

1. LA MÚSICA ESPAÑOLA DURANTE EL REINADO DE LOS REYES CATÓLICOS (1474–1516):

El reinado de Isabel y Fernando marca una época de esplendor en la música española. La capilla musical de la corte era muy importante y contaba con destacados músicos. Una de las primeras tareas en la organización de los templos metropolitanos de las ciudades conquistadas era la capilla de música. Además, siguiendo las antiguas tradiciones, a cada capilla se le anexionaba una escuela de música para niños.

Conocemos por Gonzalo Fernández de Oviedo (*Oficios de la Casa Real*) la afición del príncipe Don Juan por cantar y tocar diferentes instrumentos como el claviórgano, clavicordio, órgano, flauta...; en torno suyo había numerosos compositores, cantores e instrumentistas. De algunos de estos músicos se pueden encontrar composiciones en el *Cancionero de los Siglos XV y XVI* de Barbieri, que reúne obras de Madrid, Gabriel, Juan de Achieta y otros músicos citados por Fernández de Oviedo.

Además de los compositores arriba citados, del *Cancionero* de Barbieri, y de los diversos manuscritos análogos que existen, han llegado hasta nosotros los nombres y las composiciones de los siguientes autores: Almorox, Alonso de Alba, Aldomar, Ajofrín, Alonso (puede ser De Baena, De Ávila, De Aguilera, De Valladolid, De Olivares o de Mondejar, cantores que llevaban todos el mismo nombre y que pertenecieron a la Capilla de los Reyes Católicos), Badajoz, Lope de Vaena, Brihuega, Contreras, Alonso de Córdoba, Enrique, Escobar, Juan de Espinosa, Fermoselle, Diego Fernández de Córdoba, Lucas Fernández o Hernández, Gabriel (Mena?), García Muñoz, Gijón, Lagarto, Juan de León, Madrid, Lope Martínez, Medina, Millán, Moxica, Mondejar, Monsalve, Francisco de Peñalosa, Juan Ponce, De Rivera, Rodríguez Borote o Torote, Román, Salcedo, Juan de Sanabria, Sant Juan, Sedano, Tordesillas, Francisco de la Torre, Troya, Juan de Valera y Vilches; además contiene obras de cuatro artistas extranjeros: dos italianos, Jusquin D' Ascanio y Cornago; y dos flamencos Juan Urrede y Jacobus Milarte.

El *Cancionero* contiene 68 composiciones –de capital importancia para la historia de la música profana y del teatro musical– de Juan de la Encina, uno de los mayores genios del Renacimiento español.

El estudio de estas numerosas obras permite observar tres estilos muy definidos; el género complicado de la fuga, el armónico, mucho más sencillo, y un último, eminentemente expresivo caracterizado por la íntima unión de poesía y música, la exacta observación de las leyes de la prosodia y el sabor particular de las canciones y danzas populares. Entre ellas se encuentran algunos cantarcillos, tan característicos que si no estuvieran armonizados de un modo artístico y culto se podrían atribuir directamente a la inspiración del pueblo. Los artistas españoles ponen una atención muy especial en el sentido del poema, subordinan la música a él. En este aspecto Juan de la Encina se adelanta a su época, y sus composiciones, tanto profanas como dramáticas, son de un gusto puro y avanzado.

Es importante hablar del Cardenal Cisneros, durante un tiempo regente de Castilla, porque consiguió salvar la Liturgia Isidoriana y el canto llano mozárabe de una total desaparición. Decidido protector de las ciencias y las artes, fundó en 1498, en Alcalá de Henares, el Colegio de San Ildefonso o Universidad Complutensis, a la que dotó de una cátedra de música cuyo primer profesor fue Pedro de Ciruelo.

Por otra parte, la intervención de la música en todas las fiestas, públicas o privadas no podía ser mayor, lo que afortunadamente favoreció el desarrollo del arte. Las endechadoras seguían teniendo un papel considerable en los funerales, y las danzaderas y cantaderas, más numerosas que nunca, pululaban en las plazas públicas y en las calles. Incluso los músicos de la corte no se negaban a ser los proveedores habituales de estos modestos ejecutantes que ganaban para sus obras el favor del gran público.

Algunos villancicos hacen alusiones a hechos contemporáneos, como los compuestos por Juan de la Encina relativos a la toma de Granada o la muerte de la Reina Isabel.

La influencia de este arte cortesano sobre el naciente teatro fue muy grande y favorable para su desarrollo. En la mayor parte de las fiestas se ejecutaban danzas figurativas, juegos alegóricos, cantos dialogados y a veces incluso verdaderas pantomimas, sin contar con los entremeses y momos o entradas grotescas. Todos estos elementos propios de la escena se introdujeron poco a poco en el teatro religioso hasta el punto de suscitar protestas que acabaron con la prohibición de representar cualquier tipo de juego escénico en el interior del templo que pudiera distraer la atención de los fieles.

Estas sucesivas prohibiciones dieron impulso al teatro profano, pues el pueblo se había acostumbrado a este tipo de espectáculos. Sin embargo, a pesar de la prohibición, la Iglesia no los abandonó del todo. El teatro puramente profano encuentra en esta época al genio capaz de hacerle entrar en su verdadera vía de desarrollo en la persona de Juan de la Encina; es en las *Églogas* de este poeta y músico donde encontramos la semilla del teatro lírico español.

Los últimos años del siglo XV, así como el inicio del siguiente que señala el apogeo de la música española, fueron especialmente brillantes. Se empieza a producir un rico contingente de artistas y compositores y se puede afirmar que desde ese momento existe una música nacional. Poco a poco, en las diversas regiones, se desarrollan las escuelas de Castilla, la sevillana o andaluza, la de Valencia y la catalana. Comienza así un periodo de esplendor.

2. JUAN DE LA ENCINA:

Según Menéndez Pelayo Juan de la Encina es el ingenio más digno de cuantos florecieron en época de los Reyes Católicos (*Antología de poetas líricos castellanos, III*); para Samuel Rubio (*Historia de la música española*) esta es una afirmación exagerada, ya que opina que a Encina se la exalta en demasía desde el punto de vista musical y que otros polifonistas de su época merecen mayor importancia. Ha sido además calificado como el patriarca del Teatro español por sus *Églogas* y Representaciones sagradas o Autos. Sin embargo, hasta que Francisco Asenjo Barbieri publicó en 1890 el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* que después se conocería como *Cancionero de Palacio*, la actividad de Encina como poeta y como músico había permanecido olvidada. Por suerte es el autor que cuenta con más obras en este cancionero, gracias a lo cual puede decirse que es el músico mejor conocido de su época. Las sucesivas ediciones que han visto sus obras y los estudios musicológicos que desde diversos puntos de vista han incidido sobre ellas, han conseguido incluirlas en el repertorio más habitual.

El estudio de su personalidad ha tenido sin embargo, peor suerte. Hay en Encina conflictos difíciles de dilucidar; uno de sus comentaristas ha calificado su complejo vital como un hervidero de contradicciones.

Juan de Fermoselle (pues este es su verdadero nombre) nació en Salamanca o en sus alrededores (no ha sido definitivamente aclarada la cuestión) en 1468. Según Mitjana, su extracción fue humilde pues su padre era zapatero (prólogo a la edición del *Cancionero*, Madrid 1928), sin embargo cabe preguntarse si más bien no sería dueño de un pequeño gremio, pues uno de los hijos, Diego, fue maestro de artes y llegó a catedrático de Salamanca; otro de los hijos, Miguel, fue sacerdote de la catedral; Antonio fue procurador y Juan cursó su bachillerato en leyes en Salamanca.

En 1484 encontramos al joven Juan de Fermoselle como mozo de coro de la catedral, aprendiendo música con el cantor mayor, Fernando de Torrijos; este solía ser el inicio normal de la carrera de un músico. Pero al ascender a capellán de coro en 1490, ya aparece con el nombre de Juan del Encina sin que sepamos la razón del cambio. Cortarelo piensa que Encina debió ser el nombre de la madre (prólogo a la edición del *Cancionero*, Madrid, 1928).

En la universidad, los estudios de Juan de la Encina no fueron fundamentalmente musicales, aunque se puede suponer que asistiese a las clases de su hermano Diego, catedrático de música de la Universidad de Salamanca desde 1479 para Juan José Rey Marcos, y desde 1503 para otros. Es también importante tener en cuenta la

activa vida musical del ambiente universitario en el que se desenvuelve, de la que es significativo índice la edición de libros de teoría musical, a los que sin duda el joven Juan tendría acceso, desde los de mayor altura especulativa –*Comento sobre lux bella* de Domingo Marcos Durán (Salamanca, 1498)– hasta los de utilidad más inmediata para el estudiantado –*Portus Musicae* de Diego de Puerto (Salamanca, 1504)– sin olvidar la importancia del *Música Práctica* de Bartolomé Ramos de Pareja, editado en Bolonia, 1482, pero preparado ya muchos años antes, cuando su autor es profesor en Salamanca.

En la universidad parece haber gozado de la protección del maestro escuela y cancelario, don Gutierre de Toledo, hermano del duque de Alba. Es casi un hecho que allí debió conocer a Nebrija, catedrático de Salamanca hasta 1486.

En 1492, quizá recomendado por don Gutierre, entra al servicio de los duques de Alba; comienza entonces la época de mayor fecundidad creativa; la corte era el lugar ideal para desarrollar sus cualidades de poeta, dramaturgo y compositor. En la noche de Navidad de ese mismo año representa ante los duques sus dos primeras Églogas; durante la primavera siguiente, Encina escribe otras dos Églogas con motivo de las fiestas de la Pasión y de la Resurrección. En 1494, durante los días de Carnaval, se representan otras dos obras suyas, ya completamente secularizadas, y durante la noche de Navidad del mismo año, presentó a los duques su *Égloga en requiesta de unos amores*.

Durante el año de 1496 aparece la primera edición de su *Cancionero*, alcanzando con ello el punto culminante de su carrera. En el *Prohemio*, dice Encina que todas son obras hechas desde los catorce años hasta los veinticinco, expresión que puede ampliarse sin riesgo a su obra musical.

Llega entonces el primer fracaso de su carrera al ser rechazado para el puesto de cantor contra bajo en la catedral de Salamanca. A pesar de la opinión favorable de don Bernaldino López, canónigo de Logroño que dava su voto favorable a Juan de la Encina porque creya que era para ello persona más sufiçient de todas quantas oy residen en la çibdad, pero la comisión encargada por el cabildo resolvió la oposición a favor de Lucas Fernández y otros dos moços contra baxos. Este hecho nos da un dato: Juan de la Encina poseía una estimable voz de timbre grave, lo que unido a sus dotes interpretativas musicales y dramáticas, le abren camino a los ambientes cortesanos.

Pero los motivos de insatisfacción por la pérdida de la plaza se encadenan y rebasan la medida: junto a los duques no consigue lo que anhela, los Reyes Católicos, a quienes alaba y adula en varias obras, no le prestan la atención debida. El fracaso de sus aspiraciones a la plaza de cantor mayor de la catedral parece haber sido el golpe de gracia que le impulsa a abandonar su patria. En sus villancicos, como señala Barbieri, se nos muestra a un Encina lleno de dolor y resentimiento:

Más quiero entre los agenos Por tal terruño abogues,
morir y servir de balde perdona zagal, si yerro,
que esperar a ser alcalde que más sienten de cencerro
siendo a mengua de hombres buenos; que no de buenos albogues,
estoa prados están llenos aunque sirviendo te ahogues
para mí de rajalgar: soldada no saben dar.
a Estremo quiero pasar. Aunque no soy maldiciente,
Quema más que fuerte ajos la razón que me fatiga

la lengua de los malsines; me da razones que diga
holgarán ya los mastines maldiciendo mala gente;
que me roen los zancajos; hora, lengua, tente, tente,
podrá ser que los gasajos no cures de más hablar.
se les tornen en pesar.

Fue quizá ese sentimiento de fracaso lo que provocó en Encina el deseo de escapar de España a Roma, en donde en 1500 lo encontramos ya afianzado en el favor del Papa Alejandro VI, que en Mayo de ese mismo año le confirió beneficios sobre dos capellanías y una iglesia parroquial de Salamanca. No poseemos datos sobre actividad alguna relacionada con la música en su época romana salvo el haber sido admitido por el Papa León X entre sus cantori segreti. En la Roma contemporánea fueron muy numerosos los músicos españoles y de otras nacionalidades, pertenecientes a la capilla papal o fuera de ella, pero desconocemos las relaciones que Encina estableció con ellos, preocupado como estaba sobre todo en conseguir favores y prebendas del Papa.

En 1512, tras haber pasado unos meses en España, Roma le atrae nuevamente, y a los pocos meses, en 1513, Encina representa *Plácida y Vitoriano* en casa del valenciano Jacobo Serra, arzobispo de Arborea y amigo de los duques de Mantua, y regresa luego a Málaga. Pero continuará haciendo viajes a Roma, donde se siente a gusto, según el mismo nos lo dice en el *Romance y suma de todo*, al final de la *Trivagia*:

Yo me torné para Roma
donde me place el vivir,
así que este mi viage
a Roma torno a finir.

En 1519 se ordena sacerdote, después de haber experimentado un profundo cambio espiritual, que el mismo describe en su obra *Trivagia*. Empeña una peregrinación a Tierra Santa, aprovechando la ocasión para cantar en Jerusalén su primera misa.

Su actividad musical disminuye en los últimos años. Anuncia en la *Trivagia* la edición completa de sus obras que nunca llegó a aparecer.

Con la muerte de León X, en 1521, el tono de la corte pontificia cambia, y quizá sea esto lo que empujó a Encina a regresar el mismo año, ya definitivamente, a España. Parece haber desempeñado el cargo de prior de la catedral de León hasta su muerte acaecida, seguramente, en 1529.

Entre los muchos interrogantes con que nos encontramos frente a la personalidad de este poeta, su problema crucial parece haber sido el de hacerse apreciar humana y artísticamente en España. Demostrar a sus críticos el valor de sus obras es la intención declarada que le lleva a publicar su *Cancionero* en 1496. Repetidamente, ya en los prólogos en prosa, ya en poemas o en Églogas, surge la necesidad de defenderse contra detractores y maldizientes, en forma tal que casi raya lo obsesivo.

No se percibe en su obra diferencias notables entre unas piezas y otras que nos hagan suponer una evolución de su estilo a partir de influencias exteriores.

La música sería para Juan de la Encina seguramente, más un medio de alcanzar honores e incluso de proyectar

sentimientos, que una profesión para vivir, como era el caso más generalizado de los músicos del Renacimiento.

3. OBRA MUSICAL:

Prácticamente toda su obra musical llegada hasta nuestros días se conserva en el famoso manuscrito conocido con el nombre *Cancionero de Palacio*, en el que se recogen un total de 458 obras de diversos autores de las que 61 pertenecen a Juan de la Encina. Algunas de estas obras están copiadas también en otros manuscritos coetáneos:

- Cancionero musical de Barcelona (CMB)
- Cancionero musical de Segovia (CMS)
- Cancionero musical de Elvas (CME)
- Frottole [¿libro secondo, Nápoles, Caneto, 1516]
- João IV de Portugal –Defensa de la música moderna (Lisboa, 1649)

La producción musical de Juan de la Encina es muy unilateral, cultiva exclusivamente la canción polifónica con texto en castellano.

El problema que encontramos es que a veces los textos de Encina aparecen puestos en música de otros autores (Antonio de Rivera, Pedro de Escobar...). Podemos hacernos una idea de la magnitud real de su música considerando que las obras musicales del salmantino caen dentro de los tipos de canción, romance, y villancico; por lo que podemos inducir, según Rey Marcos, que todas las obras de estos tres géneros escritas por Encina, llevarían su correspondiente música. Según este hipotético cálculo las piezas musicales llegarían a lo sumo a 200, de las que nosotros conoceríamos aproximadamente la tercera parte.

Dentro del género villancico hay que establecer dos categorías por razón de su argumento: sagrados y profanos, predominando mucho más en nuestro músico los segundos sobre los primeros. Son posibles así mismo, por razón del texto, nuevas subdivisiones en el género profano. Hay villancicos de desventura y villancicos jocosos, refiriéndose ya a estos ya a aquéllos, a su vez, a temas amorosos a bien otros argumentos de la vida cotidiana.

Encina no tiene vinculación alguna con la música religiosa; esto se puede explicar porque jamás estuvo adscrito al servicio de una capilla eclesiástica, como por el contrario, ocurrió con casi todos los compositores de música religiosa. Encina vivió, por el contrario, en un ambiente cortesano la mayor y mejor parte de su vida, ambiente al que tenía que servir proporcionándole distracciones de recreo y ocio.

Gracias a su talento flexible y a su gran facilidad, un tanto superficial, pero siempre graciosa y amable, Encina pudo cultivar, en poemas de una cuidadosa corrección formal, los distintos géneros poéticos entonces corrientes, empleando los tópicos, los artificios y las maneras al uso y desarrollando la variada temática a la moda, bajo las preocupaciones escolásticas de la casuística cortés y sensible a las preferencias estéticas del momento, muy variadas y eclécticas, interesadas tanto en la vena culta como en la recreación popular y tradicional.

4. PRESENCIA DE LA MÚSICA EN SU OBRA LITERARIA:

Además de las obras propiamente musicales, puede hablarse en Juan de la Encina, de una presencia de la música de modo indirecto a lo largo de toda su obra literaria. Las referencias musicales en los escritos de su

época son numerosas, unas veces porque el asunto lo trae a colación y otras porque se concede a la música un valor ornamental (de modo similar a lo que ocurre en las artes plásticas, donde los instrumentos musicales aparecen con mayor o menor justificación en numerosas obras).

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

...Cantos muy bien acordados que si el coro cantava,
cantavan los cherubines, el otro coro tañía,
instrumentos concertados, el otro coro dançava,
muy perfectos y acabados. Aquel cantar de canciones,
...Todo el mundo retumbava, aquel tañer de instrumentoa
en su gran conoración, de cien mil cuentos de cuentos,
con el retumbp del son muy acordados sus sones,...
que en los cielos oy sonava, ...aquel tocar de trompetas.
Sacabuches, chirimías

(Fiesta de la Asunción de Nuestra Señora)

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

..Y dançaron tales danças, Aquí estava Trobezeno
con tal ayre y tal saber, y Tamiras y el Tebano
que milagro era de ver con su cítara en la mano,
verles hacer las mudanças; y el Flamígeno y Cileno;
tañían los tañedores aquí vi estar a Museo,
mil instrumentos diversos, Midas, David t Anfión,
y cantavan los cantores Túbal, Terpánter y Orfeo
con muy cónçonos dulçores, Calíoep y Tmoteo
muy dulces prosas y versos. Y las Musas cuantas son...

(Triunfo del Amor)

En su poesía bucólica aparecen por doquier tres instrumentos en manos de los pastores: caramillo, alboques y rabel, que son los empleados por los pastores en el teatro.

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

PASCUAL. –Compañero, No te vayas paseando;

¿queréys que os traya un gaytero y si estuviere cenando

que nos haga fuertes sonos? Y de recuesto,

GIL. –Corre, ve a traello, Pascual. Dale prisa y traelo presto

No te pares, ve saltando, que quedamos ya cantando.

Aguija presto, zagal,

(*Égloga XIV o de Plácida y Vitoriano*)

No estaría demasiado suponer que en este punto se cantaba *Pelayo, tan buen esfuerço* número 50, cuyo texto guarda bastante relación con el sentido de la Égloga. De los versos anteriores se deduce que son tres voces, no cuatro como es habitual, los que ejecutan el *Cantar de amores*, y efectivamente el citado villancico está copiado a tres voces en CMP.

Puede considerarse como segura de Encina la música de *Gran gasajo siento yo* (nº 70) con que acaba la Égloga II, dada su similitud constructiva con *Gasagé monos de huizia* y además por el sentido del texto que le precede y que se ajusta perfectamente al citado villancico:

JUAN –Más dad acá, respingüemos,

y dos a dos cantiquemos

porque vamos ensayados.

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

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

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

JUSTINO –¿El baylar has olvidado? JUSTINO –¿Quieres uno vigillero?

Dios loado. De los de Jesus de Braga?

CRISTINO –Cuydo que no, compañón. CRISTINO –Tienta,tiéntalo,Justino

Hazme, por prvar, un son. JUSTINO –Sus, Cristino,

JUSTINO –Que me praze muy de grado. Ponte en corro como en lucha

¿Qué son quieres que te haga? otea, mira, escucha,

CRISTINO –Haz, Dios praga, que yo creo que es muy fino...

Qual quisieres, compañero.

5. ESTILO MUSICAL:

Modalidad y melodía

La tradición musical desde la Grecia clásica y quizá incluso, desde culturas anteriores, atribuía al modo de ser de una melodía cualidades especiales que influían en el ánimo del oyente. Estos modos dependen principalmente de la nota sobre la que en teoría se elabora una escala modal, que suele coincidir con la nota final de una melodía.

Al final de la Edad Media la práctica musical está ya bastante alejada de todo este sistema, pero los teóricos siguen repitiendo una y otra vez elucubraciones sobre las cualidades inherentes a los diversos modos. Juan de la Encina se consideraba algo más que un mero cantor –es decir, un músico práctico que hace las cosas sin saber por qué– y reivindicaba para sí el título de músico. ¿Hasta que punto influía en su actividad compositora la teoría musical aprendida seguramente en la Universidad? No puede precisarse con exactitud, pero lo que si se deduce del estudio de su obra es su acercamiento a prácticas tonales modernas.

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

En la elaboración de melodías pueden detectarse los rasgos más identificatorios del estilo de un autor. En el caso concreto de Encina el esfuerzo que supone el análisis minucioso de los elementos que configuran sus melodías no se queda en el puro nivel analítico, sino que tiene la finalidad ulterior de poder suministrar los materiales comparativos precisos para la identificación de posibles obras de Encina entre las numerosas anónimas que aparecen en el CMP y otros cancioneros coetáneos.

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

Por otra parte, en los escasos villancicos con versos de pie quebrado, la frase musical abarca un verso largo y

otro breve (por ejemplo El que rige y el regido /sin saber / mal regidos pueden ser o Patístesos, mis amores / y partió/ mi plaçer todo y murió), sin que por ello sufra el texto ni la música.

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

–Anticipación descendente por grados disjuntos:

–Anticipación descendente por grados disjuntos,

salvo en la preparación de las cadencias:

–Cadencia Landino:

–Intervalo de sexta mayor ascendente:

–Retardo en forma anticuada:

Por otra parte son muy frecuentes algunos diseños melódicos:

–De cuarta justa ascendente o descendente:

–De cuarta disminuida descendente:

–De quinta justa ascendente o descendente:

En seis piezas vemos el empleo de un recurso al que siempre se ha concedido gran poder expresivo y que en Encina aparece al comienzo de la frase final del estribillo, en casos en que esta posee un énfasis particular. Se trata del salto de octava ascendente en la primera voz: nº 1, 5, 23, 46, 58 y 61.

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

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

Otros tres poemas se apostillan como: *Coplas por Juan de la Encina a este ajeno villancico*, y son:

–Razón que fuerça no quiere (nº 20). Se encuentra con música del propio Encina en CMP. Al no conocer el villancico ageno, no podemos compararlos.

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

–O, castillo de Montanges (nº 16). Gozó de gran popularidad, pero la única versión musical conocida es la de CMP, que, aunque anónima, todos los autores coinciden en atribuir a Encina sin objeción. Puede que nuestro

autor reproduzca, en la voz superior la melodía popular.

Otra costumbre generalizada en la época era parodiar las obras religiosas, a lo que Encina no parece ajeno. En la *Égloga de Plácida y Vitoriano* incluye toda una parodia del Oficio de Difuntos, llamada *Vigilia de la enamorada muerta*, que se abre con el villancico *Circumdederunt me / dolores de amor y fe, / ¡ay, circumdederunt me!*. La música de este villancico, que debió ser la única parte cantada realmente de la larga *Vigilia*, se encontraba en otro de los folios perdidos de CMP. Sin embargo, Encina glosó el mismo tema literario en la canción *Mortal tristura me dieron / según con tales amores / mi bevir circumdederunt / donçella vuestros amores* (nº40).

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

Algo mayor parece haber sido la atención prestada por nuestro autor a la música popular, aunque es tan poco lo que sabemos del folklore coetáneo de Encina, que en contadas ocasiones podemos establecer una comparación válida. Una de ellas es el villancico *Tan buen ganadico* (nº 14), cuya melodía está atestiguada como popular por el teórico Francisco Salinas: *Tertium dimetrum acatalecticum constat ex duobus bacchiis, quale est apud Victorinum: Animus vocantes. Tale etiam est hoc Hispanum: Tam buen ganadico, quod eius cantus ostendit, qui etiam Latino potest aptari...*

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

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

También en *Nuevas te trayo carillo* (nº 67) emplea Encina una melodía conocida, quizá popular. Con ligeros cambios vemos este villancico en el *Cancionero musical de la colombina*. Casi con toda seguridad la versión de Encina, a cuatro voces, es posterior a la anónima de CMC, a tres:

J. de la Encina

Anónimo (CMC)

No puede asegurarse si nuestro autor conocía la versión polifónica de CMC, o si ambas se inspiran en la melodía popular. En la edición de su *Cancionero* Encina incluye este villancico dentro de los pastoriles sin hacer referencia a que sea ajeno. Ello nos inclina a pensar que se trata de dos versiones cultas de un villancico popular.

Compás, ritmo y métrica

El desarrollo de la notación mensural a lo largo de la Edad Media había complicado de tal modo los signos empleados para señalar el compás, que exigía de los participantes un largo aprendizaje en las cuestiones métrico-rítmicas. En Juan de la Encina encontramos seis signos diferentes para indicar el compás. Se puede afirmar la preferencia de Encina por el ritmo binario, de donde se deduciría la modernidad de su estilo, frente

a la hegemonía del ternario en la Edad Media. Sin embargo, la complejidad métrica incidía sobre todo en los compases ternarios, que necesitaban de reglas abundantes para aclarar cuándo una figura tenía división ternaria y cuando no. En las canciones españolas se nota una tendencia a simplificar el problema escribiendo en compás binario piezas de rítmica claramente ternaria o quinaría. Se pueden considerar por tanto como ternarias al menos media docenas de piezas más.

Además, la generalidad de las obras señaladas con compás binario utilizan continuamente en su tejido melódico células ternarias, siendo estas prácticamente la norma al final de la frase. La formación de estas células ternarias se realiza de dos maneras:

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

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

Las dos obras escritas en compás quinario, nº 14 y 32, constituyen una singularidad digna de mención. Se trata de un compás inusitado en el Renacimiento europeo, pero del que tenemos en España varios ejemplos. En el caso de Encina parece claro que la influencia de la música popular es inmediata, de hecho, en el folklore salmantino es habitual el empleo de ese ritmo.

En Encina se repite con frecuencia un fenómeno: la repetición exacta del número de compases por frase, el perfecto equilibrio entre las secciones de una obra, como si se sujetasen a esquemas preestablecidos que obligasen al compositor; estos esquemas eran los esquemas de las danzas. Encina recoge, junto al lenguaje pastoril, las danzas populares que se estaban abriendo camino por aquella época en las cortes y que establecían que se debían encajar los movimientos coreográficos con las frases musicales.

De esto se puede deducir que los villancicos cortados según estos patrones son con mucha probabilidad danzas, sobre todo si se le une a ello un carácter festivo en el texto y en la música como ocurre por ejemplo en el nº 72, *Oy comamos y bebamos* (final de la *Égloga de Antruejo*).

Se puede notar además que en los villancicos calificados como pastoriles en el *Cancionero* y particularmente en los que pueden considerarse danzables, es casi constante la presencia del ritmo ternario, que según Salinas es muy frecuente en las canciones y danzas populares sobre todo en combinaciones de frases de cuatro compases.

Contrapunto y polifonía

Prácticamente la mitad de las composiciones de Juan de la Encina son a tres voces y la otra mitad a cuatro, al menos tal y como han llegado hasta nosotros, porque cabe la posibilidad de que en algún caso manos posteriores hayan añadido una cuarta voz a piezas originalmente a tres. Como ejemplo tenemos el villancico nº 13, *No tienen vado mis males*, que aparece en el manuscrito con dos versiones distintas para la voz del primer Contra, que según la práctica medieval era la última parte que escribía el compositor.

Cabe distinguir en Encina dos estilos en la conjunción de las voces: uno ligado a modelos arcaicos en el que las voces se mueven bastante independientemente, evidenciando una escritura sucesiva de las mismas (Tenor, Tiple, Contra Baja, Contra Alta). En otro estilo, más moderno en principio, viene marcado por el predominio de la voz superior sobre las otras, que se limitan a acompañar nota por nota, sin apenas adornos a la primera.

Algunos de los villancicos de Encina son notables por su compleja verticalidad, en bastantes otros gusta de romper el carácter homófono con un breve inicio imitativo o cambios rítmicos en algunas de las voces. La imitación se convierte así en un recurso más a emplear, sin que Encina parezca en absoluto esclavizado por

esta técnica. Cinco piezas comienzan con la sucesión imitativa de las voces, pero prácticamente todas ellas continúan en estilo homófono a partir de la primera cláusula. No obstante Encina demuestra conocer los secretos del del contrapunto imitativo, pero no es el empleo de la imitación lo que caracteriza su estilo.

Salvo en los momentos inicial y final son raros los acordes que carecen de intervalo de tercera, circunstancia que confirma la modernidad de su estilo. Por otra parte, uno de los recursos preferidos por nuestro autor al conjuntar las voces es hacer caminar el Bajo de forma paralela al Tiple a distancia de décimas. No se trata de un recurso exclusivo de Encina, pero sí de una escritura que aparece con muchísima frecuencia en sus obras.

Con gran frecuencia observamos en las obras de Encina la sucesión de determinados enlaces armónicos, que se repiten en una y otra pieza, constituyendo en algunas tanto el armazón como el contenido musical (nº 26, 35 y 72). La profusión con que vemos emplear a Encina este esquema armónico–melódico hace pensar en la funcionalidad que busca nuestro autor muchas veces por encima de la originalidad o la cuidada elaboración.

6. FORMAS MUSICOLITERARIAS:

El romance

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

Generalmente las cuatro frases musicales son distintas entre sí, al contrario de lo que es frecuente en los villancicos. Por otra parte existen ciertas características comunes a los seis romances de Encina: todos van señalados en tiempo binario; al final de cada frase musical en todas las voces se escribe un calderón; se prefieren los modos menores (Re, Mi, La). Esto último, unido a la temática de las historias que se narran es predominantemente triste, melancólica, y en casos, trágica, dota a los romances de Encina de un grado de sentimiento, de solemnidad, de gravedad y de sentido trascendental.

La canción

Cuatro piezas hay entre las de Encina que pueden clasificarse bajo este epígrafe: nº 38, 39, 41 y 61. Su forma musical guarda estrecha relación con la del villancico. Canción y villancico adoptan una antigua estructura formal, la del Virelay, que puede describirse así: primera parte o estribillo (A); segunda parte o mudanzas, cuya música se repite (BB); tercera parte o vuelta, que musicalmente es repetición de A.

A pesar de las similitudes de ambas formas Juan José Rey Marcos ve entre ellas diferencias suficientes como para separarlas, estas son:

–La canción es una forma cerrada (ABBA) que no admite ulteriores repeticiones o desarrollos. Cuando de un villancico, por el contrario, sólo conocemos una copla, debemos pensar que las demás se han perdido, porque lo normal en estos es que exista más de una.

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

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

–En más de la mitad de los villancicos el compositor emplea parte del material musical de A para construir la música de B. Esto no ocurre en ninguna de las cuatro canciones.

–El estilo del pequeño número de canciones de Encina que conocemos deja entrever una intención grave, enfática (en consonancia con el carácter del texto) e incluso calificable en algunos momentos de pretenciosa por el empleo de recursos sabios (cantus firmus, contrapunto imitativo). Contrasta todo ello con la generalidad de los villancicos. Según el mismo Rey Marcos no sería arriesgado en este sentido entrever en Juan de la Encina intenciones estilísticas diferentes al poner música a romances, canciones o villancicos, como se constatan diferentes afanes literarios al escribir obras pastoriles y otras de más vuelos.

El villancico

Lo que constituye la singularidad de los villancicos de Encina, es el empleo de parte de la primera sección (A) en el desarrollo de la segunda (B). De los cuarenta y ocho números clasificables, ocurre esto en ventisiete, de modo independiente al número de versos del estribillo y al desarrollo de la rima. Lo más frecuente es que A y B finalicen con la misma frase musical.

Cuando un villancico es deshecha de una canción o romance, guarda con él cierta relación, porque, como es fácilmente imaginable, su interpretación seguía un orden sucesivo. Esta relación no es de carácter melódico rítmico, aspectos en los que, al contrario, suele haber un marcado contraste, sino exclusivamente modal.

7. RELACIÓN ENTRE TEXTO Y MÚSICA:

El hecho de que la actividad de Juan de la Encina reúna música y poesía nos hace pensar en principio en una estrecha relación entre ambas. La frase musical se construye en estrecha relación con el verso y en general puede hablarse de una correspondencia directa, salvo excepciones, de nota por sílaba. Es más, también los acentos literarios parecen muchas veces condicionar el ritmo musical, hasta conseguir a veces una uniformidad sorprendente.

R. Stevenson ha comparado la exposición que el teórico Ramos de Pareja –muy relacionado con Salamanca aunque su obra se publicase en Italia– hace de la lectura tradicional de los modos gregorianos con la utilización que Encina hace de los mismos. Según Ramos cada modo se sitúa bajo la influencia de un astro, lo que condiciona su carácter y los efectos que produce en el ánimo. Stevenson encuentra cierta relación entre el carácter del texto y el modo musical elegido por Encina, que no se debería al mero azar, sino a una voluntad definida. Es cierto que Encina sabe muy bien crear la atmósfera musical adecuada para cada poema, sin necesidad de recurrir a alusiones directas, como ocurriría en el Renacimiento más avanzado.

En el nº45, emplea Encina una fuga que narra la decisión de marcharse o huir y el diseño de una escala descendente en notas rápidas, subrayando la frase triste, llorando en el nº34, quizá representando la caída de las lágrimas. Ciertos movimientos ascendentes o descendentes de la melodía parecen seguir también, casi al pie de la letra, los dictados del texto: Levanta, Pascual, levanta –frase ascendente– aballemos a Granada –frase descendente–. Pues que mi triste penar –frase descendente– siempre crece y es más fuerte –frase ascendente–. A aquesta montaña oscura –frase descendente– ¡Ay, pastor –salto de octava ascendente–.

8. LO POPULAR Y LO CULTO EN LA OBRA DE ENCINA:

Para J. R. Andrews, el hecho de que Encina conceda tanta importancia a sus detractores y maldizientes, pone de manifiesto su propia ansiedad de prestigio, su propio deseo de ganar fama como poeta de mérito. Esta ambición de ser apreciado es la que le lleva por caminos de cultismo para alcanzar un virtuosismo que estaba alejado de su propia sensibilidad y temperamento artísticos. Encina cede a los imperativos impuestos por la moda en los círculos en los que cultismo era parangón de buen gusto.

Es en las canciones y los villancicos de inspiración popular en donde el poeta alcanza su mejor lirismo. Encina tiene el poder de concertar lo popular con lo erudito en una nota armónica insuperada por ninguno de sus contemporáneos, lo mismo que sucede en el campo musical. El don que tiene Encina de para adueñarse del estilo popular y hacerlo música o poesía, es digno de admiración. Sobre los villancicos populares Menéndez Pelayo escribe: Tan ricos de vocabulario rústico, tan suelta y limpiamente versificados, que parecen que respiran olor a trébol y de retama.

9. LOS INSTRUMENTOS MUSICALES:

El estudio de los instrumentos musicales utilizados en la época de Juan de la Encina se muestra como una difícil tarea. Las razones son numerosas y entre ellas esta el hecho de que no se conserven más de una veintena de instrumentos anteriores a 1600. España, además, carece de tratados teóricos donde se expliquen sus características y donde pudiéramos encontrar alguna ilustración.

Para hacernos una idea de los instrumentos utilizados por Encina en sus composiciones, podemos remitirnos a las frecuentes menciones que hace de diversos instrumentos en sus obras. Dentro de esta lista encontramos los siguientes:

Ravel: El Ravel es un instrumento popular de arco, derivado del *rabab* árabe, con caja de resonancia muy simple de tapa plana y dorso piriforme. Su número de cuerdas, de afinación variable, oscila entre dos y cuatro. También recibe el nombre de *rubebe* o *rebec*.

Vihuela de arco: La vihuela de arco fue un instrumento que se diferenció de los demás de arco porque tenía trastes. El instrumento tenía generalmente seis cuerdas de tripa; consta de seis órdenes dobles afinados al unísono, un diapasón con trastes de tripa y un clavijero ligeramente vuelto hacia atrás.

Los inventarios nos han dejado una muestra de la gran cantidad de ellas que hubo en las cortes, sobre todo en el siglo XVI, cuando este instrumento alcanzó un gran apogeo en España, sobre todo para la música concertada.

Laúd: El Laúd es un instrumento de cuerda pulsada de cuyo extraordinario auge en la Europa del siglo XVI da muestra de la creación para él de un sistema de notación específico: la tablatura. Consta de una caja de resonancia piriforme y muy abombada en su parte posterior, de un clavijero doblado en ángulo recto hacia atrás y de ocho órdenes de cuerdas: siete dobles y uno sencillo.

Su número de cuerdas se fue ampliando a partir del siglo XV, surgiendo así, en el siglo XVI, instrumentos de mayor tamaño llamados archilaúdes.

Durante el Renacimiento el Laúd ocupó un puesto de honor entre los instrumentos de cuerda. Su sonido suave, íntimo y exquisito hacía de él un instrumento ideal para la música de cámara, perfecto para ser usado con las voces y elocuente como solista.

El Laúd debió desempeñar un papel importante en la música concertada, aunque en España, concretamente, el uso del arpa y la vihuela desplazaron considerablemente a este instrumento.

Arpa: El arpa es un instrumento de cuerda pulsada derivado de la *Lira* de la Antigüedad Clásica o de las *Liras* irlandesas. Sus cuerdas, afinadas diatónicamente, abarcan un registro de tres octavas; están tendidas oblicuamente entre en brazo o consola y una caja de resonancia. Cierra el esquema triangular una columna curvada que dará paso a la recta que surge a partir del siglo XVI.

En España, en contraste con otros países, el arpa ocupó una posición de eminencia y tanto compositores como teóricos la consideraron a la par con los instrumentos de teclado.

Flauta travesera: Este instrumento de viento, de ejecución transversal, es el antecesor lejano de la flauta de orquesta actual. Consta de un simple tubo de madera, taladrado por orificios que carecen de llaves, y de una embocadura sin bisel.

Salterio de arco: Este instrumento es una variante del tradicional *Salterio*, en la cual el sonido se produce mediante un arco que frota las cuerdas y que sustituye, de este modo, al plectro, a la uña o al macillo. Es de forma triangular y su sonido es agudo e incisivo.

10. CONCLUSIÓN:

La compleja personalidad de Juan de la Encina y las múltiples variantes de su actividad hacen difícil un enjuiciamiento exclusivo de su faceta de compositor. Probablemente el ni siquiera admitiera para sí esta última denominación, sino antes que ninguna otra la de poeta. En el *Arte de poesía castellana* con que se abre la edición de su *Cancionero* hay un párrafo revelador a este respecto: Según es común uso de hablar en nuestra lengua, al trovador llaman poeta y al poeta trovador, ora guarde la ley de los metros ora no; mas a mí me parece que quanta diferencia ay entre músico y cantor, entre geómetra y pedrero, tanta debe haber entre poeta y trovador..

En su obra poética se trasluce un cuidado trabajo no solo de métrica y especulación, sino sobre todo de elaboración conceptual y verbal. En definitiva, el resultado de un alto planteamiento especulativo. No puede decirse lo mismo de la música, cuya característica más resaltable es precisamente su funcionalidad, su adecuación al texto al que sirve.

Juan de la Encina se encuadra en la tradición de poetas–músicos que surge con los trovadores provenzales y en la que no faltan ejemplos en nuestro país desde las *Cantigas* de Alfonso X. La posición de Encina no es ni mucho menos revolucionaria respecto a esta línea. Al contrario, la temática del amor cortés con todas sus variantes sigue siendo su materia prima y las formas litero–musicales se mantienen en lo fundamental.

La razón por la cual Encina gozó en su tiempo de la máxima notoriedad no hay que buscarla en su obra sino en su personalidad misma: su ingenio precoz, una ambición que le mueve a escalar puestos cada vez más altos y buscar relaciones con los poderosos y, finalmente, una gracia personal con la que consigue agradar a todo el mundo.

Con su música intenta agradar a un público cuyos gustos han variado, que prefiere la comprensión directa de una obra sencilla al deleite intelectual de la perfección técnica o el ritmo animado de una danza a los más complicados contrapuntos; su público está fundamentalmente dispuesto a divertirse.

Fueron los villancicos pastoriles los que en su tiempo tuvieron un gran éxito e hicieron posible que su *Cancionero* se editase repetidas veces. Es precisamente esta obra menor la que conserva aún hoy toda su frescura. Los largos y ambiciosos poemas dedicados a sus protectores sólo pueden interesar al estudioso, pero las canciones, villancicos y romances todavía tienen un atractivo. No es la perfección o la originalidad lo que revaloriza estas poesías musicadas, sino la adecuación al fin propuesto: amenizar, divertir, agradar.

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

Con más motivo cabría compararlo con los músico–poetas italianos que cultivan la Frottola y desarrollan su actividad en fechas coincidentes con la vida de Encina antes de que el Madrigal inunde con su estética toda la práctica musical. Aunque no se puede hablar de influencias, ya que cuando Encina viaja a Roma ya había

escrito la mayor parte de su obra.

Con frecuencia se hace demasiado incapié en la españolidad de la obra de Encina. Es cierto que se descubre en ella rasgos provenientes de la música popular española, pero numerosos elementos son comunes a la frottola. Encina demuestra así que estaba muy al día de las corrientes europeas en este género de música,

La aportación que puede considerarse más original de Encina es la creación del género pastoril y, sin embargo, no hace otra cosa que trasponer al mundo bucólico la casuística cortés, teniendo además los precedentes de la antigüedad clásica –hay que recordar que Encina tradujo a Virgilio–, la Pastorela medieval o las representaciones navideñas.

Juan de la Encina, a través del cultivo de géneros menores, de música circunstancial y de pasatiempo, consiguió la fama que jamás nunca se pierde. Esta obra menor consigue sobrevivir aún en nuestro días porque conserva toda su gracia y encanto.

21

15