados. En todo caso, y aún prescindiendo de la manipulación intencional del autor, no puede negarse una mutua iluminación entre las obras artísticas cuya propia vida a lo largo de la historia les garantiza la emancipación del autor y, en consecuencia, facilita la posibilidad de trazar una correspondencia en la similitud de planteamientos estéticos que permiten hallar mecanismos estructurales similares en la articulación del mismo tópico tanto en el ámbito de la composición literaria como musical. La insistencia, pues, en buscar el procedimiento para comunicar las herramientas de análisis adecuadas a través de las operaciones retóricas básicas para ambos cauces de la creatividad humana es, una vez evaluada la posibilidad de obtener resultados significativos, no solamente necesario para conocer mejor los mecanismos de nuestra fantasía, sino felizmente apasionante en este camino de cooperación y diálogo entre las diferentes artes para la recuperación del sentido.

Resumen

No hay duda de que las obras cervantinas reflejan con fidelidad el mundo musical de finales del XVI y principios del XVII: instrumentos musicales, danzas, bailes, romances y canciones son con frecuencia citados y representados en sus páginas con el fin no ya sólo de describir el entorno pintoresco en el cual cobran vida sus personajes –tal y como sucede en el mundo gitano de Preciosa o, por ejemplo, en las tradiciones musicales musulmanas representadas en *La gran sultana* o *Los baños de Argel*– sino con la voluntad de añadir un valor semántico especial que tal vez fuera comprendido por los lectores oyentes de principios del XVII. Este artículo trata pues de analizar el tópico musical “De la dulce mi enemiga”, una canción bien conocida que contó con múltiples realizaciones musicales y que sin duda opera en distintos niveles sobre los textos cervantinos como una referencia musical implícita portadora de un sentido único y revelador.

Palabras clave: Cervantes, Música y literatura, Análisis musical, Literatura comparada.

Abstract

There cannot be any doubt that Cervantes's works reflect faithfully the Spanish musical world of XVIth and XVIIth centuries: musical instruments, dances and bailes, romances and songs are often cited and performed in his pages in order to depict not only a special and picturesque environment in which his characters evolve –such as a gypsy's world in *La gitanilla* or Muslim's traditions in *La gran sultana* or *Los baños de Argel*–, but in addition assign a particular semantic value to each musical element adding a supplementary meaning to the work's understanding. In this paper we'll analyze the musical topic “De la dulce mi enemiga”, a well-known song for the readers of Cervantes' time, and we'll present its different musical settings in order to study how this topic cited in his works was understood as implicit and intertextual musical reference that, once recognized, it would be able to add to the text a particular meaning.

Key words: Cervantes, Music and Literature, Musical Analysis, Comparative Literature.