

Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional

(1.ª parte)

POR

FRANCISCO JAVIER DIEZ DE REVENGA

Dedicar un estudio al teatro de Lope de Vega ahora entraña serias dificultades y un claro compromiso, debidos unas y otro a la gran labor realizada por la tradición investigadora lopista en España y en el mundo del hispanismo (1). Pero cuando esa incursión en el teatro de Lope se hace con la intención de buscar al poeta lírico, y no es otro el fin del presente estudio, muchos de los escollos se allanan para permitirnos trabajar con una cierta libertad, aunque, desde luego, con la inquietud ante la labor realizada por los que nos han precedido. Pero la presencia de un importante sector de la poesía lírica de Lope dentro de su teatro reclamaba desde hace muchos años un estudio de conjunto, al que estas páginas que siguen quieren colaborar con la aportación de una investigación que ha puesto, sobre todo, en contacto la tradición de la lírica española con la labor de Lope, y ha perseguido encontrar, una vez más, al poeta in-

(1) Vid. JOSÉ SIMÓN DÍAZ y JUANA DE JOSÉ PRADES, *Ensayo de una bibliografía de las obras y artículos sobre la vida y escritos de Lope de Vega Carpio*, Fundación Conde de Cartagena, Madrid, 1955; y *Lope de Vega. Nuevos estudios (Adiciones)*, CSIC, Madrid, 1961. También JACK H. PARKER y ARTHUR M. FOX, *Lope de Vega. Studies 1937-1962. A Critical Survey and Annotated Bibliography. A project of Research Committee of the Comediantes (MLA)*, Toronto University Press, Toronto, 1964; ROBERT B. BROWN, *Bibliografía de las comedias históricas, tradicionales y legendarias de Lope de Vega*, State University of Iowa, Academia, México, 1958; R. L. GRIMSER, *Bibliography of Lope de Vega*, Minneapolis, 1965. Vid. también AMADO ALONSO, «Lope de Vega y sus fuentes», en *El teatro de Lope de Vega*, Eudeba, Buenos Aires, 1962 (TLV), págs. 193-218. También en *Thesaurus*, VIII, 1952, páginas 1-24, que, aunque está dedicado a *El castigo sin venganza*, realiza interesantes aportaciones generales sobre la cuestión de las fuentes.



genioso e intuitivo que, sirviéndose de la tradición, actuaba en muchos de los casos con la emoción de una independencia poética, con el deseo nunca reprimido de ofrecer una obra artística de primera calidad.

No podemos olvidar tampoco la dificultad mayor: la fecundidad de la obra teatral lopesca de todos conocida y siempre destacada. Autos sacramentales, representaciones morales y comedias, sobre todo comedias, se encuentran plagadas de canciones de tipo tradicional, ajustadas o no a prototipos establecidos, intuídas o recordadas por el genio espontáneo y popular de Lope. Acercarse a la fecunda vega del Parnaso a la que aludían los escritores de su tiempo, es introducirse en un mundo rico y complejo, pero lleno de, todavía, gratísimas sorpresas. Es lo que este trabajo pretende sin más. Mostrar esas sorpresas e intentar apreciar su significación dentro y fuera de la obra de Lope, para, por fin, confirmar, de nuevo, una valoración antigua de Lope de Vega, aquella que el maestro alemán de lopistas, Karl Vossler, resumía al considerar a Lope como «el más grande poeta popular de España» (2).

Porque está claro que Lope de Vega es un poeta, en su sentido más general, un poeta lírico y dramático, y también un poeta popular que reafirmaba su afán de aproximarse a sus espectadores con aquellos elementos que más le acercaban a su público, y entre ellos ocupan un lugar primordial las canciones de sus fiestas, los ritmos y los aires de un baile o de una danza que era habitual en medios urbanos y campesinos. Tal realización de Lope de Vega sobrepasa los límites de lo normal en su tiempo para convertirse en la labor de un iniciador, de un guía, como en tantos otros aspectos de su teatro. Se convierte esta actividad del Fénix así en uno de los aspectos más complejos y apasionantes de su teatro que tanto se refiere a lo estrictamente teatral como a lo más ampliamente poético o lírico.

Quizá la razón principal para haberlo tratado de sistematizar en las páginas que siguen resida en el hecho de que el aspecto que nos ocupa constituye una parcela menos estudiada de la obra dramática lopesca, o, por lo menos, no estudiada de esa forma sistemática que pueda poner en relación la fiesta dramática con el sentimiento lírico que, en éste como en otros muchos casos, define el carácter de la creación estética lopesca. Para al final concluir en la gran capacidad de Lope para captar tanto la tradición como los ambientes populares, de los que su teatro se ha de servir para entretener al público, concediéndole por enésima vez los grados requeridos de verosimilitud y de variedad exigidos por el sistema,

(2) KARL VOSSLER, *Lope de Vega y su tiempo*, Revista de Occidente, Madrid, 1940, pág. 37.

por el público y por la dramaturgia misma en la concepción renovadora de Lope. Creó así, acercándose a su pueblo, un popularismo que llevó siempre a sus últimas consecuencias, formando con esto, como con tantas otras innovaciones, una escuela, que continuaba lo iniciado por Gil Vicente.

Porque está también la circunstancia histórica, el significado final de este superior esfuerzo, que no hacemos sino resumir con palabras de uno de sus mejores lectores y estudiosos, José F. Montesinos, que señalaba: «Se ha alabado con justicia el genio popular de Lope, resplandeciente de esta manera en su lírica. Pero si respetó con mayor fidelidad que nadie el espíritu y las formas legadas por la tradición, como todos los grandes poetas dio a su pueblo más que lo que de él había recibido. Por haber sido un creador, no un rapsoda, nos dejó una obra excelsa» (3).

La realización de este trabajo, integrado en mi programa personal de investigación dentro de la Universidad, ya por fin reconocido oficialmente y sujeto a un sistema de ayudas y controles por parte de nuestra administración todavía muy perfectibles, responde en gran parte a los impulsos e intercambios conseguidos a través de una Acción Integrada que la Universidad de Murcia mantuvo en 1980 y 1981 con la Universidad de Caen, a través de sus Departamentos de Literatura Española e Institut d'Études Ibériques et Ibéroamericaines. Por ello es justo agradecer aquí las sugerencias, ideas y opiniones del Prof. Jean Canavaggio (Universidad de Caen), cuyo conocimiento del teatro de nuestro siglo de oro, especialmente referido a la dialéctica autor y público tan beneficioso me ha resultado en los numerosos contactos mantenidos dentro de la citada A. I., cuyos provechosos intercambios han podido continuarse, en noviembre de 1982, a través de una nueva permanencia en Caen, gracias a una invitación del Gobierno Francés y a una beca de la Fundación Esteban Romero (Universidad de Murcia). Y en este punto tengo también que expresar mi reconocimiento al Prof. Lucien Clare (Universidad de París-Sorbona) y al Prof. Bernard Darbord (Universidad de Caen), así como a los componentes del equipo español de la A. I., especialmente a su director, el Prof. Mariano Baquero Goyanes, y al becario Prof. Francisco Florit Durán.

(3) JOSÉ F. MONTESINOS, *Estudios sobre Lope*, Anaya, Salamanca, 1967, pág. 165.

I

TEATRO DE LOPE Y LIRICA TRADICIONAL

Cuando Lope de Vega, entre 1613 y 1618, al escribir *Fuenteovejuna*, introduce una serie de cantares de procedencia tradicional en la estructura de su comedia, el Fénix está demostrando el dominio máximo de una técnica por él ya muy elaborada en estas fechas. Lope de Vega, creador de la comedia española, deja rienda suelta, una vez más, a su temperamento lírico y a su habilidad para ganarse al público más popular, alegrando sus oídos con coplas por él transformadas en ocasiones, cuidadosamente introducidas en su obra dramática, cuyo conocimiento por parte del público múltiple de su teatro le aseguraba una cierta proximidad al éxito.

Así cuando los espectadores de *Fuenteovejuna* (1) escuchaban a unos músicos celebrar la entrada del comendador con estos versos

*Sea bienvenido
el Comendadore
de rendir las tierras
y matar hombres.
¡Vivan los Guzmanes!
¡Vivan los Girones!
Si en las paces blando,*

(1) LOPE DE VEGA, *Fuenteovejuna*, Ac X, pág. 537. (En adelante citamos las obras de Lope de Vega por las siguientes ediciones, salvo observación expresa: Ac: LOPE DE VEGA, *Obras*, Real Academia Española, Madrid, 1890-1913, 15 volúmenes, vol. I: *Nueva biografía* por Cayetano de la Barrera, y vols. II-XV: Ediciones y estudios de Marcelino Menéndez Pelayo. Nac: LOPE DE VEGA, *Obras*, nueva edición, Real Academia Española, Madrid, 1916-1930, 13 volúmenes, vol. I a VIII y XII a XIII, ediciones y estudios de Emilio Cotarelo y Mori; vol. IX, de Angel González Palencia; vol. X, de Francisco Ruiz Morcuende, y vol. XI, de Justo García Soriano.

*dulce en las razones.
 Venciendo moricos,
 fuerte como un roble,
 de Ciudad Reale
 viene vencedore
 que a Fuente Ovejuna
 trae los sus pendones.
 ¡Vivan muchos años,
 viva Fernán Gómez!*

no oían sino una canción de bienvenida ajustada a tipos tradicionales, muy conocidos, como hemos de ver. Canción que ha de formar parte de la articulación de la comedia, con su claro matiz irónico, como ha señalado la crítica, cuando Esteban, antes de que se marchen los citados músicos, les pide: «Ea, cantores, vaya otra letrilla», a lo que los músicos responden con el ya familiar estribillo popular transformado:

*Sea bienvenido
 el Comendadore
 de rendir las tierras
 y matar los hombres.*

Del mismo modo, y también en *Fuenteovejuna*, aunque ya transcurrido un amplio tiempo dramático, cuando los músicos de la Sala de Boda cantan este popular estribillo (2):

*¡Vivan muchos años
 los desposados!
 ¡Vivan muchos años!*

está de nuevo animando a su público con una tradicional canción de boda, de las que habitualmente amenizaban las fiestas y juegos de los propios espectadores, por lo menos en los medios más rurales, con lo que, al entonarlas ante un público urbano, no hacía sino evocar algo familiar y conocido de todos. Aunque, tras el estribillo, la mudanza pueda ser más original, los sones finales volverán a mostrar el repetido sonsonete que resulta más habitual:

*¡Vivan muchos años juntos
 los novios, ruego a los cielos,
 y por envidia ni celos
 ni riñan ni anden en puntos!*

(2) LOPE DE VEGA, *Fuenteovejuna*, Ac X, pág. 548.

*Lleven a entrambos difuntos,
de puro vivir cansados.
¡Vivan muchos años!*

Canción de boda que Lope de Vega tendrá ocasión de transformar aun dentro de la comedia, cuando, ya al final, aparezcan en la Plaza de Fuenteovejuna un grupo de labradores y labradoras con la cabeza de Fernán Gómez en una lanza. Con las circunstancias de la obra, ha cambiado también el texto, pero se mantiene íntegro el molde y el ritmo de extracción popularizante, por lo menos en el estribillo repetido:

*¡Muchos años vivan
Isabel y Fernando,
y mueran los tiranos!*

a lo que Frondoso continúa con una copla que funciona como mudanza del estribillo antes cantado

*¡Vivan la bella Isabel
y Fernando de Aragón,
pues que para en uno son,
él con ella, ella con él!
A los cielos San Miguel
lleve a los dos de las manos.
¡Vivan muchos años,
y mueran los tiranos!*

El tono de fiesta o algazara popular está conseguido con la tradicional participación alternada de todos los concurrentes solistas. Así Barrildo

*¡Vivan los Reyes famosos
muchos años, pues que tienen
la vitoria, y a ser vienen
nuestros dueños venturosos
de gigantes y de enanos,
y mueran los tiranos!*

A lo que los músicos volverán a responder

*¡Muchos años vivan
Isabel y Fernando,
y mueran los tiranos!*

Lo cierto es que Lope está consiguiendo una ambientación perfecta introduciendo en la escena algo que era y es habitual en las fiestas populares aldeanas: los ejercicios de repentización en torno a un estribillo, al que cada uno aporta lo que su ingenio le da a entender. En *Fuenteovejuna* así ocurre, llegando incluso a poder contar con una mudanza jocosa por boca de Mengo, que deforma divertidamente el lenguaje y contribuye así, con su ingenuidad, a lo que los demás cantan:

*Una mañana de domingo
me mandó azotar aquél,
de manera que el rabel
daba espantoso respingo;
pero agora que los pringo,
Vivan los reyes cristánigos,
y mueran los tiránigos.*

a lo que los músicos vuelven a responder

¡Vivan muchos años!

También, aparte de las canciones que surgen de la fiesta popular que ya hemos visto manejadas por Lope, *Fuenteovejuna* nos muestra otro tipo de intromisión de la lírica popular en su teatro con ocasión de la presencia, al final del acto segundo, de la bella canción «Al val de Fuente Ovejuna», composición escrita por Lope, pero de evidentes apoyos en la técnica de tipo tradicional. Su articulación dramática, dentro de la comedia, es perfecta, ya que su contenido argumental combina suavemente el sentimiento lírico y la premonición de la tragedia (3):

*Al val de Fuente Ovejuna
la niña en cabello baja;
el caballero la sigue
de la Cruz de Calatrava.
Entre las ramas se esconde,
de vergonzosa y turbada;
fingiendo que no la ha visto,
pone delante las ramas.
«¿Para qué te escondes,
niña gallarda?»*

(3) LOPE DE VEGA, *Fuenteovejuna*, Ac X, pág. 547.

Que mis linceos deseos
 paredes pasan».

Acercóse el caballero,
 y ella, confusa y turbada,
 hacer quiso celosías
 de las intrincadas ramas;
 mas como quien tiene amor
 los mares y las montañas
 atraviesa fácilmente,
 la dice tales palabras:
 «¿Para qué te escondes,
 niña gallarda?
 Que mis linceos deseos
 paredes pasan».

López Estrada, que ha analizado esta canción, ha señalado que «la piececilla fue creada por Lope para este preciso lugar de la comedia, en la que verifica una función clave. En esta creación, el autor se ha valido de una asociación de tópicos líricos que, como piezas de expresión, estaban en el aire de la poesía del tiempo; el resultado ha sido una de estas portentosas muestras del genio de Lope, pues ha sabido combinar toda la carga poética que tenía la gracia del encuentro de la doncella con el caballero, expresada en este descenso por el valle (ribera o prado) que tiene tanto de la acometividad de una guerra como del gesto blando del amor, con la situación trágica latente que se va anudando en la obra teatral» (4), no sin antes haber destacado que la cancioncilla «es una de las demostraciones de la genialidad de Lope, y los críticos muestran en esto general acuerdo. Lo es desde el punto de vista de su función dentro del desarrollo de la obra dramática, pues Lope sabe llegar con ella a gran altura lírica para precipitarse después en las honduras de la acción trágica inminente» (5).

Las observaciones de López Estrada se refieren a un momento con-

(4) FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, «La canción "Al val de Fuenteovejuna" de la comedia *Fuenteovejuna*, de Lope», *Homenaje a W. L. Fichter*, Castalia, Madrid, 1971, pág. 467.

(5) FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, *op. cit.*, pág. 467. Vid. también J. CASALDUERO, «Fuenteovejuna», *RFH*, V, 1943, págs. 21-44, también en *Estudios sobre el teatro español*, Gredos, Madrid, 1967, págs. 13-46, que analiza por completo la obra, con interesantes observaciones sobre la rebeldía y el amor y el enfrentamiento cortecidad. Y también LEO SPITZER, «A central theme and its structural equivalent in Lope's *Fuenteovejuna*», *HR*, XXIII, 1955, págs. 274-292. También en *TLV*. Y B. W. WARDROPPER, «Fuenteovejuna, "el gusto" and "lo justo"», *Studies in Philology*, LIII, 1956, págs. 159-171, que igualmente analiza la contraposición de mundos en la obra.

creto de la obra de Lope y a un poema preciso, pero su contenido podríamos hacerlo extensivo a las más de trescientas composiciones de tipo tradicional existentes en la obra teatral de Lope. Como afirma Alfredo Rodríguez en su estudio sobre los cantables de *El villano en su rincón*, ciento sesenta y cinco de las 340 comedias más probablemente de Lope incorporan canciones específicas, por lo que considera que «la abundancia y la calidad lírica de las piezas aptas para ser cantadas llaman la atención sobre la vertiente musical del teatro de Lope de Vega». Considera también el estudioso que «la crítica ha observado ya, de pasada, varios aspectos de esta faceta funcional; la importancia de algunos cantables para la gestación dramática, por ejemplo, o el papel que tiene la canción de tipo popular en la fijación de ambientes» (6).

Posteriormente, el propio Alfredo Rodríguez, acompañado en esta ocasión de Tomás Ruiz-Fábrega, en su comunicación al Congreso de Lope de 1980 reiteraba la importancia de estos datos en las comedias del Fénix y volvía, aunque ahora con más detalle, a revisar algunos aspectos de ese «cancionero teatral», que ellos basan, sin ninguna razón explícita particular, únicamente en las comedias sin tener en cuenta ni autos ni representaciones morales. Un índice bastante exhaustivo de las 343 comedias con canciones completa el trabajo, aunque no de una forma total al faltar la importante serie de canciones del resto de la obra teatral, y en concreto de algún auto sacramental como el precisamente llamado *Auto de los cantares* (7).

El trabajo de Rodríguez y Ruiz Fábrega pone de manifiesto la importancia de esta colección lírica y lo multiforme y variado de su contenido, elementos suficientes para justificar el estudio de una parcela, a la que ya han realizado aportaciones fundamentales, a través de colecciones de textos, Montesinos (8), Robles Pazos (9), Jesús Bal (10), Manuel Hidalgo (11), José Manuel Blecua (12) entre otros muchos, a los que ofrecí mi

(6) ALFREDO RODRÍGUEZ, «Los cantables de *El villano en su rincón*», *Homenaje a W. L. Fichter*, cit., pág. 639.

(7) ALFREDO RODRÍGUEZ y TOMÁS RUIZ FÁBREGA, «En torno al cancionero teatral de Lope», *Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega (LVOT)*, Edi-6, Madrid, 1981, págs. 523-532.

(8) JOSÉ F. MONTESINOS, edición, prólogo y notas a *Poesías líricas*, de Lope de Vega, La Lectura, Clásicos Castellanos, Madrid, 1925-1926.

(9) J. ROBLES PAZOS, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Baltimore, 1935.

(10) JESÚS BAL, *Treinta canciones de Lope de Vega*, Revista de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1935.

(11) MANUEL HIDALGO, *Las cien mejores poesías líricas populares entresacadas de las obras de Lope de Vega*, Madrid, 1935, 2.ª edición, Madrid, 1974.

(12) JOSÉ MANUEL BLECUA, edición e introducción de *Poesía lírica*, Ebro, Zaragoza, 1939. Y edición, introducción y notas de *Lírica*, ambas de Lope de Vega, Clásicos Castalia, Madrid, 1981. Además edición y prólogo de *Obras poéticas*, Planeta, Barcelona, 1969, aunque el volumen publicado no recoge cancionero teatral.

aportación personal (13); y a través de estudios y referencias desde distintas perspectivas también Montesinos (14) y Blecua (15), junto a Alín (16), Torner (17), Frenk Alatorre (18), Salomon (19), Henríquez Ureña (20), Castro y Renner (21), Entrambasaguas (22), Lázaro (23), Zamora Vicente (24), García de Enterría (25), Valbuena Prat (26) y Castro Escudero (27). De entre todos, debemos destacar la monografía de Gustavo Umpierre (28) que, basándose en unas cien piezas de Lope, realiza un sistemático estudio sobre las funciones dramáticas de las canciones que nos ahorra entrar en detalles sobre tan importante aspecto (29).

(13) FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA, edición, introducción y notas de *Poesías*, de Lope de Vega, Bruguera, Barcelona, 1982.

(14) JOSÉ F. MONTESINOS, *Estudios*, cit.

(15) JOSÉ MANUEL BLECUA, *Sobre la poesía de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1970. Y con DÁMASO ALONSO, *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, Gredos, Madrid, 1966.

(16) JOSÉ MARÍA ALÍN, *El cancionero español de tipo tradicional*, Taurus, Madrid, 1968. Y «Sobre el cancionero teatral de Lope: las canciones embebidas y otros problemas», *LVOT*, págs. 533-540.

(17) EDUARDO M. TORNER, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Castalia, Madrid, 1966.

(18) MARGIT FRENK ALATORRE, «Dignificación de la lírica popular en el siglo de oro», *Anuario de Letras de México*, II, 1962, págs. 25-74. «Lope, poeta popular», *Anuario de Letras de México*, III, 1963, págs. 253-266. Y, sobre todo, *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978.

(19) NOËL SALOMON, *Recherches sur le thème paysan dans la comédie au temps de Lope de Vega*, Bibliothèque des Hautes Etudes Hispaniques, Bordeaux, 1965.

(20) PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1920. También en *Estudios de versificación española*, Universidad, Buenos Aires, 1961.

(21) AMÉRICO CASTRO y HUGO A. RENNERT, *Vida de Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1968.

(22) JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1958, 3 volúmenes, entre otros.

(23) FERNANDO LÁZARO, *Lope de Vega. Introducción a su vida y a su obra*, Anaya, Salamanca, 1968.

(24) ALONSO ZAMORA VICENTE, *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Gredos, Madrid, 1969.

(25) MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, «Función de la "letra para cantar" en las comedias de Lope de Vega: comedia engendrada por una canción», *BBMP*, XLI, 1965, págs. 3-62.

(26) ANGEL VALBUENA PRAT, *La religiosidad popular de Lope de Vega*, Editora Nacional, Madrid, 1963.

(27) J. CASTRO ESCUDERO, «Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega», *Les langues néolatines*, 150, 1959; 156, 1961; 185, 1968; 188-189, 1969; 202, 1972.

(28) GUSTAVO UMPIERRE, *Songs in the plays of Lope de Vega. A Study of Their Dramatic Function*, Tamesis, London, 1975.

(29) Son muy interesantes los estudios realizados por algunos críticos sobre similar parcela literaria en otros autores. Vid. EDWARD M. WILSON y JACK SAGE, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*, Tamesis, Londres, 1962; MIGUEL QUEROL GALVADÁ, *La música en las obras de Cervantes*, Comtalia, Barcelona, 1948; ADOLFO SALAZAR, *La música en Cervantes y otros ensayos*, Insula, Madrid, 1961, y ERNESTO JAREÑO, edición de *Poesía lírica*, de Tirso de Molina, Clásicos Castalia, Madrid, 1972, entre otros.

II

POPULARISMO, TRADICION Y CREACION LITERARIA

El extraordinario y rico depósito de poesía lírica de tipo tradicional que Lope dejó dentro de su teatro se encuentra presidido por interrogantes que invitan, junto a las consideraciones precedentes, a estudiar aspectos diversos, como son el delimitar lo verdaderamente popular de lo creado por el autor, como es su articulación dentro de la obra teatral, como puede serlo igualmente la magnífica asimilación de formas y géneros de honda tradición popular. Todos estos puntos, sin duda sugerentes y atractivos, han sido objeto de alguna consideración por estudiosos que, sin tratar directamente sobre Lope de Vega, observaron la extraordinaria importancia de este conjunto literario dentro de su obra teatral. Así, José María Alín, a la hora de estudiar la tradición de la lírica popular en España señalaba que «la utilización por parte de Lope de Vega, de las canciones de tipo tradicional, bien merece un estudio serio y minucioso. Es tal la riqueza que atesoran sus obras que estaría plenamente justificado, aunque, en verdad, se toparía con un problema intrincado y peliagudo: el de separar las que son de creación propia con las que pueden ser de la tradición» (1).

Dejando aparte la dificultad anunciada por Alín, que puede estar resuelta sin mucha posibilidad de error sobre la base de un estudio estilístico, por un lado, y con la recapitulación de versiones pertenecientes a colecciones de lírica popular que tanto abundaron en la época, lo que queda claro es el interés que suscita este importante sector de la lírica de Lope y la oportunidad de un tratamiento de conjunto.

Precisamente, es la época la que fomenta el caldo de cultivo apropiado

(1) J. M. ALÍN, *Cancionero*, pág. 142.

para este tipo de manifestaciones y la mano de Lope, y su inductable capacidad para entender a sus espectadores, los que determinan que, a lo largo de su obra, el conjunto de poemillas de tipo tradicional pueda llegar a tener la significación que nosotros le damos. Blecua así lo opina cuando concede al momento histórico generacional en que surge Lope, la significación señalada, porque él y sus coetáneos pudieron disponer de «una lengua poética sencillamente perfecta y trabajada, lo mismo en la vertiente culta que en la tradicional y cancioneril». Con referencia al género tradicional, Blecua advierte la gran afición existente hacia él en la época del Fénix, y quizás unos años antes, desde la aparición del *Cancionero de romances* de Martín Nuncio, impreso hacia 1547, fecha desde la que este gusto entre los poetas cultos irá en aumento, «y serán precisamente Góngora y Lope, tan aficionado a cantar romances y cancioncillas de todo tipo, los que darán ocasión de inundar España de romancistas de todas clases. Góngora será el poeta más culto y dificultoso, pero también uno de los más cantados por callejas y plazuelas, lo mismo que Lope. De 1580 a 1600, fecha de la aparición del *Romancero General* se creó un inmenso romancero nuevo o artístico, tan anónimo a veces, como el romancero viejo. Añadamos que los músicos están enamorados desde 1500 de la cancioncilla tradicional y comprenderemos mejor el papel de la “letrilla” en Góngora y en Quevedo o el de las letras para cantar en las comedias de Lope» (2).

Con tales antecedentes, no es difícil establecer, como hace Henríquez Ureña, que Lope «incorporó en el teatro la poesía del pueblo» (3), aunque una afirmación de este tipo pueda llevarnos de nuevo a tratar de discernir lo que en esa época se considera como tal «poesía del pueblo», sobre lo que hemos de volver. Antes hay que destacar el papel importantísimo de Lope de Vega en la introducción masiva, constante y sistemática de este tipo de canción en el teatro, haciéndola formar parte de él y, al mismo tiempo, creando una serie enorme de composiciones que pueden, por sí solas, formar un cancionero personal. Como señala Frenk Alatorre, «lo que en Gil Vicente había sido descubrimiento personal y casi único, será ahora costumbre y casi norma del género. La lírica musical de tipo popular se convertirá prácticamente en uno de los elementos constitutivos de la comedia, del auto sacramental y de algunas formas menores como el entremés y el “baile”. Que esto pudiera ocurrir, se debió, sin duda, a Lope de Vega» (4).

El problema más agudo que ya hemos visto planteado y aludido por nosotros es el de tratar de distinguir lo auténticamente popular de lo

(2) J. M. BLECUA, edic. de *Lírica*, pág. 51.

(3) PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación irregular*, pág. 229.

(4) MARGIT FRENK ALATORRE, *Estudios*, pág. 77.

culto, es decir, lo que Lope hereda y lo que asimila y crea. Es una cuestión cuyo discernimiento parece obligado como paso previo a un estudio sistemático de estas composiciones, hasta el punto que ha preocupado a todos los especialistas sin que, salvo la excepción que diremos, se haya abordado una propuesta de solución. Aunque autores de la intuición y acierto de J. F. Montesinos ya advertían las peculiaridades estilísticas de una lírica lopesca con ropaje popular, pero con evidente formulación culta: «Una de las características de la poesía popular, en todos los grados —escribía Montesinos— es que conceptos y técnica se estereotipan. Una frase como “retumba el agua” o “retumba el campo” recogida por Lope en sus seguidillas, reaparece innumerables veces en otras análogas» (5). Pero fue Frenk Alatorre la que, planteando de nuevo el problema entre lo inventado por el poeta y lo recogido por la tradición, ensaya un procedimiento de investigación cuyos resultados, aplicados a este trabajo, son óptimos. Consiste en ir observando una serie de posibilidades que aplicadas a la canción dejan ver con claridad su filiación. Así, señala que hay que advertir los siguientes aspectos:

1. Supervivencia, ya que «una de las pruebas más seguras es la supervivencia de una canción en el folklore hispano actual es su supervivencia textual en bloque», aunque con la salvedad de que tal supervivencia puede producirse también con canciones creadas por un Cervantes o un Lope.

2. Coincidencias con poesías populares anteriores, porque es evidente que si encontramos la tal poesía en un cancionero de la edad media, en las jarchas, en la poesía lírica gallego portuguesa, algún determinado rasgo o apoyo estilístico indicará claramente su carácter tradicional.

3. Las fuentes inconexas serían otro dato de gran interés, ya que al haber una posibilidad de tradición culta, es decir, de un traspaso entre los autores de unos a otros, el estudio y análisis de las variantes, producto de los retoques de estos autores, podría arrojar luz sobre la génesis y procedencia de la canción.

4. Recolección hecha con criterio más o menos científico, como las de los numerosos musicólogos, recolectores, tratadistas de gramática, lexicógrafos, hombres, en definitiva, de formación humanística, como Núñez, Mal Lara, Francisco Salinas, Covarrubias y Correas.

5. Fuentes y géneros más fieles al folklore, entre los que hay que destacar la importancia de cancioneros, flores, etc., etc.

6. La índole de las poesías mismas, que se nos revela como denun-

(5) JOSÉ F. MONTESINOS, *Estudios*, pág. 149.

ciadora de su propia procedencia en bastantes casos o de su carácter muy evidente de pastiche.

7. Confluencia de indicios, cuando varios de estos puntos o aspectos coinciden delatando una u otra cualidad de la canción introducida en la obra teatral (6).

Con tales puntos de análisis, se puede establecer, en lo que se refiere a las canciones utilizadas en el teatro de Lope de Vega, que en alguna proporción fueron creación del Fénix, pero que en otro importante sector utilizó como apoyos elementos enteramente tradicionales, esquemas pertenecientes a la tradición culta y frecuentó los géneros más habituales de la misma, consiguiendo, una vez más, en su obra teatral, producir un efecto, un barroco engaño a los oídos, y ofrecer a sus espectadores algo que ellos creían conocer, pero que en realidad era una nueva creación poética que realizaba un papel dentro del teatro.

Porque también se ha visto claro que el tratamiento dado por Lope a este tipo de composiciones dentro de su obra ha sido múltiple y variado, hasta el punto de que unas composiciones le han sido útiles para sugerir una comedia, otras han sido el punto de partida ya desde el título, como en *Al pasar el arroyo*, *Por la puente Juana* o *La bella malmaridada*, mientras que otras han jugado un papel tan sobrecogedor y extraordinario como en *El caballero de Olmedo*, *Peribáñez*, etc. «En Lope —como ha señalado Alín— la utilización de estas canciones —a veces con valor de presagio o premonición— se había convertido en una técnica bien estudiada» (7).

No podemos seguir adelante sin detenernos en otro problema previo e ineludible, el de la terminología que autores y críticos especializados han barajado para tratar de precisar una denominación de un género de por sí vacilante, en el que, como hemos visto, es muy difícil discernir si es anónimo, transmitido o creado por el autor que lo ha manejado. Así, los adjetivos popular, popularizante, tradicional, de tipo tradicional, culta, semiculta, vulgar, han aparecido en unos estudios y otros para calificar esa criatura poética que ha recibido el nombre de letra, letrilla, letra para cantar, canción, cancioncilla, cantar, y específicamente, estribo, estribillo, seguidilla, mudanza, canción zejelesca, villancico, etc., etc. Problemática que queda reducida una vez que definamos de nuevo lo que popular y tradicional significan en nuestra literatura desde las conocidas aclaraciones de Menéndez Pidal, que ya, hace muchos años, observaba la «necesidad de distinguir entre los varios tipos de poesía, dos categorías

(6) MARGIT FRENK ALATORRE, *Estudios*, pág. 115.

(7) J. M. ALÍN, *Cancionero*, pág. 143.

principalísimas: la de lo estrictamente popular y la de lo tradicional». Distinción que el gran investigador concretaba considerando popular aquella poesía «que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida por muchos y perdurar en el gusto del público bastante tiempo», mientras que tradicional es la que «se rehace en cada répetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano y sobre un territorio determinado» (8).

Resulta difícil, a pesar de la clara distinción llevada a cabo por Menéndez Pidal, poder incluir dentro de un término o de otro la lírica que nos ocupa, por lo que se ha preferido en ocasiones establecer un tercer grupo que recogería las canciones realizadas por los autores cultos ajustándose a esquemas tradicionales o populares. A ésta se le ha denominado «de tipo tradicional» (9), para distinguirla de la estrictamente popular o tradicional. Aun así, el problema no queda ni mucho menos resuelto, ya que habría que tener en cuenta también las cuestiones relativas a la transmisión y a la «popularización» de las canciones escritas por poetas cultos, y que, desde el momento en que circulan por los cancioneros como anónimas, pueden ser consideradas «populares». Así lo hace Frenk Alatorre cuando asegura que «al hablar de "poema popular" pensamos en ciertos tipos de poesía, que si bien creados en un momento dado por una minoría, se generalizaron y fueron patrimonio de la mayoría (de las clases bajas, sobre todo) durante veinte siglos. Una canción que se ajuste en tema y estilo a uno de estos tipos será "popular", aunque haya podido escribirla un poeta culto» (10).

Sabemos que esto ocurrió con Lope y que muchas de sus canciones han sido registradas por cancioneros actuales de distintas partes de España y sabemos también que algunos de sus romances circulaban en vida de Lope como anónimos. Por eso, pensamos que en el Fénix se da el más complejo ejemplo de confusión entre unos términos y otros, mucho más que lo que habitualmente ocurría con otros escritores de su tiempo. Porque a lo ya señalado hay que añadir, además, que es evidente que Lope recogió los estribos ya populares en su tiempo.

(8) RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española», *Los romances de América*, Espasa-Calpe, 6.ª edic., Madrid, 1958, págs. 73-74. Vid. también MAURICIO MOLHO, «La noción de "popular" en literatura», *Cervantes: raíces folklóricas*, Gredos, Madrid, 1976, y MAXIME CHEVALIER, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1975. Y especialmente MANUEL ALVAR, *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Planeta, Barcelona, 1970, págs. 15-18, donde sintetiza lúcidamente el complejo problema.

(9) DÁMASO ALONSO y JOSÉ MANUEL BLECUA, *Antología, passim*.

(10) MARGIT FRENK ALATORRE, *Estudios*, pág. 177, n. 5.

El otro término, el sustantivo, se ha centrado casi siempre en el de «letra para cantar», preferido por Montesinos, sin necesidad de usar adjetivos que pudieran resultar confusos (11), porque, en efecto, todos estos poemas son letras para cantar que habitualmente aparecen en el teatro de Lope de Vega puestas en boca de los músicos. Podrían denominarse también canciones y cantares, pero habría en cada caso que discernir si son «populares», «tradicionales», «de tipo tradicional»; y denominarlas así con auténtica precisión. Pero dejando abierta la cuestión, no podemos silenciar su complejidad, al tiempo que nos definimos por una libertad de denominación que en cada caso puede ir surgiendo, como hemos hecho hasta ahora.

Porque habrá de alguna manera también que señalar su carácter genérico lírico o poético, distinto del dramático al que pertenece la comedia en la que figuran. Desde luego tales composiciones son intermedios líricos, y como tales han sido unánimemente apreciadas por la crítica que, cuando no las ha analizado o editado exentas de la obra que les da cabida, las ha valorado como elementos de suspensión de la tensión dramática, como descansos líricos en los que los sentimientos más elementales del hombre, sobre todo el amor y la naturaleza, adquieren una presencia de «fermosa cobertura», que revelan en los autores que las cultivan su talento poético, y en Lope de Vega, definitivo acuñador y cultivador máximo de este procedimiento, su madera inconfundible de extraordinario poeta lírico tantas veces demostrada. ¿Quién puede dudar que cuando en una comedia como *El villano en su rincón* surgen intermedios como «Por el montecico sola, a dónde iré», se suspende un momento la tensión de la obra como hemos de ver? No cabe duda que los ejemplos podrían ser numerosos y en distintos sentidos, como el producido por la alegría de un trébole, o la belleza de una albada de San Juan o un canto de primavera. Las obras teatrales de Lope adquirirían así una variedad de evidente y claro signo barroco, donde lo dramático se mezclaba con lo lírico, desequilibrando y haciendo más amena la creación teatral.

Tal actividad lopesca hay que relacionarla también, en un sentido de distinción o diferenciación, con aquellos intermedios líricos, presentes también en su teatro, recogidos la mayor parte de las veces en un soneto o en un romance, que formando una parte más integrada en la comedia, constituyan también una manifestación singular del genio lírico lopesco.

(11) J. F. MONTESINOS, *Estudios*, pág. 144. Vid. también MANUEL ALVAR, *El romancero*, págs. 15-18, ya que, para dar una idea de la vacilación existente en la nomenclatura, relaciona, como ejemplo, los numerosos términos utilizados por Menéndez Pelayo, en sus estudios sobre Lope, para designar estas composiciones.



Con esos intermedios igualmente podría construirse un cancionero o florilegio, y de hecho en las antologías y selecciones poéticas al uso, se coleccionan este tipo de composiciones pertenecientes a las obras teatrales; y en algunos casos fácilmente separables de la comedia que les da sentido y origen. Pero la relación supone, como hemos señalado, una diferencia, correspondiente a la elaboración, en este caso, de carácter y filiación, evidentemente, cultas. Pero, en definitiva, tanto unas composiciones como otras pertenecen al mundo de la comedia en el que realizan una función, de acuerdo con los preceptos establecidos por la teoría dramática lopesca.

Junto a la ya clásica función del «delectare», que todos los comediógrafos del XVII tenían muy presente, introduciendo en la comedia la «deleitosa variedad» producida por una enorme gama de modos teatrales, como puede ser la acción secundaria, música, la figura del donaire, efectismos escénicos, etc., tales fragmentos de la lírica popular tienden —en las escenas rústicas y en otros muchos cuadros— a crear la ansiada verosimilitud moral, uno de los ejes principales de la teoría dramática de Lope.

Esta verosimilitud viene dada porque el espectador, cualquier espectador del siglo de oro, reconoce esas poesías populares como pertenecientes a los labradores y campesinos de la época, con lo que esa aceptada ficción literaria que es el drama, cobra visos de verosimilitud, es decir, apariencia de realidad, de manera que el auditorio asume suavemente el argumento.

A las relaciones entre verdad y creación literaria en relación con estas cancioncillas se ha referido, insistiendo en los puntos anteriores, Alberto Blecuá (12), que ha señalado que «la habilidad de Lope para injertar lo culto en lo popular y dignificarlo ha sido unánimemente reconocida por la crítica. Estas cancioncillas y bailes suscitan un ambiente rústico: deleitan al público por medio de la música, por lo general, música conocida; cumplen con la tradición clásica de la “melopeya”; funcionan como anticipaciones y recordatorios; y suelen aparecer inmediatamente antes de un cambio de acción —de la felicidad a la desdicha—, es decir, oponen los efectos suaves a los patéticos. El villancico y demás cancioncillas que el teatro del siglo XVI incluía como meros aditamentos melódicos y lúdicos adquieren en el teatro de Lope una extraordinaria riqueza de funciones».

Este aspecto es fundamental a la hora de estudiar las cancioncillas que tantas veces se han separado de la comedia, donde, al fin y al cabo,

(12) ALBERTO BLECUÁ, edición, introducción y notas de Peribáñez y Fuenteovejuna, Alianza Ed., Madrid, 1981, pág. 14



nacen y mueren literariamente estos poemillas populares. Sin la existencia de un público que *recibe* tales poemas, su realidad no tiene sentido, aspecto que nos pone de relieve, una vez más, la intensidad y certeza de una relación autor-público como base de la comedia española.

III

CARACTER TRADICIONAL DE LAS LETRAS PARA CANTAR

El temperamento poético de Lope se revela, a la hora de participar en la obra teatral, por su capacidad de manejo de elementos muy tradicionales, como pueden ser temas y motivos líricos de clara filiación popular. En una de las canciones de *Fuenteovejuna* que antes hemos recordado, Lope hacía alusión a la «niña en cabello», con lo que evocaba uno de los términos de más antigua tradición en la lírica peninsular utilizados para denominar a la doncella «sin toca, cofia o cobertura ninguna en la cabeza hasta que se casan», según Covarrubias. Alín (1) ha comprobado la tradición de esta fórmula desde Juan Vásquez hasta la época de Lope de Vega, que la utiliza en otras comedias suyas como en *Lo que ha de ser* (2)

*Salió la niña en cabello
a coger flores de azahar
y ella y la aurora a un tiempo
mirando las flores van.
Siguiéndolas viene Amor,
que tras un verde arrayán
contemplando su hermosura
contempló su libertad.
En el nácar de una rosa
iba a poner su cristal
cuando viéndola Amor dijo
para enamorarla más:*

(1) JOSÉ M. ALÍN, *Cancionero*, pág. 190.

(2) LOPE DE VEGA, *Lo que ha de ser*, Nac. XII, pág. 387.

*Ofendido me tienen
tus ojos bellos
pues me ponen la culpa
que tienen ellos.
Toma el arco, la niña,
que yo no quiero
ser Amor, pues que me matas
a Amor con ellos.*

Como se puede apreciar, Lope ha partido de un motivo estrictamente popular, la niña en cabello, con toda su carga de libertad y de inocencia, para crear una canción con fórmulas imaginísticas muy cultas, tales como las notables metáforas de la última parte del romance. Aunque quedan compensadas con la hábil combinación de este último con el ritmo popular y variable de la seguidilla en la parte final, en lo que corresponde al parlamento de Amor.

Mucho más popular, en su aire y en su configuración como composición poética, es la conseguida por Lope en otra utilización del motivo de la niña en cabello, en la comedia *Con su pan se lo coma* (3), donde utiliza una bella estructura de estribillo y mudanza con una vuelta enlazada con el estribillo. Los recursos poéticos no tienen la elaboración del ejemplo anterior y el motivo de la «niña en cabello» surge con mayor belleza:

*Ten, amor, el arco quedo
que soy niña y tengo miedo.*

*Erame yo niña
y niña en cabello;
guardaba ganado
no guardaba el pecho.
Andando cazando
vióme el caballero;
palabras me dijo
que me enternecieron.*

*Ten, amor, el arco quedo,
que soy niña y tengo miedo.*

(3) LOPE DE VEGA, *Con su pan se lo coma*, Nac IV, pág. 327.

El tema de la «niña en cabello» sigue siendo popular y Torner lo recoge en Asturias (4) como motivo central de una canción de boda cantada por las mozas, que hace referencia a la costumbre según la cual las mujeres no recogían su cabello hasta después de casadas. Y con referencia al estribillo, hemos de destacar su procedencia de la lírica tradicional, ya que su presencia, sin ninguna variación, ha podido ser detectada en la *Séptima parte de la Flor de Romances* de Madrid, 1595, por Alín (5), de donde posiblemente lo tomó Lope para esta comedia fijada por Morley-Bruerton hacia 1613-1614 (6), si no lo hacía directamente de los cantos populares de las aldeas castellanas, que tan bien conocía.

Algo parecido ocurre con el tema de guardar a una mujer que en Lope aparece en *Los melindres de Belisa* (7), *El mayor imposible* (8), *El Aldegüela* (9) y el *Entremés de daca mi mujer* (10), con el siguiente texto:

*Madre, la mi madre,
guardas me ponéis
que si yo no me guardo,
mal me guardaréis.*

que, con alguna variante, aparece en el *Cancionero de Turín* y en el de la *Biblioteca Brancacciana*, así como en el acto III de *La entretenida*, de Cervantes, con el mismo texto de Lope, según sabemos por Torner (11) y Alín (12). El primero de estos folkloristas ha investigado igualmente su permanencia en las regiones españolas e hispanohablantes en los cancioneros populares. Así, en Castilla,

*Guárdeme mi padre,
guárdeme mi madre,
si yo no me guardo
no me guarda nadie.*

(4) EDUARDO M. TORNER, *Lírica*, pág. 99.

(5) JOSÉ M.ª ALÍN, *Cancionero*, pág. 665.

(6) S. G. MORLEY y C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.

(7) LOPE DE VEGA, *Los melindres de Belisa*, Nac XII, pág. 685.

(8) LOPE DE VEGA, *El mayor imposible*, Nac XII, pág. 604.

(9) LOPE DE VEGA, *El Aldegüela*, Ac XII, pág. 259.

(10) LOPE DE VEGA, *Entremés de daca mi mujer*, Ac II, pág. 400.

(11) EDUARDO M. TORNER, *Lírica*, pág. 198. También en *El celoso extremeño*.

(12) JOSÉ M.ª ALÍN, *Cancionero*, pág. 705.

En Murcia,

*Mi padre me pone guardas
como si fuera un castillo,
y aunque me ponga murallas
he de seguir lo mismo.*

En América y en Asturias también, aunque con importantes variantes siempre relacionadas con el refrán «guardar a una mujer / no puede ser», evidenciado en el título de una comedia de Moreto: *No puede ser, guardar a una mujer*.

Y de las guardas, inevitablemente hemos de pasar a otro tema de intensa tradición, el de la malcasada o malmaridada que en Lope de Vega da origen a una comedia que lleva por título el de *La bella malmaridada* (13), al son de esta copla popular:

*La bella malmaridada,
de las más lindas que vi,
si habéis de tomar amores,
no dejéis por otro a mí.*

Canción por sí sola de sugerente belleza y refinamiento literario en el que percibimos un cierto y notable sentido de nostalgia. María Cruz García de Enterría (14) hace un análisis de la situación de esta copla en la comedia y le parece mal la utilización que de ella hace Lope en esta obra primeriza, fechada el 17 de diciembre de 1596. «Arte sí, y novedad en la ocurrencia de transformar una copla popularísima en comedia, haciendo patente todo el elemento dramático que los cuatro versos archirrepetidos y archiglosados escondían; pero poca habilidad en colocar la canción, glosada además tan al principio de la comedia, después del repentino enamoramiento del conde por Lisbella, "la bella malmaridada"». A los reparos de García de Enterría no tenemos que añadir sino la excusa de que se trata de un arte en formación, pero lo cierto es que Lope ya sabe dar vida a toda la ficción dramática en torno a una copla popular. A pesar de que la misma autora encuentra que «los cuatro versos, diluidos entre las estrofas glosadoras, pierden casi todo su valor lírico popular».

El tema, desde luego, se encontraba muy arraigado en lo popular, y ya Menéndez Pidal se ocupó de incluirlo en su *Flor nueva de romances*

(13) LOPE DE VEGA, *La bella malmaridada*, Nac III, pág. 614.

(14) M.^a CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, «Función», pág. 11.

viejos (15), pero lo cierto es que, a pesar de lo tan traído y llevado del motivo, éste siempre conservó su sabor popular. Con referencia a lo divulgadísimo del tema y los numerosos glosadores que encontró, Torner (16), recoge una versión graciosa del *Cancionero de Amberes* de 1557, en la que se burlaba precisamente de los numerosos poetas que tomaron el estribo:

*¡Oh bella malmaridada,
a qué manos has venido!
Mal casada y mal trovada,
de los poetas tratada
peor que de tu marido.*

Una de las parcelas más brillantes de la lírica tradicional y de la creada por sus continuadores, es la de los que Frenk Alatorre (17) denomina «cantares de amor», sobre los que más adelante podremos detener nuestra atención. Pero cabe señalar previamente, en este momento en que nos ocupamos de cómo Lope hereda temas y motivos de la tradición, de qué manera el Fénix maneja algunos elementos en este terreno, muy populares, tanto descriptivos de la amada como sobre los momentos del amor. Ahora más que nunca surge el genial temperamento lírico del autor, cuando escribe en *El gran duque de Moscovia* (18) versos tan conocidos como éstos:

*Blanca me era yo
cuando me entré en la siega,
dióme el sol y ya soy morena.*

*Blanca solía yo ser
antes que a segar viniere,
mas no quiso el sol que fuese
blanco el fuego en mi poder.
Mi edad al amanecer
era lustrosa azucena:
dióme el sol y ya soy morena.*

(15) RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva de romances viejos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1968.

(16) EDUARDO M. TORNER, *Lírica*, págs. 281-85.

(17) MARGIT FRENK ALATORRE, *Lírica española de tipo popular*, Cátedra, Madrid, 1978, pág. 15 sigs.

(18) LOPE DE VEGA, *El gran duque de Moscovia*, Ac VI, pág. 622.

Tema muy popular, con numerosas versiones que parten de la preocupante cita bíblica *nigra sum sed formosa*, que tanto aparece en versiones populares, detectadas por Torner (19) en el *Arte grande*, de Correas:

*Aunque soy morena
blanca yo nací;
al guardar el ganado
la color perdí.*

*Aunque soy morenita un poco,
no se me da nada,
que con el agua de alcanfor
me lavo la cara.*

o en el *Cancionero de Upsala*:

*Yo me soy morenica,
que yo me soy la morena.*

*Lo moreno bien mirado
fue la causa del pecado,
que en mí nunca fue hallado
ni jamás se hallará.*

*Soy la mi espina rosa
que Salomón canta y glosa:
Nigra sun sed formosa,
y por mí se cantará.*

*Yo soy la mata inflamada
ardiendo sin ser quemada
ni de aquel fuego tornada
que a los otros tocará.*

O, por otra parte, en cancioneros populares actuales de Castilla, La Mancha y América.

En Lope, el motivo del color de la piel de la amada está también vertido a lo religioso, con insistencia en el valor simbólico del color blanco

(19) EDUARDO M. TORNER, *Lírica*, pág. 266.

como ocurre en esta bellísima canción de *La madre de la mejor* (20) perteneciente también al acervo popular manejado por Lope:

*Canten: ¿Quién tendrá alegría
sin la blanca niña?*

*Una voz: ¿Quién podrá alegrarse
si tan lejos deja
aquella alba clara
que la tierra alegre,
en casa desierta
del bien que tenía?
¿Quién tendrá alegría
sin la blanca niña?*

Aunque posiblemente con la glosa como obra original suya, porque señala Montesinos que «éste es otro de los temas que no podemos decidir si lo recogió Lope o es de propia invención», al tiempo que señala la existencia de otro desarrollo distinto citado por Gallardo (21).

En lo que a la amada se refiere, también existen en los cancioneros populares múltiples composiciones que cantan el nombre de la dama y que en el cancionero teatral de Lope descubrimos, incluso en versión jocosa, como en el poema perteneciente a *Servir a señor discreto* y a *El desconfiado* (22), cuyos versos son muy conocidos en versiones populares:

*Mariquita me llaman
los carreteros;
Mariquita me llaman
voime con ellos.*

Frenk Alatorre (23) utiliza esta canción como ejemplo de supervivencia de formas populares, ya que por ella ha sido detectada en cancioneros de Madrid y de Levante, aunque con variantes como esta versión en la que se vuelve al motivo del color de la moza:

(20) LOPE DE VEGA, *La madre de la mejor*, Ac III, pág. 382.

(21) JOSÉ F. MONTESINOS, edición, I, pág. 90.

(22) LOPE DE VEGA, *Servir a señor discreto*, Ac XV, pág. 509, y *El desconfiado*, Nac IV, pág. 505.

(23) MARGIT FRENK ALATORRE, *Estudios*, pág. 132.

*Morenica a mí me llaman
los marineros
si otra vez me llaman
voyme con ellos.*

La capacidad de sentir lo popular en Lope de Vega la descubrimos igualmente en el tratamiento de temas amorosos de talante muy tradicional como, por ejemplo, el de la esperanza de amor:

*¡Ay, larga esperanza vana!
¡Cuántos días ha que voy
engañando al día de hoy
y esperando el de mañana!*

Que aparece en *El inobediente* (24), o el de las cadenas de amor, que Turner (25) recoge en numerosas versiones, entre ellas la de *La casa de los celos*, de Cervantes, o la de Fray Pedro de Padilla, que en Lope, en *El Nacimiento de Cristo* (26), cuenta con esta atractiva versión:

*Bien haya quien hizo cadenicadas cadenas,
bien haya quien hizo cadenas de amor.*

*Y responden las aves que vuelan
por el aire de dos en dos:*

«Vivan los casados que para en uno son».

Tema popular que enlaza con los numerosos de fiestas y juegos, entre los que hay que relacionarlo directamente con los de bodas. La presencia de las «aves que vuelan por el aire» como símbolo de la unión amorosa compitiendo con el de las cadenas de amor, acerca esta canción también a aquellas, muy numerosas en Lope, en las que la naturaleza forma parte, con sus elementos, con sus criaturas, de las letras, siguiendo muy de cerca otra corriente tradicional. Ningún ejemplo más vistoso que éste utilizado por Lope que reproduce una letrilla de Góngora con alguna variante, en la comedia que toma el título del primer verso de esta bella canción: *No son todo ruiseñores* (27):

(24) LOPE DE VEGA, *El inobediente* o *La ciudad sin Dios*, Ac III, pág. 483.

(25) EDUARDO M. TURNER, *Lírica*, pág. 391.

(26) LOPE DE VEGA, *El Nacimiento de Cristo*, Ac III, pág. 390.

(27) LOPE DE VEGA, *No son todo ruiseñores*, Ac XV, pág. 115.

*No son todo ruiseñores
los que cuentan entre las flores,
sino campanitas de plata
que tañen al alba;
sino trompeticas de oro
que hacen la salva
a los soles que adoro.*

Ejemplo, para Montesinos (28), de composición utilizada por Lope, pero perteneciente a otro autor, que se hizo muy popular, según nos aclara Torner (29) en Salamanca y en Extremadura, a través de esta también graciosa versión, presente del mismo modo en el *Vocabulario*, de Co-reas:

*No son todas palomitas
las que están en el montón;
no son todas palomitas
que algunos palomitos son.*

En cualquier caso, la mejor prueba de la tendencia de Lope a cultivar una lírica de tipo tradicional hay que comprobarla en su inagotable gusto por reproducir fórmulas estereotipadas de cantares populares, fórmulas de una gran tradición que, al tiempo que reproducen un aire típicamente popular, permiten al poeta ensanchar su imaginación y cultivar variaciones sobre un tema reiterado, que evidencian sus claras facultades creadoras.

Temas como el de *A la gala*, presente en Lope en sus obras *Los amores de Albanio e Ismenia* (30)

*A la gala de la madrina
que nadie la iguala en toda la villa*

o en *El pastor ingrato*, auto (31)

A la gala del pastorcico

o en *La madre de la mejor* (32)

(28) JOSÉ F. MONTESINOS, *Estudios*, pág. 145.

(29) EDUARDO, M. TORNER, *Lírica*, pág. 293.

(30) LOPE DE VEGA, *Los amores de Albanio e Ismenia*, Nac I, pág. 5.

(31) LOPE DE VEGA, *El pastor ingrato*, Ac II, pág. 97.

(32) LOPE DE VEGA, *La madre de la mejor*, Ac III, pág. 352.

*A la gala del mercader
que vende, que fia, que causa placer.*

o incluso en una comedia mitológica, como *El amor enamorado* (33)

*A la gala de Febo
cantad, pastores,
y coronen sus aras
rosas y flores.*

pertenecen a una tradición larga y permanente todavía en el folklore español, según ha recogido Torner (34), a través de versiones extremeñas, salmantinas o castellanas, como esta recogida del *Folklore de Castilla*, de Olmeda:

*A la gala de la bella rosa,
a la gala del galán que la goza.
A la gala de la rosa bella,
a la gala del galán que la lleva.*

Motivo también muy frecuente en todo el teatro del siglo de oro y en numerosos cancioneros, como se advierte por la versión del *Tesoro*, de Covarrubias, al explicar la voz «halagala»

*Halagala del zagal,
y de su madre doncella,
halagala dél y della.*

De las glosas de Lope quizá la de mayor gracia sea la de sus *Amores de Albanio e Ismenia*, cuyos versos muestran un aire de competencia en gracias y en prendas, de cuyo concurso siempre triunfa la festiva belleza de la engalanada madrina:

*A la gala de la madrina
que nadie la iguala en toda la villa
Esta graciosa zagala
vence a todas en la gala
y ella a sí misma se iguala,*

(33) LOPE DE VEGA, *El amor enamorado*, Ac VI, págs. 260-61.

(34) EDUARDO M. TORNER, *Lírica*, pág. 29.

*porque es de suerte divina,
que nadie la iguala en toda la villa.*

*Fue tal su valor divino,
que en algún modo convino
que la igualase el padrino,
porque es tan bella y linda,
que nadie la iguala en toda la villa.*

Asociado a cantares de fiesta, de boda y de bautizo, este sentido de competencia popular que también veíamos reflejado en la canción zejelesca antes transcrita, se conecta con otro motivo, el del premio que se lleva el más galán o la más bella, sea la madrina o el recién nacido, cantando la fórmula de la comedia *El molino* (35)

*Esta novia se lleva la flor,
que las otras no.*

*Bendiga Dios el molino
que tales novias sustenta;
muele su harina sin cuenta
a costa de tal padrino.*

*Estas muelen de lo fino
del trigo, que muele amor,
que las otras no.*

Presente también en canciones que ya no tienen nada que ver con las bodas, como esta letra del auto *La Maya* (36)

*Esta Maya se lleva la flor,
que las otras no.*

O la del auto *La isla del sol* (37)

*Este es rey y señor,
que los otros no.*

(35) LOPE DE VEGA, *El molino*, Nac XIII, pág. 93.

(36) LOPE DE VEGA, *La Maya*, Ac II, pág. 45.

(37) LOPE DE VEGA, *La isla del sol*, Ac III, pág. 94.

Son numerosas las versiones de esta canción durante el siglo de oro, ya señaladas por Henríquez Ureña en 1922 (38), entre las que se encuentra la aparecida en una letrilla de Trillo Figueroa

*Esta niña se lleva la flor,
que las otras no.*

y la de Tirso de Molina, en *La mejor espigadera*

*Esta sí que se lleva la gala,
ésta sí que se lleva la flor;
ésta sí que se lleva la gala,
que las otras que espigan, no.*

En el que vemos cómo la gala, tema de la canción que antes nos ocupó, vuelve a aparecer. La letra, con su alegría y su rapidez estaba muy arraigada en ambientes populares a través de distintas versiones y aún hoy se puede encontrar alguna, como en este cantar de boda de Castilla que recoge Torner (39). En él vemos cómo se mantiene toda la riqueza popular de las reiteraciones:

*Esta novia sí que es novia,
ésta, que las otras no.
Esta se lleva la gala,
ésta se lleva la flor.*

En Lope, uno de los momentos culminantes de la utilización de esta fórmula corresponde a la versión a lo divino aparecida en *La Maya*, en la que la glosa, aun revelando su carácter religioso evidente, mantiene su gracia y su aire popular de competición:

*Esta Maya se lleva la flor,
que las otras no.*

*Esta Maya tan hermosa,
tan compuesta y tan graciosa,
viene a ser de Cristo esposa,
y la palabra le dio,
que a las otras no.*

(38) PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación*, pág. 129.

(39) EDUARDO M. TORNER, *Lírica*, pág. 194.

Relaciona García de Enterría el asunto del auto con la costumbre tradicional de la maya, repleta de elementos dramáticos en estado latente y de su «manera de representación», de la que habla Covarrubias al referir esta costumbre en la que una doncella es disfrazada de maya para la fiesta popular. Y esa manera de representación es la que Lope utiliza para dar forma a su auto. La muchacha transformada en Maya es el Alma y sus acompañantes, el Entendimiento, el Cuerpo, la Alegría, el Regocijo, la Gula y el Contento. Mientras que los que pasan por la calle, a los que se les pide dinero para la Maya son el Mundo, la Carne, el Rey de las Tinieblas y el Príncipe de la Luz. Como señala García de Enterría, «éste es el Auto Sacramental que Lope ha *descubierto* en aquella manera de *representación* de que nos hablaba Covarrubias» (40). Lope realiza una divinización del tema y del asunto, pero no necesita alterar la letra de los villancicos. En esto le ocurría lo mismo que a San Juan de la Cruz.

Dentro de este capítulo de fórmulas tradicionales vertidas a lo divino, muy del gusto de Lope fue la utilizada en *La madre de la mejor* (41), que el Fénix acompañaba en esa ocasión de dos glosas:

*A la dana dina,
a la dina dana
a la dina dana,
Señora divina;
a la dina dana
Reina Soberana.
Quienquiera que sea
la que hoy ha nacido,
que el suelo ha vestido
de verde librea,
Egipto la vea
su bella gitana,
a la dina dana
Reina Soberana;
a la dana dina
Señora divina.
Quienquiera que tiene
tanto alto valor,
que a sembrar amor
a la tierra viene,*

(40) M.^o CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, «Función», pág. 14.

(41) LOPE DE VEGA, *La madre de la mejor*, Ac III, pág. 369.

*pues Dios la previene
y el sol la encamina,
a la dana dina,
Señora divina;
a la dina dana
Reina Soberana.*

Canción de gitanos cuyas versiones registra Torner (42) en el propio Lope a través de una letrilla de Navidad de *Los pastores de Belén*, en Góngora, en Valdivielso y en diversos villancicos del último tercio del siglo XVII y del XVIII. Pero lo más peculiar de este aire vertido a lo divino es su ya señalada presencia gitana, puesta de manifiesto en la comedia lopesca cuando la acotación avisa que «salen músicos de gitanos y los que bailan, cantan». Aunque sobre los bailes trataremos más adelante, con referencia a la presencia de los gitanos, Montesinos destaca que «A la dana dina» era una canción propia de los músicos de esta raza, y, por consiguiente, también de egipcios o egipcianos=gitanos. La misma palabra representaba, o mejor, confundía ambos conceptos. Así, el propio Lope, siguiendo una larga tradición, en *Los pastores de Belén*, explica

*Juntáronse los gitanos
que en Jerusalén vivían
para dar las buenas pascuas
a la dichosa parida.*

Y en Valdivielso

*A la dina dana,
la linda gitana,
a la dana dina,
la gitana linda.*

«Y en uno y otro —termina Montesinos— los gitanos conservan el carácter que tenían en Castilla, y en Lope piden limosna, con zalamerías gigantesca, y en Valdivielso dicen la buenaventura» (43).

No cabe duda que Lope, al incluir en su comedia este tipo de canción y glosar de nuevo el estribo, conocido y vinculado a contenidos evangélicos servía nuevamente un plato grato al espectador de la comedia que

(42) EDUARDO M. TORNER, *Lírica*, pág. 26 y sigs.

(43) JOSÉ F. MONTESINOS, edición, I, pág. 92.

comprendía con facilidad las asociaciones temáticas notorias sugeridas por Lope en sus intermedios musicales. La vistosidad y espectáculo que conllevaban canciones como ésta, contribuían a la creación en escena de un teatro-espectáculo variado y dinámico, en el que los asomos líricos compartían la gracia de un intermedio musical breve.

La utilización por Lope de fórmulas muy divulgadas y conocidas por los espectadores es todavía muy extensa. Por ejemplo, la fórmula «bien puede ser / no puede ser», hecha popular por Góngora en su «Que pida a un galán Menguilla», y muy conocida en otros textos del siglo de oro, tiene una bonita versión en *Lo fingido verdadero* (44). Montesinos ha recogido algunas de estas referencias (45) que en Lope se concentran en esta letrilla de corte muy culto, en el que la retórica barroca de la plásticidad y el contraste adquieren carta de naturaleza:

*No ser, Lucinda, tus bellas
niñas formalmente estrellas,
bien puede ser;
pero que en su claridad
no tengan cierta deidad,
no puede ser.*

*Que su boca celestial
no sea el mismo coral,
bien puede ser;
mas que no exceda la rosa
en ser olorosa
no puede ser.*

Gustavo Umpierre, como antes hizo Américo Castro en un artículo memorable (46), se ha referido al carácter biográfico de esta canción, ya que el nombre de Lucinda revela un claro elogio de su amada, sobre todo porque la canción en la obra está pronunciada alabando las gracias del personaje Camila, amante de Diocleciano. La coincidencia no puede ser mayor, por lo que parece claro que «Lope is once more singing in public the praises of his mistress». En otro lugar, destaca su carácter de parodia de los excesos literarios de su tiempo, en consonancia con toda una ex-

(44) LOPE DE VEGA, *Lo fingido verdadero*, Ac IV, págs. 61-62.

(45) JOSÉ F. MONTESINOS, edición, I, pág. 77.

(46) AMÉRICO CASTRO, «Alusiones a Micaela Luján en las obras de Lope», *RFE*, V, 1918, págs. 256-292. Vid. también AMADO ALONSO, «Vida y creación en la lírica de Lope», *Materia y forma*, págs. 108-133, que contiene referencias a «No ser Lucinda...», y sobre todo AMÉRICO CASTRO y HUGO A. RENNERT, *Vida de Lope de Vega*.

tensa tradición en la poesía y en el teatro de la época, y que en la canción de Lope antes reproducida se consigue con resultado «both humorous and poetically pleasing» (47).

Algunas de estas fórmulas, cuyas palabras debían producir una inmediata reacción de familiaridad en el espectador, proceden de una tradición más antigua, prendida a los cancioneros del otoño de la edad media e incluso vinculada a nombres como el de Jorge Manrique. Algo así tiene lugar en los versos que aparecen en *El castigo sin venganza* (48), cuando Lope hace decir a su personaje estos versos galantes:

*En fin, señora, me veo
sin mí, sin Dios y sin vos:
sin Dios, por lo que os deseo,
sin mí porque estoy sin vos,
sin vos porque os poseo.*

.....
*culpa tenemos los dos
del no ser que soy agora,
pues olvidado por vos,
de mí mismo estoy, señora,
sin mí, sin vos y sin Dios.*

El tipo de paradojas y complejos contrastes, de sorprendentes rebuscamientos ideológicos entre elementos de evidente similitud fonética, recuerda indudablemente la retórica de los cancioneros bajomedievales que podemos encontrar, siguiendo a Torner (49), en el tratamiento del motivo dado por Jorge Manrique en su *Cancionero*

*Yo soy quien libre me vi,
yo, quien pudiera olvidaros
yo soy el que por amaros,
estoy, desde que os conocí,
«sin Dios, sin vos y sin mí».*

La textualidad del último verso también ha sido detectada como estribo particular en canciones populares de Castilla, Venezuela y Argentina, según señala ampliamente, como significativa supervivencia, el citado folclorista.

(47) GUSTAVO UMPIERRE, *Songs*, págs. 6 y 12.

(48) LOPE DE VEGA, *El castigo sin venganza*, Ac XV, pág. 259.

(49) EDUARDO M. TORNER, *Lírica*, pág. 329.

Pero de todo este tipo de formas acuñadas muy populares y establecidas por la tradición, quizá la más significativa sea la de los tréboles, relacionable con todo tipo de fiestas populares aldeanas y en concreto con las fiestas de primavera y de San Juan. Con razón Noël Salomon se ha referido a ellos como ejemplo de canción arraigada en las fiestas campesinas y, por tanto, muy presentes en toda la comedia del siglo de oro: «Un sort spécial fut fait au trèfle dans les chansons villageoises du cycle de la Saint-Jean, sans doute en raison même de la valeur magique accordée au trèfle considéré comme porte-bonheur en amour. On a ainsi un véritable genre de chansons de trèfle ou “tréboles”. La “comedia” d’ambiance rustique en a recueilli plusieurs en les adaptant et en les harmonisant à ses actions au point d’en faire une véritable mode lyrique théâtrale, bientôt lassante pour les critiques les plus conscients des dangers de la stéréotypie» (50).

Los ejemplos de tréboles existentes en nuestro teatro del siglo de oro son numerosos y quizá los más representativos sean los de Tirso de Molina en sus comedias *La fingida Arcadia*, *Segunda parte de Santa Juana* y *La villana de la Sagra*, tal como como ha recogido Ernesto Jareño (51), aunque los de Lope de Vega no son peores. El Fénix respondía así a una moda muy popular en su tiempo, como hacía el propio Tirso, moda que, según Montesinos, se extendió «sobre todo en la región toledana, pues en las comedias de ambiente toledano fueron recogidos» (52). Así ocurre, por ejemplo, en el que figura en *Peribáñez*, que glosa un estribillo muy tradicional (53)

Trébole, ¡ay, Jesús, cómo huele!
Trébole, ¡ay, Jesús, qué olor!

Trébole de la casada
que a su esposo quiere bien;
de la doncella también,
entre paredes guardada,
que fácilmente engañada,
sigue su primer amor.

Trébole, ¡ay, Jesús, cómo huele!
Trébole, ¡ay, Jesús, qué olor!

(50) NOËL SALOMON, *Recherches*, pág. 648.

(51) ERNESTO JAREÑO, edición citada, pág. 63.

(52) JOSÉ F. MONTESINOS, *Estudios*, pág. 147.

(53) LOPE DE VEGA, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Ac X, pág. 126.

*Trébole de la soltera,
que tantos amores muda;
trébole de la viuda
que otra vez casarse espera,
tocas blancas por de fuera
y el faldellín de color.*

*Trébole, ¡ay, Jesús, cómo huele!
Trébole, ¡ay, Jesús, qué olor!*

Como señala Salomon (54), la estructura establecida en este trébole por Lope es la del villancico, mientras que en el que aparece en *El capellán de la Virgen* (55) será el tipo zéjel el que, con sus asonancias monorrimas, ambiente la canción con un tono más primitivo, aunque quizá sean ahora más destacables las imágenes básicas —esta vez tomadas de una naturaleza alegre y sonriente— y populares, en las que el ritmo ternario quiere simbolizar la figura, composición de tres hojas, y la dicha representada por el trébol:

*Trébole, ¡ay, Jesús, cómo huele!
Trébole, ¡ay, Jesús, qué olor!*

*Trébole de la doncella
cuando casarse desea
que es cogollo de azucena
y flor de primer amor.*

*Trébole, ¡ay, Jesús, cómo huele!
Trébole, ¡ay, Jesús, qué olor!*

*Trébole de la casada
que ajenos amores trata
que parece hermosa garza
que está temiendo el amor.*

*Trébole, ¡ay, Jesús, cómo huele!
Trébole, ¡ay, Jesús, qué olor!*

(54) NOËL SALOMON, *Recherches*, pág. 656.

(55) LOPE DE VEGA, *El capellán de la Virgen*, Ac IV, pág. 495.

*Trébole de la soltera
cuando de común se precia
que parece en lo que pela
tijera de tundidor.*

*Trébole, ¡ay, Jesús, cómo huele!
Trébole, ¡ay, Jesús, qué olor!*

La alegría de la canción está asegurada porque Lope de Vega la introduce en *El capellán de la Virgen* con estos cuatro versos, en los que, además, revela su popularidad vinculada a un lugar determinado, La Sagra, de donde es precisamente la villana de Tirso de Molina. Los versos de Lope son:

*Cuatro bellas labradoras,
con un baile de La Sagra
salen en gran regocijo
y de esta manera bailan.*

Atenderemos más adelante al significado de este baile, mientras volvemos a comprobar ahora la popularidad del motivo, registrado aún hoy día por Torner, que ha recogido una bella canción en la que el motivo del trébol queda aún relacionado con la fiesta de San Juan y el esplendor del sentimiento amoroso. El texto de Torner procede de Asturias (56):

*A coger el trébole, el trébole, el trébole,
a coger el trébole, la noche de San Juan;
a coger el trébole, el trébole, el trébole,
a coger el trébole mis amores van.
Ay, morena, la noche de San Juan.
Ay, salada, los mis amores van.*

Tras estos últimos ejemplos muy conocidos, y que evidencian algunos de los procedimientos manejados por Lope a la hora de acercarse a sus fuentes, hemos podido distinguir otras formas o modos distintos de asimilar la tradición manejada por el Fénix, y uno de ellos es el constituido por esta canción llamada «legendaria», perteneciente a *Los comendadores de Córdoba* (57):

(56) EDUARDO M. TORNER, *Lírica*, pág. 21.

(57) LOPE DE VEGA, *Los comendadores de Córdoba*, Ac XI, pág. 286.

*Los comendadores,
 por mi mal os vi.
 ¡Tristes de vosotros,
 cuitada de mí!
 Jorge y don Fernando,
 las cruces rojas,
 de nuestras congójas
 se fueron burlando;
 pues no llega el cuándo
 de volver aquí,
 ¡tristes de vosotros,
 cuitada de mí!
 ¡En qué triste día
 se trató el amor
 que con tal rigor
 a los dos desvía!
 Pues el alma mía
 os lleva así,
 ¡tristes de vosotros,
 cuitada de mí!*

Existió una canción de finales del siglo xv sobre el mismo tema que recogen varias antologías y que gira en torno a una copla (58):

*¡Los comendadores
 por mi mal os vi!
 Yo vi a vosotros
 vosotros a mí.*

La tal canción relataba todos los sucesos que en torno a los comendadores de Córdoba ocurrieron en 1448 y que inspiraron a Lope la comedia, debido, sin duda alguna, a su extraordinaria popularidad, con lo que observamos en el Fénix un nuevo procedimiento muy cercano a su tendencia a inspirarse en canciones que ya circulan en cancioneros y que tienen una cierta vigencia oral, el construir todo un argumento basado en lo que el romancillo hexasílabo venía relatando durante el siglo xvi. Como refieren Alonso y Blecua (59), «esta canción debió escribirse poco después del suceso a que se refiere, ocurrido en 1448. Su popularidad fue considera-

(58) JOSÉ M.ª ALÍN, *Cancionero*, pág. 300.

(59) DÁMASO ALONSO y JOSÉ MANUEL BLECUA, *Antología*, págs. 5 y 231-32.

ble. Hay una referencia en *La lozana andaluza*, de Francisco Delicado (mamotreto XV), otra burlesca en Lope de Rueda, *Coloquio de Timbria* ("Las comendadoras / de casa lava..."); en la octava parte del *Romancero general* figuran cuatro romances con *La trágica y lamentable historia de los comendadores y venganza de don Fernando* (edic. de A. González Palencia, Madrid, 1947, núms. 634-638)». Referencias a las que todavía José María Alín añade algunas más pertenecientes al *Cancionero llamado Flor de enamorados*, desde la edición de 1601 a *El Cortesano*, de Luis Milán, y a dos pliegos sueltos: *Desdicha sobre lo acaecido en la Sierra Bermeja* y *Lamentaciones de amores* (60).

Lo cierto es que la historia de los comendadores de Córdoba, con su fortísimo dramatismo y final trágico, hubo de interesar a Lope de Vega, como igualmente ocurrió con numerosos lectores y oyentes de la España del siglo XVI, en cuyas colecciones de historias corría esta leyenda en distintas versiones. Hasta tal punto, que ha resultado difícil fijar en cuál se inspiró Lope de Vega, ya que hace referencias a aspectos que no figuran en la que podría ser su fuente más segura. De ello se ha ocupado Frenk Alatorre, que señala que «al escribir, hacia 1596, su comedia *Los comendadores de Córdoba*, Lope de Vega se basó en el "Romance de los comendadores», de Juan Rufo, jurado de Córdoba, publicado ese mismo año en Toledo, en su libro *Las seiscientas apotegmas*. El romance de Rufo difiere en muchos aspectos de los testimonios anteriores que se conservan sobre el trágico suceso ocurrido en 1447» (61).

Descubre Frenk Alatorre unas coplas que figuran en un manuscrito de finales del siglo XVI de la Biblioteca de Palacio, de 214 versos, distintos de la versión de Rufo y de las más famosas *Coplas de los comendadores* recogidas en los romanceros habituales a que antes hemos hecho referencia. Es de métrica regular frente al tipo de romancillo de la otra, ya que se ajusta al esquema ABC (y luego las coplas que lo glosan al d e d e e b...). Puede incluso que sea más antigua que el romancillo, y como difiere del mismo en aspectos argumentales reflejados por Lope y no por Juan Rufo, acaba concluyendo que la canción «recién desenterrada», cuyo texto publica Frenk Alatorre «influyó directamente en la elaboración de la comedia» (62).

Valga el *excursus* para concluir nosotros ahora que estamos, pues, ante un procedimiento distinto y de consecuencias mucho más importantes, a la hora de definir el carácter tradicional y vinculado a la lírica popular de una gran parte del teatro de Lope: basar todo el argumento, no

(60) JOSÉ M.ª ALÍN, *Cancionero*, pág. 73.

(61) MARGIT FRENK ALATORRE, *Estudios*, pág. 221.

(62) MARGIT FRENK ALATORRE, *Estudios*, pág. 223.

ya en un hecho legendario más o menos conocido, sino en una canción tradicional expresamente, en los términos y detalles de una cancioncilla perteneciente al acervo popular. Nueva prueba, en definitiva, del carácter tradicional que gran parte del teatro de Lope tiene.

En este sentido, el Fénix es inagotable y su habilidad para tomar y volver a tomar temas muy significativa, sobre todo en lo que supone al autor como creador de su propia tradición dentro de su obra. Nada tan revelador a este respecto como la conocida y extensa serie de seguidillas del Guadalquivir que Lope comienza a hacer aparecer en su obra desde 1602 (63), en *El amante agradecido* (64), con estos bellísimos ejemplos cuyos ecos permanecerán en las comedias de Lope durante muchos años:

*Vienen de San Lúcar,
rompiendo el agua,
de la Torre del Oro,
barcos de plata.*

*¿Dónde te has criado,
la niña bella,
que sin ir a las Indias,
toda eres perla?*

*En estas galeras
viene aquel ángel.
¡Quién remara a su lado
para libralle!*

*Sevilla y Triana
y el río en medio:
así es tan de mis gustos
tu ingrato dueño.*

Y con variaciones como ésta de *Amar, servir y esperar* (65):

*Vienen de San Lúcar
rompiendo el agua
a la Torre del Oro
barcos de plata.*

(63) S. GRISWOLD MORLEY y B. COURTNEY BRUERTON, *Cronología*, págs. 48 y 80.

(64) LOPE DE VEGA, *El amante agradecido*, Nac III, pág. 136.

(65) LOPE DE VEGA, *Amar, servir y esperar*, Nac III, págs. 227-36.

*Galericas de España
sonad los remos,
que os espera en San Lúcar
Guzmán el Bueno.*

*Barcos enramados
van a Triana,
el primero de todos
me lleva el alma.*

*A San Juan de Alfarache
va la morena,
a trocar la flota
plata por perlas.*

El tipo de seguidilla del Guadalquivir surge en la comedia de Lope por cualquier parte como una tradición que podríamos llamar personal, y de esta difusión bien presente en el espíritu del Fénix nos habla una conocida alusión en *La Dorotea*, citada por Montesinos (66), que parece hacer referencia a cualquiera de las composiciones que nos ocupan, a sus imágenes y a sus detalles expresivos: «Más vale una noche de San Juan suya [del Manzanares], entre verbenas, álamos y mastrancios, que los días que dices de barcos enramados. Demás que, si por el Betis vienen barcos de plata a la Torre del Oro, por Manzanares vienen coches de perlas y diamantes».

La belleza de las imágenes utilizadas en las seguidillas anteriores puede relacionarse con una suelta que aparece en *El Hamete de Toledo* (67), y que sin observar una relación temática directa con las del Guadalquivir, sí que mantiene un aire parecido o similar, al tiempo que revela que el gusto por la seguidilla en Lope mantiene su esplendor al comenzar la década siguiente, la segunda del siglo XVII (1609-1610):

*Zarpa la capitana,
tocan a leva
y los ecos responden
a las trompetas.*

Pero quizá, de todas las seguidillas del Guadalquivir en concreto, la más famosa, la más conocida por los espectadores de la época es la que,

(66) JOSÉ F. MONTESINOS, *Estudios*, pág. 149.

(67) LOPE DE VEGA, *El Hamete de Toledo*, Nac VI, pág. 178.

ya hacia 1620, aparece por primera vez en *Lo cierto por lo dudoso* (68), que más tarde volverá a ser empleada por Lope:

*Río de Sevilla,
¡cuán bien pareces
con galeras blancas
y ramos verdes!*

Seguidilla que, en opinión de Montesinos, debía ser «bien popular», ya que «el tipo a que pertenece cristalizó en rasgos tan constantes que en seguidillas diferentes volvemos a encontrarnos la misma técnica» (69). Y a este propósito cita un gracioso baile del siglo XVIII que dice así:

*¡Alcalá de Henares,
qué bien pareces
con tus torres y muros
y chapiteles!
Dale, muchacho,
a la rucia, a la parda,
la del penacho.*

Lo cierto es que «la perla de la serie», en expresión de Montesinos (70), procedente de numerosas colecciones, vuelve a aparecer con una versión retocada en *Amar, servir y esperar* (71), en la que se estrena un estribillo que ciertamente se hará popular en los cantos de barquero existentes en todos los cancioneros peninsulares, en los que el tema fluvial está presente. La versión de Lope es

*Río de Sevilla,
quién te pasase
sin que la mi servilla
se me mojase.*

La seguidilla conoce otras glosas que dan cuenta de su carácter tradicional, y que Torner (72) recoge de un *Romancero musical del siglo XVII*, manuscrito en la Biblioteca Nacional de Turín. Sobre la seguidilla como

(68) LOPE DE VEGA, *Lo cierto por lo dudoso*, Ac IX, pág. 369.

(69) JOSÉ F. MONTESINOS, edición, I, pág. 82.

(70) JOSÉ F. MONTESINOS, *Estudios*, pág. 149.

(71) LOPE DE VEGA, *Amar, servir y esperar*, Nac III, pág. 236.

(72) EDUARDO M. TORNER, *Lírica*, pág. 103.

estribo se desarrollan estas mudanzas, también de gran ambiente paisajístico sevillano:

*Río de Sevilla,
de barcos lleno,
ha pasado el alma
no puede el cuerpo;
quién te passase,
aunque la mi servilla
se me mojase.*

*Río de Sevilla
de arenas de oro,
dessa parte tienes
el bien que adoro
quién te passase,
aunque la mi servilla
se me mojase.*

*Río de Sevilla
rico de olivas,
por ti lloran mis ojos
lágrimas vivas;
quién te passase
aunque la mi servilla
se me mojase.*

La vitalidad del poema se ha hecho evidente cuando Gerardo Diego (73) en su «Torerillo de Triana», perteneciente a *La suerte o la muerte*, recuerda a Lope y a la tradición que comentamos en la siguiente seguidilla:

*¡Ay, río de Sevilla,
quién te cruzase,
sin que mi zapatilla
se me mojase!*

(73) Vid. FRANCISCO JAVIER DíEZ DE REVENGA, *La métrica de los poetas del 27*, Departamento de Literatura Española, Universidad, Murcia, 1973, págs. 259-262. Y ahora, CÉSAR NICOLÁS, «Lope y Diego: algo más que una influencia», *LVOT*, páginas 879-898.

Hemos tratado, con todos estos ejemplos, de mostrar el carácter tradicional que muchos de los poemas creados o recreados por Lope tienen. Como se ha visto, de todo hay en esa vega del Parnaso, ya sean imitaciones directas, ya sean leves recuerdos de un aire popular muy conocido que todavía permanece en los cancioneros de los pueblos peninsulares y de América. Pero ha quedado por el momento bien claro el deseo de Lope de ofrecer a su público un acercamiento claro y patente a lo que para éste era habitual, sus canciones de fiesta o de amor, vinculadas muchas veces a las fechas tradicionales, lo que el espectador conocía y agradecía por su presencia en la comedia como algo propio. Muchas veces su presentación dentro de la obra como un intermedio cantado, aunque con clara relación con la comedia, suponía un descenso del dramatismo o del enredo, al tiempo que se producía un cambio al contener un tono alegre y musical que rompía con el diálogo de la obra y le concedía el tan apetecido dinamismo.



IV

LAS CANCIONES DENTRO DE SU OBRA

La utilización por parte de Lope de Vega de canciones populares dentro de su obra ha planteado otros problemas. Y, entre ellos, uno de los más destacados es el de aquellas comedias que surgen de una canción siguiendo una técnica muy bien manejada por el autor y al final de sus días muy depurada. El caso de obras tan significativas, entre otras, como *Peribáñez* o *El caballero de Olmedo*, consideradas por García de Enterría como «comedias engendradas por una canción tradicional» (1), demuestra hasta qué punto Lope utilizó la canción tradicional como base de algunas de sus mejores obras teatrales. En estos casos las coplas populares no son simplemente un intermedio cantable en la comedia, sino la base estructural y argumental en la que la obra está apoyada, por muy fragmentario que nos pueda parecer el contenido de la cancioncilla. La imaginación hacía lo demás.

Es este procedimiento lopesco algo distinto del que advertimos, a la hora de probar la tradicionalidad de canciones y teatro; en *Los comendadores de Córdoba* y en otras muchas comedias que relatan sucesos legendarios, que Lope sigue más o menos al pie de la letra a través de una tradición recibida en algún momento y susceptible de los más personales retoques. Pero ahora de lo que se trata es de aquellas cancioncillas aisladas que sugieren un mundo desconocido lleno de dramatismo y de alegría y que Lope de Vega intenta formalizar, consiguiéndolo la mayor parte de las veces, a través de una comedia totalmente personal. María Cruz García de Enterría se ha ocupado de comentar diez de estos casos que nos sirven ahora como fundamento básico de nuestro capítulo, pero quizás la más

(1) M.^a CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, «Función», pág. 9.

interesante aportación es el estudio de la situación de esas canciones dentro de la obra que parece lo más esencial de tal procedimiento.

Porque está claro que las canciones en la obra de Lope son numerosas, pero a nadie cabe duda de que ninguna tiene la fuerza dramática sobrecogedora de aquella voz que en aquel momento preciso surge en la escena de una de las mejores obras cantando (2):

*Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.*

Imponiendo de esta forma popular-tradicional un clima misterioso que marca el tono de la comedia. Como ha asegurado Montesinos, «esto basta a Lope para escribir una de las mejores comedias que hayan podido componerse en cualquier literatura. Para que ese milagro fuera posible era menester que Lope tuviera tan despierto el sentido de lo poético español que pudiera intentar la empresa de interpretar el cantar; cantar que no era sino un drama comprimido ciertamente, pero por alusiones a cosas que quedaban fuera de él: caracteres, acción, desarrollo. Una situación dramática quieta y hermética que ahora, gracias al poder adivinador de Lope, podemos ver ante nuestros ojos» (3).

Sólo cuatro versos fueron suficientes para despertar una imaginación y crear ante un público entusiasta una historia teatral, y lo que es quizá más importante, un ambiente, un clima propicio para que entre la oscuridad de la noche surja el mágico y misterioso cantar. Como termina señalando Montesinos, aludiendo a la importancia de ese carácter fragmentario ya anotado: «Lope, intérprete del cantar del caballero, no pretende, como tan a menudo suelen los poetas modernos que continúan o transforman viejas leyendas, esclarecer los datos legendarios traduciéndolos a idioma distinto de aquel en que fueron escritos. Lope sabe que la misma historia del caballero no puede tener sentido poético si no se la mira desde la misma perspectiva del cantar, que nada podría decir que contradijera la ética popular del esfuerzo puro, única justificación de las vidas que merecen ser recordadas» (4).

Francisco Rico ha insistido en la tradición de la seguidilla, cuyos antecedentes y continuaciones analiza detalladamente. Lope, antes de hacer

(2) LOPE DE VEGA, *El caballero de Olmedo*, Ac X, pág. 181.

(3) JOSÉ F. MONTESINOS, *Estudios*, pág. 306.

(4) JOSÉ F. MONTESINOS, *Estudios*, pág. 306.

la comedia, la había incluido en una versión «a lo divino» en *El auto de los cantares* (5) y en una versión de negros:

*Yesta noche le mantaron
a la Cagayera
quen langalan den Mieldina,
la flor de Omiela.*

De *El santo negro Rosambuco* (6), mientras que en *El truhán del cielo* (7) aparece otra versión que dice:

*Alabanzas divinas
todos cantemos
a la gala de la gracia
la flor del cielo.*

Como concluye Francisco Rico, «pero sólo hacia 1620 —presumiblemente en el período de mayor popularidad del baile teatral y de la seguidilla— se decidió a recrear la leyenda a la altura de los tiempos y de su propio talento con la tragicomedia de *El caballero de Olmedo*» (8).

El caballero de Olmedo es, por tanto, una obra de madurez escrita según Morley y Bruerton entre 1615 y 1625 (9), pero mucho antes, la técnica que nos ocupa ya había sido manejada por Lope de Vega. García de Enterría detecta obras engendradas por un cantar en los años de formación y concretamente entre sus obras primerizas se refiere a *La bella malmaridada*, de la que ya hemos tenido ocasión de comentar su carácter tradicional. Alude también a cómo un cantar conocido es glosado en la comedia, hasta el punto de justificar su argumento, lo que juzga la autora como un incipiente e inseguro modo de proceder en estos años lopescos, que considera mejorado y experimentado en la dramatización del auto sacramental *La Maya*, donde «esta vez no es sólo una canción la que engendra el auto, sino toda una costumbre tradicional y folklórica, repleta de elementos dramáticos en estado latente» (10), a los que ya nos hemos referido.

(5) LOPE DE VEGA, *Auto de los cantares*, Ac II, pág. 411.

(6) LOPE DE VEGA, *El santo negro Rosambuco*, Ac IV, pág. 375.

(7) LOPE DE VEGA, *El truhán del cielo*, Ac V, pág. 555.

(8) FRANCISCO RICO, edición de *El caballero de Olmedo*, Cátedra, Madrid, 1981, pág. 61. Vid. también la opinión interesante de Antonio Prieto, edición de *El caballero de Olmedo*, Planeta, Barcelona, 1982.

(9) S. G. MORLEY y C. BRUERTON, *Cronología*, pág. 294.

(10) M.^a CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, «Función», pág. 13.

Pero hay que considerar como uno de los casos más interesantes el de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, cuya canción de origen (11) y su estructuración dentro y en torno al drama ya llamaron la atención de Menéndez Pelayo (12), que señalaba: «No sabemos si la fábula de *Peribáñez* tiene algún fundamento histórico, pero seguramente lo tiene tradicional. Brotó, como otras muchas de Lope, de un cantar o de un fragmento de romance... El pedazo de romance a que me refiero está hábilmente intercalado en una escena del acto segundo de la comedia, y viene muy oportunamente a tranquilizar los celos de *Peribáñez*, que al entrar en su pueblo lo oye cantar a unos segadores» (13). El poema, cuyos últimos versos son los tradicionales sobre los que *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (14) se ha montado no son otros que

*La mujer de Peribáñez
hermosa es a maravilla;
el Comendador de Ocaña
de amores la requería.
La mujer es virtuosa
cuanto hermosa y cuanto linda;
mientras Pedro está en Toledo
desta suerte respondía:
«Más quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla
que no a vos, Comendador,
con la vuesa guarnecida».*

La belleza de esta última parte de la canción, con la contraposición manifiesta entre la clase social lujosa y otra trabajadora, como desde distintos ángulos han visto los hispanistas Wilson, Ribbans y Dixon, que consideran la base de la comedia ese enfrentamiento (15), fue la que im-

(11) LOPE DE VEGA, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Ac X, pág. 1.

(12) MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Observaciones preliminares*, Ac X, pág. LXI.

(13) LOPE DE VEGA, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Ac X, pág. 1.

(14) Vid. ALONSO ZAMORA VICENTE, edición de *Peribáñez y La dama boba*, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, en la que se hacen interesantes observaciones sobre la tradición del cantar de *Peribáñez* y comentario valioso de ambas obras.

(15) Vid. EDWARD M. WILSON, «Imágenes y estructura en *Peribáñez*», *BHi*, LI, 1949, págs. 125-159. También en *TLV*, págs. 50-84, que recoge un estudio de la comedia con detalladas referencias a su construcción, al manejo del enfrentamiento corte-aldea y a las imágenes más reiteradas: trugal, toro. G. W. RIBBANS, «Significado y estructura de *Peribáñez*», *BHS*, XXXI, 1954, págs. 150-170. También en *TLV*, págs. 99-119, que supone un estudio de conjunto de la obra, con especial atención a su visión de la sociedad, de que depende la estructura de la comedia. Y VÍCTOR DIXON, «The symbolism of *Peribáñez*», *BHS*, XLIII, 1966, págs. 11-24, en el

pulsó a Lope a componer toda la obra y crear un argumento dramático que convirtiera por un lado esa contraposición labrador/comendador y por otro el sentido del honor y honra populares.

Consta en la obra de Lope el gran interés que mostró el Fénix por este cantarcillo que debió aprender a principios de la centuria durante una de sus estancias en la provincia de Toledo. Su presencia en otras obras, con algunas variaciones formales da cuenta, por un lado, de la tendencia lopesca hacia él, y por otro, de su carácter popular. Antes de escribir *Peribáñez*, en otra comedia de gran interés para nosotros, *San Isidro labrador de Madrid* (16), que contiene multitud de composiciones de tipo tradicional, figura la versión que quizá era la auténtica popular, distinta de la que aparece en *Peribáñez*. Su situación en la comedia de *San Isidro*, cantada por Bartolo, un villano, «al son de la rueda», intercambiada con otras canciones populares de la época, inclina a pensar que, esta versión lopesca puede ser la que él aprendió en su permanencia en la provincia de Toledo y, mientras se decidía a escribir toda la comedia de honor y labradores, la incluyó en la de santos:

*Más precio yo a Peribáñez
con la su capa pardilla,
que no a vos, Comendador,
con la vuesa guarnecida.*

Pero el mayor argumento de lo interesante que fue esta canción para Lope de Vega es su doble versión dentro de *Peribáñez*, porque antes; de que fuese cantada por el labrador y oída por Peribáñez, ha sido la propia Casilda la que, en el marco de uno de los más bellos romances de Lope de Vega y en una de las escenas más gallardas de su teatro, ha desgranado como sin querer los versos populares, encerrados dentro de su largo parlamento comparativo entre el campo y la ciudad, que comienza «Labrador de lejas tierras...». Romance en el que Lope se hacía eco de otro del acerbo popular perteneciente al Romancero tradicional, «Caballero de lejas tierras» (17).

que partiendo de las aportaciones de Wilson, revisa los motivos que dan forma a la obra. Vid. también CHARLES V. AUBRUN y J. F. MONTESINOS, *Peribáñez*, edic. de Hachette, París, 1943, y *TLV*, págs. 13-37, ya que contiene referencias a canciones, danzas y bailes en la obra, así como a la función que desempeñan dentro de la obra y la participación de los personajes en ellas.

(16) LOPE DE VEGA, *San Isidro labrador de Madrid*, Ac IV, pág. 170.

(17) Vid. MARÍA GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, *De Lope de Vega y del Romancero*, Lib. General, Zaragoza, 1953, obra clásica fundamental para entender la relación de Lope con el romancero del que tomó tantos asuntos. Otra prueba más de su familiaridad con la lírica tradicional, ahora desde otro ángulo.

Según García de Enterría, que estudió el doble funcionamiento de la canción dentro de la comedia, en esta ocasión «la habilidad de Lope ha sido máxima al utilizar tan limpiamente una copla conocida por todos y que en ese momento crucial podía corear el público, por lo menos mentalmente. Se ha dado una proyección imaginativa que pasa más allá del alcance que tenía el simple cantar. Es como si éste se hubiera abierto, a modo de piñata, para dar todo lo que tenía encerrado en sí. Y esto sólo es un momento, en el que se reúnen los sucesos que ya han ocurrido y se anuncian los que están por venir. Los cuatro versos siguen siendo cuatro, pero han alcanzado una profundidad que antes no tenían. El acto primero y lo que va del segundo, y el tercero serán un comentario de ellos» (18).

Respecto a la segunda presencia del cantar en la obra, cuya oportunidad llamaba la atención de Menéndez Pelayo, hay que señalar que se aproxima más aún a la versión popular que aparece en *San Isidro labrador*, pero sobre todo el carácter de cantar popular, perteneciente a un acervo de dominio público, que Lope se atribuye en la comedia cuando Mendo le dice a su compañero de trabajo: «Canta, Llorente, el cantar de la mujer de muesamo». García de Enterría veía en la presencia de este poema, por segunda vez, un doble logro por parte de Lope, ya que, de un lado, consigue crear un ambiente dando más vida y realismo a una escena de campo y, por otro, es capaz de elevar la situación dramática con la inserción de un elemento musical. «En fin —termina García de Enterría—, la eficacia del canto popular en este momento es extraordinaria. Gracias a ella se ha potencializado el valor poético y dramático de la situación, y los espectadores, al igual que Peribáñez, sentirían crecer sus ánimos al escuchar en plena siega de agosto la canción «de la mujer de muesamo». Las dos escenas cumbres de la obra han girado alrededor del cantar que ha servido de eje y sostén de toda ella» (19).

La técnica utilizada por Lope de construir una comedia en torno a una canción popular siguió adelante todavía durante muchos años y a través de obras significativas como *La venta de la zarzuela* (20), basada en una serranilla que Menéndez Pidal estudió en *Poesía árabe y poesía europea* (21); *El abanillo* (22), que, montada sobre estos versos tradicionales

(18) MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, «Función», pág. 22.

(19) MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, «Función», págs. 27-28.

(20) LOPE DE VEGA, *La venta de la zarzuela*, Ac III, pág. 50.

(21) RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía árabe y poesía europea*, Espasa-Calpe, Colección. Austral, Madrid, 1955, págs. 121-135.



*La del abanillo
calor tiene, madre,
¡Aire, Dios, y aire,
si podrá sufrillo!*

Se convierte en una graciosa comedia de enredo en la que funciona como elemento primordial el regalo de un abanico y una serie de alusiones indirectas a la canción antes citada, que llega a ser el centro de la comedia y de ella depende su final feliz; o, por último, *El galán de la Membrilla* (23), cuyo realismo ha sido destacado a la hora de hacer funcionar una serie de seguidillas dentro de una obra con fines muy concretos. El poema completo, es decir, construido por el motivo y su glosa a base de seguidillas, que aparecerán en la obra de forma separada, es como sigue:

*Que de Manzanares
era la niña,
y el galán que la lleva,
de la Membrilla.*

*El galán hidalgo,
bizarro y libre,
llevóse a la niña
de los melindres;
ella fue la Circe
de nuestra villa,
y el galán que la lleva,
de la Membrilla.*

*El fue la deshonra
del viejo padre,
y ella fue la infamia
de Manzanares,
con ir como infame
desconocida,
y el galán que la lleva,
de la Membrilla.*

(22) LOPE DE VEGA, *El abanillo*, Nac III, pág. 23.

(23) LOPE DE VEGA, *El galán de la Membrilla*, Ac IX, págs. 116-117.

*La niña era rica,
pobre el hidalgo.
Sacóla de casa
por un terrado.
Amor fue membrillo
y ella pepita,
y el galán que la lleva,
de la Membrilla.*

Estamos de nuevo ante un cantar cuya popularidad parece indudable a tenor de lo recogido por Torner (24), que nos da distintas versiones populares actuales del estribillo, con curiosos cambios en los nombres de poblaciones, recogidos por folkloristas en canciones de Castilla, de la Mancha, algunas tan vivas y graciosas como éstas:

*Que de Manzanaritos
era la niña
Y el galán que la lleva
de la Membrilla.
De Fernancaballero
es esta niña
Y el galán que la baila
de Argamasilla.*

O ésta de Segovia:

*De Bremuy de Porreros
era la niña
y el galán que la ronda
de la Lastrilla.*

García de Enterría, por su parte, ha estudiado en esta ocasión también cómo funciona el poemilla dentro de su canción popular, y destaca «lo real que parece el argumento y lo bien que ha captado el carácter de unos pueblos castellanos de la Mancha» (25). El amante abandonado y rechazado se venga ante el balcón del padre de la amada cantando serenatas nocturnas en las que la canción es base y estribillo y las mudanzas ocasión de comentar unos hechos que quieren ser reales. Estas últimas, en opinión de la autora antes citada, debían «ser creación total de Lope,

(24) EDUARDO M. TORNER, *Lírica*, pág. 338.

(25) M.^a CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, «Función», pág. 37.

a quien le bastó la copla popular “que de Manzanares era la niña...” para glosarla y parafrasearla y parodiarla de modo inmejorable en una de sus obras mejores» (26).

Estamos ahora ante uno de los casos más típicos de la forma de utilización de cantares populares por parte de Lope de Vega, que nos llenan de duda en lo que se refiere a la autoría de la canción o del estribillo. Conocemos su carácter popular en las canciones de los pueblos manchegos y sabemos, o por lo menos creemos a Lope autor de las «mudanzas», pero no conocemos la canción «Que de Manzanares...» en ninguna fuente antigua, lo que nos puede hacer suponer que pudo ser inventada por Lope. Tales dudas las pone de manifiesto Frenk Alatorre cuando después de observar lo que hemos anticipado, señala que «el texto lopesco encaja dentro del estilo tradicional; pero, ¿existía antes de Lope con esos topónimos? Creo probable que existiera (y en ese caso influyó en la concepción de la comedia y en su título mismo). La alternativa es que se tratara de una adaptación hecha por Lope y que, dada la fama del Fénix, se divulgara y perdurara a partir de la comedia. Siempre hay que contar con esa posibilidad» (27).

De entre los cantares que dan origen a comedias en el teatro lopesco hay que señalar la importancia del que da tema y título a la pieza teatral *Al pasar del arroyo* (28), también manejado como ejemplo por García de Enterría, que recoge así el texto lopesco, introducido en la obra por la frase «Canten y bailen un labrador y una labradora»:

*Al pasar del arroyo
del Alamillo,
las memorias del alma
se me han perdido.*

*Al pasar del arroyo
de Brañigales,
me dijeron amores
para engañarme.*

*Pero con perderme
gano yo tanto,
que el amor perdono
tan dulce engaño.*

(26) M.^a CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, «Función», pág. 41.

(27) MARGIT FRENK ALATORRE, *Estudios*, pág. 120.

(28) LOPE DE VEGA, *Al pasar del arroyo*, Nac XI, pág. 280.

*Al pasar del arroyo
de Canillejas,
viome, el caballero
antojos lleva.*

Estamos de nuevo ante un aire tradicional desarrollado por Lope con posteriores poemas, porque consta que sólo la seguidilla primera es tradicional, registrada por Torner (29) en colecciones tan valiosas como la de Foulché-Delbosc y en cancioneros de folklore actual, lo que denota una marcada supervivencia. Su funcionamiento dentro de la obra supone un papel dramático concedido a una canción que, manteniendo el esquema tradicional, da cabida a distintos matices, como pueden ser la ironía o el carácter melancólico. Por eso, García de Enterría comentaba así su valor dentro de la comedia: «La canción, además de resumir, picarescamente, el origen de todo el conflicto, sirve para examinar el ánimo de las dos rivales, excitadas ya, porque, cada una por su lado, saben que dentro de unos instantes se resolverá todo [...]. El lirismo, un tanto melancólico, de las primeras seguidillas, se quiebra al final con una pincelada irónica, como para disimular la melancolía de los cantos y letras» (30).

Nuevos ejemplos, representados por *Santiago el Verde* (31), el ya citado *El caballero de Olmedo* y la comedia *Púsoseme el sol, salióme la luna* (32), ponen de manifiesto similares formas y modos de utilizar, por parte de Lope de Vega, cancioncillas populares tan alegres y fecundas como éstas de la primera comedia citada, a nuestro juicio, entre las mejores de Lope, ya que en su brevedad se encierran una serie de sentimientos típicos de la lírica siempre popular. Entre ellos destaca el difícil pero presente diálogo con la naturaleza, del que hablaremos.

*En Santiago el Verde
me dieron celos,
noche tiene el día,
vengarme pienso.*

Que adquiere mayor belleza en

*Alamos del soto,
¿dónde está mi amor?*

(29) EDUARDO M. TORNER, *Lírica*, pág. 41.

(30) M.^a CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, «Función», pág. 49.

(31) LOPE DE VEGA, *Santiago el Verde*, Nac XIII, pág. 556.

(32) LOPE DE VEGA, *Púsoseme el sol, salióme la luna*, Nac IX, pág. 13.

*Si se fue con otro
moriréme yo.*

Definitivamente irónico y aludiendo a uno de los más caros motivos jocosos del siglo de oro aquí sublimado con cierto realismo:

*Manzanares claro,
río pequeño,
por falta de agua
corre el fuego.*

Gustavo Umpierre ha visto en la función de esta canción dentro de la comedia, objeto de su estudio, por un lado la de un elemento que contribuye a conceder alegría a la comedia y, por otro, en relación con el argumento, de unos datos que sirven para definir a los personajes. Porque, según él, «the lighthearted rhythm and ironic lyrics of this “seguidilla” are attuned to the gay character of this play». Y, tras hacer referencia a los celos del personaje principal, que vemos explicitados en los primeros versos, y a la intriga de la comedia y de sus tres personajes principales, concluye: «Thus, the song serves in this scene as the pivot around which revolves the jealous thoughts of these characters» (33).

Aunque en *Púsoseme el sol, salióme la luna*, la canción manejada por Lope se aproxima de nuevo al acervo tradicional, ya que su texto figura en otros documentos del siglo de oro, y aunque la comedia es atribuida a Lope y su versión «a lo divino», ya que se trata de la vida de Santa Teodora, el modo de arreglar el cantar popular parece muy del Fénix o de uno de sus discípulos, que lo utiliza como motivo repetido, o, en palabras de García de Enterría, como «ritornello» «a lo largo de las tres jornadas» (34):

*Púsoseme el sol,
salióme la luna,
ventura fue grande
ver la noche oscura.*

Arreglo del cantar popular, recogido, por ejemplo, en el *Romancero de la Biblioteca Brancacciana*

(33) GUSTAVO UMPIERRE, *Songs*, pág. 24.

*Púsoseme el sol,
salióme la luna,
más valiera, madre,
ver la noche oscura.*

Aparte de los ejemplos manejados por la crítica a que nos hemos venido refiriendo a través de las páginas que preceden, hay otras posibilidades de observar el funcionamiento dentro de la comedia de las canciones de tipo tradicional o similares, ya que no se agotan, en las estudiadas por García de Enterría, como ella misma avisa, las posibilidades de ver cómo se articulan las tales canciones dentro de la obra. Incluso, tanto es así, que todavía a lo largo de las páginas que nos restan, tendremos ocasión de formular nuevos comentarios y advertencias en torno a la presencia dentro de un argumento de tal o cual canción que nos surja a propósito de otros problemas planteados.

Aun así, no queremos terminar este capítulo sin volver sobre la cuestión de la articulación canción-comedia tomando un ejemplo, no utilizado por Enterría, de los más significativos y destacados por la crítica lopesca, el de *El villano en su rincón* (35). Aunque no se trata de una comedia sugerida por una canción tradicional, la presencia de tantos y tan valiosos cantares, manejados dentro de un argumento con madurez, nos obliga a detenernos en el estudio de esta bella obra dramática.

Pero antes conviene destacar que han sido numerosos los estudiosos que se han ocupado de la pieza, y no sólo los editores de la misma, como puede ser Zamora Vicente (36), sino que alguien como Alfredo Rodríguez (37) ha dedicado una buena monografía a este asunto, aparte, claro está de las siempre importantes apreciaciones de autores como Salomon, etc. (38). Precisamente, Alfredo Rodríguez destacaba la ejemplaridad en este aspecto de *El villano en su rincón*, porque en la obra veía presentes todas las fórmulas utilizadas a lo largo de muchos años en el teatro de Lope de Vega: «En cuanto a la variedad formal, por ejemplo, son representativos de Lope por su equilibrio dinámico entre lo popular

(34) M.^a CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, «Función», págs. 61-62.

(35) LOPE DE VEGA, *El villano en su rincón*, Ac XV, págs. 290, 297, 300 y 311.

(36) ALONSO ZAMORA VICENTE, edición y estudio de *El villano en su rincón* y *Las bizarrías de Belisa*, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1970. Vid. también JOAQUÍN CASALDUERO, «Sentido y forma de *El villano en su rincón*», *RUM*, XI, 1962, págs. 547-564. También en *Estudios sobre el teatro español*, Gredos, Madrid, 1967, págs. 47-65, en el que dedica una parte a la función de las canciones.

(37) ALFREDO RODRÍGUEZ, «Los cantables», pág. 640.

(38) NOËL SALOMON, *Recherches*, págs. 433 y sigs. Sobre aspectos relacionados con la filosofía de la vida retirada de esta comedia, vid. M. BATAILLON, «El villano en su rincón», *BHi*, LI, 1949, págs. 5-38, también en *TLV*, págs. 148-192, y en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, 1964, págs. 329-372.

y lo artístico. Por una parte, lo vigente entre el pueblo: “Deja las avellanas, moro, / que yo me las varearé”. En el extremo opuesto, la forma culta de la lira: “¡Cuán bienaventurado / aquél puede llamarse justamente”. Y entre ambos, el zéjel (“¡Ay, fortuna, / cógeme esta aceituna!”), de sabor popular y forma culta; y el romance (“A la caza va el caballero / por los montes de París”), eslabón principal entre lo popular y lo artístico» (39). Y hasta tal punto destaca el valor de lo recogido en esta comedia que observa la presencia de canciones con el problema de la autenticidad bien patente. Y así encuentra la canción de elaboración personal («Cuán bienaventurada...»), la ajena («Por el montecico sola...») y entre una y otra ejemplos intermedios.

Pero más atención hay que prestar a la función desarrollada por estos cantares dentro de su obra, en lo que *El villano en su rincón* representa la máxima depuración de una técnica utilizada durante años. Y, sin lugar a dudas, el momento culminante de la obra y quizás de todo el teatro de Lope, a la hora de valorar la canción y su función dentro de la comedia, lo representa el doble romance-canción de la escena quinta del acto segundo, que comienza cuando los músicos entonan

*A la caza va el caballero
por los montes de París,
la rienda en la mano izquierda,
y en la derecha el neblí,
pensando va en su señora,
que no la ha visto al partir,
porque, como era casada,
estaba su esposo allí.
Como va pensando en ella,
olvidado se ha de sí:
los perros siguen las sendas
entre hayas y peñas mil.
El caballo va a su gusto,
que no le quiere regir.
Cuando vuelve el caballero,
hallóse de un monte al fin;
volvió la cabeza al valle,
y vio una dama venir,
en el vestido serrana
y en el rostro serafín.*

(39) ALFREDO RODRÍGUEZ, «Los cantables», pág. 640.

Momento en el que se interrumpe el romance porque «sale Lisarda a bailar» cantando la canción

*Por el montecico sola,
¿cómo iré?
¡Ay, Dios!, ¿si me perderé?*

*¿Cómo iré, triste, cuitada,
de aquel ingrato dejada?
Sola, triste, enamorada,
¿dónde iré?
¡Ay, Dios!, ¿si me perderé?*

Con lo que Lope ha interrumpido en el momento justo el romance produciendo una fusión entre la canción interpretada por los músicos y la presencia de la propia protagonista, que se ha puesto en funcionamiento en el momento oportuno. «La voz de la calle», como llama Alonso Zamora Vicente a estos asomos líricos (40) ha penetrado en la comedia dándole un aire de lozanía y frescura, familiar a los espectadores y grato a sus oídos. Refiriéndose a la cancioncilla de Lisarda, añade: «Y aquí, en este zéjel esquemático, reconocemos aún más la voz de la calle, al conservar Lope las formas arcaicas de versificación monorrimas, rústicas. La cancioncilla está colocada en la comedia en el momento oportuno. Sirve, por un lado, para que el romance se quiebre teatralmente, haciendo a la dama perdida que cante su temor en el monte, y dar así lugar a que el caballero comience el diálogo, y, por otro lado, el íntimo, nos pone al desnudo los reales sentimientos de Lisarda, preocupada por su amor, falta de apoyo, llena de dudas. La cancioncilla es un evidente acierto, entre los muchos de la comedia, y nos demuestra, una vez más, lo que venimos señalando reiteradamente: la eficacia lírica de Lope, que, de pronto, surge en lo enmarañado de una comedia con su voz temblorosa» (41).

Terminado el grato y vivaz intermedio, la canción puede proseguir en su parte dialogada, en la que lo tradicional y lo popular vuelven a hacer acto de presencia en boca de los músicos:

*—¿Dónde vais, serrana bella,
por este verde pinar?
Si soy hombre y voy perdido
mayor peligro lleváis.*

(40) ALONSO ZAMORA VICENTE, edición de *El villano en su rincón*, pág. LVII.

(41) ALONSO ZAMORA VICENTE, edición de *El villano en su rincón*, págs. LIX-LX.

—Aquí cerca, caballero,
 me ha dejado mi galán,
 por ir a matar a un oso,
 que ese valle abajo está.
 —¡Oh, mal haya el caballero
 en el monte al lubricán
 que a solas deja a su dama,
 por matar un animal!
 Si os place, señora mía,
 y porque llueve, podréis
 cubriros con mi gabán.—
 Perdido se han en el monte
 con mucha oscuridad;
 al pie de una alta peña
 el alba aguardando están.
 La ocasión y la ventura
 siempre quieren soledad.

El conjunto, dentro de la comedia, representa la fusión de elementos procedentes de la lírica tradicional con el montaje teatral y la presencia de este intermedio lírico en la comedia que llega a ejercer un doble efecto, construido, por un lado, por la habitual intervención de la música y canto en la comedia, tan agradable para su público, y por otro, intrínseco, al conceder una nueva vida al romance tradicional, introduciendo en su mismo centro la canción de Lisarda, que, también de estilo, popular, adquiere en su momento justo nuevas y gratas perspectivas. Pero quizá lo más importante es que Lope no se ha apartado lo más mínimo de la acción teatral, del argumento de la comedia, y la utilización de las canciones ha representado, dentro de la obra y para los espectadores, la presencia de nuevos datos sobre Lisarda y sobre Otón, el caballero que literaturiza en el romance recogido. Así lo ha visto Alfredo Rodríguez cuando ha advertido que «desde los primeros versos destaca Lope conexiones esenciales entre lo literario (lo real dentro de la comedia) y su transmutación lírico-musical. Como «literarización» de la intriga amorosa, qué fácil identificar al *caballero* que caza por los montes de París con Otón, caballero que, en efecto, acompaña al rey en su caza por las cercanías de esa capital; y qué bien insinuada la identificación —ya casi automática— de Lisarda con la dama/serrana que aparece en el monte» (42).

(42) ALFREDO RODRÍGUEZ, «Los cantables», pág. 642.

El villano en su rincón constituye, por todo ello, un ejemplo escogido entre muchos por su perfección, y las notas vistas sobre el romance y la cancioncilla antes estudiados podrían hacerse extensivas a las dos canciones de trabajo-campesinas, sobre las que hemos de volver, y más aún, a las liras, bellísimas, que al final de los actos segundo y tercero, suponen una interrupción cantada y musical, de carácter no popular aunque de gran tradición literaria, por contener un claro *beatus ille* fundamental en la filosofía de la comedia. Su importancia, tanto en el caso de las dos primeras (del acto segundo) como en las otras dos (que aparecen algo separadas en el acto tercero), también ha sido destacada por Alfredo Rodríguez como elementos de un conjunto simétrico» (43).

Con referencia a la función dramática de las canciones de Lope de Vega, hay que destacar, por último, las aportaciones realizadas por Gustavo Umpierre, que en su estudio *Songs in the plays of Lope de Vega*, plantea la investigación como «a study of their dramatic function» (44) y somete a revisión la utilización por parte del Fénix de las letras para cantar desde el punto de vista teatral. Se ha preocupado de aspectos como la relación de algunas de las canciones de Lope con su propia biografía, destacando la ya citada «Blancas coge Lucinda...», perteneciente a *El caballero de Illescas* (45), con claras referencias a Micaela Luján, o las relaciones de algunas de estas composiciones y los sucesos contemporáneos, la crítica de los tópicos literarios, etc., etc.

Sobre la función de las canciones como medio de presentar a los personajes, de introducir o cerrar las escenas de las obras, y más aún, como manifestación de emociones, sentimientos y deseos, realiza también Umpierre un amplio trabajo suficientemente ejemplificado al que remitimos al lector (46). Pero quizá la parte más reveladora y original de su estudio es la que trata de las canciones y su relación con la estructura dramática, con la trama y con la acción dramática como parte directa de la misma, como influencia, etc. Son muchos los ejemplos aportados por el autor que pone de manifiesto hasta qué punto Lope desarrollaba este tipo de canciones dentro de la obra con una finalidad estrictamente teatral, que nosotros por ello dejamos a un lado, ante la profundidad y diversidad de los aspectos tratados por Umpierre.

Hay, sin embargo, un aspecto por él estudiado que todavía llamará

(43) ALFREDO RODRÍGUEZ, «Los cantables», pág. 643. Vid. también una revisión reciente del enfrentamiento corte-aldea en la obra, en F. D. WARDLAW, «*El villano en su rincón: Lope's rejection of the pastoral dream*», *BHS*, LVIII, 1981, páginas 113-119.

(44) GUSTAVO UMPIERRE, *Songs*, ed. cit.

(45) LOPE DE VEGA, *El caballero de Illescas*, *Nac* IV, págs. 138-39.

(46) GUSTAVO UMPIERRE, *Songs*, págs. 16-39.

nuestra atención que él plantea en función de la obra, como elemento dentro de la comedia. Se trata de los ambientes sugeridos por la canción, atmósferas, estados de ánimo, sentimientos, etc. Desde un ambiente de fiesta, hasta un estado de ánimo entristecido, desde un ambiente cortesano hasta una atmósfera rural o militar, aspectos todos a los que haremos oportunas referencias en las páginas que siguen, señalando las aportaciones y opiniones realizadas por el estudio de Umpierre.

Desde el punto de vista estrictamente teatral, todavía tenemos que destacar la importancia de esta obra en lo que se refiere a la función de la canción como aportación de elementos que informan al espectador del tiempo y del lugar. Del tiempo cronológico y del tiempo sentimental o emotivo y del lugar, tanto del escenario como aquellas canciones que aportan un determinado color local, incluyendo las expresadas en otras lenguas como en vasco (*Los ramilletes de Madrid*) o en lenguajes americanos (*Arauco domado*, etc.).

La conclusión no es otra que la gran importancia que para el teatro de Lope de Vega, para la obra y para su desenvolvimiento en escena, tienen estas canciones tanto desde el punto de vista dramático-argumental como del escénico.

V

FAMILIARIDAD DE LOPE Y SU PÚBLICO CON LAS CANCIONES
DE TIPO TRADICIONAL

Se ha señalado ya que el público de los teatros del siglo XVII era conocedor entusiasta de la poesía lírica de tipo tradicional, cuya presencia dentro de las obras producía determinados efectos y funciones en el desarrollo del drama, pero en cualquier caso, a los oídos del espectador, quedaba como algo familiar y aprendido. De tal forma llega a producirse este efecto que se ha investigado por parte de José María Alín (1) un aspecto que denota hasta qué punto esta familiaridad llega a ser constante y sutil. Porque hay muchos momentos en que Lope de Vega alude, muy imperceptiblemente en ocasiones, a canciones de una gran tradicionalidad, cuyas palabras más pegadizas aparecen utilizadas con distintas intenciones: ironía, alusión, etc.

El caso más conocido y citado (2), en que Lope pone de manifiesto de una manera más clara esta familiaridad, pertenece, sin embargo, a *La Dorotea*, en uno de cuyos pasajes se alude a la canción de *Las almenas de Toro*, presente también en *El sol parado*, del propio Lope (3)

*Velador que el castillo velas,
véle bien, y mira por ti,
que velando en él me perdí.*

(1) JOSÉ MARÍA ALÍN, *Cancionero*, págs. 143 y sigs.

(2) JOSÉ F. MONTESINOS, edición de *Poesías líricas*, I, pág. 61. Y EDWIN S. MORBY, edición de *La Dorotea*, Clásicos Castalia, Madrid, 1974, pág. 422. También JOSÉ MANUEL BLECUA, edición de *Lírica*, pág. 371.

(3) LOPE DE VEGA, *Las almenas de Toro*, Ac VIII, pág. 97; *El sol parado*, Ac IX, pág. 50.



Que Lope utiliza, en el acto V, escena II, de *La Dorotea*, para jugar con el nombre de don Bela, cuando éste pregunta a Gerarda: «—¿Qué cantaba Dorotea? Gerarda: —Velador que el castillo velas... ¿Qué te parece cómo alude a tu nombre?».

Una posición inversa se produce en algunas obras teatrales y las alusiones a canciones tradicionales aparecen con frecuencia de forma más velada, «tan imperceptiblemente a veces —como señala Alín— que se impone la necesidad de una lectura atenta y cuidada». De acuerdo con esto podemos recomponer otro importante grupo de canciones, aunque ahora sí, de extracción o procedencia totalmente popular, que de forma fragmentaria aparecen en el teatro porque, como también señala Alín, «es sobradamente sabido que, tratándose de canciones o romances que el público conocía perfectamente, pues se encontraban en todas partes, bastaba la simple mención para que fuesen reconocidos de inmediato. De acuerdo con esto, el dramaturgo madrileño a veces cita como de pasada, pero claramente —y, desde luego, con una significación precisa, no con asepsia de catálogo— la canción» (4).

Los ejemplos aportados por Alín son numerosos, y algunos de los ofrecidos por él nos van a servir de apoyo para tratar de recomponer algunas canciones conocidas, muy conocidas por Lope y su público. Así la canción popular, presente en diversos cancioneros

*Ojos, decídselo vos
con mirar,
pues sabéis también hablar.*

es aludida en *La difunta pleiteada* (5) cuando Fulgencia dice

*¿No me escribirá un papel
que hay a corazón en él,
y Ojos, decídselo vos?*

Y también en la obra atribuida a Lope y a Rojas Zorrilla *La francesilla* (6)

*Todos dicen a su dama:
ojos, decídselo vos.*

(4) JOSÉ MARÍA ALÍN, *Cancionero*, pág. 143.

(5) LOPE DE VEGA, *La difunta pleiteada*, Nac IV, pág. 557.

(6) LOPE DE VEGA, *La francesilla*, Nac V, pág. 676.

Los ejemplos como éste son numerosos y, reuniéndolos de Alín, hemos de aludir a casi todos ellos para llegar a observar la sutileza con que tal técnica era frecuentemente utilizada por Lope y llegar a comprender hasta qué extremos podría ser la alusión leve. Así, en *Los amantes sin amor* (7) el personaje Felisardo pregunta «¿Qué hará cuando mayor?», que a Alín le parece alusión a la canción tradicional recogida por Fray Iñigo de Mendoza

*Eres niño; y has amor,
¿qué farás cuando mayor?*

Y que, aunque Alín no lo señala, está presente en la comedia de Lope *La limpieza no manchada* (8)

*Si cuando niña has amor,
¿Qué harás cuando mayor?*

En *Lucinda perseguida* (9), en los versos puestos en boca del Conde, se dice:

*Embarquéme en mar de amar;
en el golfo estoy de amor,
un viento llevo traidor:
ay, Dios, si me he de anegar.*

Que responde al conocidísimo y popular «En el mar entré, / ¡ay, Dios, si me anegaré!», cuyas diversas versiones encontramos en los cancioneros de este tiempo, e incluso, aunque tampoco lo señala Alín, en el propio teatro de Lope, porque en *Por la puente Juana* (10), el Fénix incluye una canción relacionable con tan famoso tópico:

*Por el río de mis ojos
nadando quiero pasar,
las olas de mis enojos
dicen que me han de anegar.*

Quizá el ejemplo más claro lo representan los versos pertenecientes a *La*

(7) LOPE DE VEGA, *Los amantes sin amor*, Nac III, pág. 168.

(8) LOPE DE VEGA, *La limpieza no manchada*, Ac V, pág. 409.

(9) LOPE DE VEGA, *Lucinda perseguida*, Nac VII, pág. 343.

(10) LOPE DE VEGA, *Por la puente Juana*, Nac XIII, págs. 256-57.

hermosura aborrecida (11), cuyo contenido supone la descomposición variada de las palabras de una conocida canción tradicional que había de sonar a todos los espectadores. El texto de la comedia es como sigue, según recoge Alín (12),

... que al pasar huyendo
un arroyo limpio
no hay miedo, madre,
no haya miedo, digo,
que por él tornase
aunque su bullicio
me tirase perlas
de cristal rompido...

que supone una transformación culta de una canción tradicional, cuya versión del *Romancero general* es como sigue:

*Bullicioso era el arroyuelo
y salpicóme;
no hayas miedo, mi madre,
que por él torne.*

El «salpicóme» se encuentra transformado en el más culto y refinado, evidentemente, «me tirase perlas de cristal rompido», y el resto de las palabras recuerdan un aire del resto del poema, cuya máxima similitud la encontramos en el «no haya miedo».

La técnica es muy frecuente en toda la obra de Lope y los ejemplos, por ello, podrían ser numerosos y siempre con la misma función: agrandar al espectador con canciones que conoce presentándolas asimiladas o «embebidas» por los personajes, que incluso las utilizan en su diálogo. En *El Aldegüela* (13) figura el siguiente:

Duque.— ¿sois vos
 la que en el molino estaba?
 Decid.

María.—Solía, que andaba
 y agora no.

-
- (11) LOPE DE VEGA, *La hermosa aborrecida*, Nac VI, pág. 276.
(12) JOSÉ MARÍA ALÍN, *Cancionero*, pág. 144.
(13) LOPE DE VEGA, *El Aldegüela*, Ac XII, pág. 249.

Que responde a una canción tradicional recogida, según Alín (14), en las *Obras*, 1652, de Trillo y Figueroa, con esta versión:

*Solía que andaba
el mi molinó
solía que andaba
y ahora no.*

Cuyos últimos versos ya se hallaban en un manuscrito de hacia 1560-1570, y en el propio Lope de Vega en *La mayor corona* (15), con otra versión que cambia el segundo verso:

*Solía que andaba
el que ingrato es hoy,
solía que andaba
y ahora no.*

Otros casos adquieren un carácter burlesco y, de hecho, debían divertir bastante al espectador. Así en *El acero de Madrid* (16), cuando Lope utiliza las expresiones «recordar a su tía / no duerma tanto», «recordar a mi fregona», está haciendo alusión a una canción tradicional, presente en el *Romancero de Barcelona*, por ejemplo, que el propio autor había incluido muy poco antes en la obra cuyo texto es bastante conocido (17)

*Mañanicas floridas
del mes de mayo,
recordar a mi niña,
no duerma tanto.*

Muy difundida a través de la versión a lo divino de *El cardenal de Belén* (18)

*Mañanicas floridas
del frío invierno,
recordad a mi Niño
que duerme al hielo.*

(14) JOSÉ MARÍA ALÍN, *Cancionero*, pág. 614.

(15) LOPE DE VEGA, *La mayor corona*, Nac II, pág. 364.

(16) LOPE DE VEGA, *El acero de Madrid*, Nac XI, págs. 178-179.

(17) JOSÉ MARÍA ALÍN, *Cancionero*, pág. 671.

(18) LOPE DE VEGA, *El cardenal de Belén*, Ac IV, pág. 181.

Un ejemplo distinto, aunque sin duda relacionable con este campo de las alusiones, viene representado por lo que es una tradición en la literatura española tanto popular-oral como escrita y que viene recogido desde una de las «seguedillas antiguas» de Foulché-Delbosc, a través de esta versión que nos introduce en el tema rastreado por Torner (19) y muy vivo en la comedia del siglo de oro:

*Zinco efes tienes
sin ser Francisco,
fea, floja, flaca,
fácil y fría.*

Que en *Esclava de su galán* (20) aumenta a nueve, aunque sólo nos presente cuatro, cuando Elena dice:

*Quedito, y salvo el guante,
que soy un poco arisca;
y con las nueve efes de Francisca,
fe, fineza, firmeza y fortaleza
soy toda junta con nombre de aspereza.*

Tradicción de la que podemos citar tres versiones en Tirso de Molina, en *La celosa de sí misma* («Esta mano y no la otra / flemática, floja, fría, irágil, follona, fullera, / fiera fregona y francisca»), *Don Gil de las calzas verdes* («¡Vive Dios que no es doña Inés / a mis ojos fría y fea! / Si Francisca se llamara / todas las efes tuviera») y en *Quien calla otorga* («¡Qué fría, qué floja y qué flaca está. / Y en fin para ser Francisca, / qué de nudos de cordón / traen los dedos por sortijas!»). Y en versiones populares castellanas, como la recogida por N. Alonso Cortés o la murciana que, según Alberto Sevilla, es

*Cinco nombres con efe
tiene mi dama:
fijona, fija, fea,
frágil y falsa.*

Gustavo Umpierre, al hacer referencia a la crítica de los tópicos literarios llevada a cabo por Lope en sus obras, y sobre todo a través de algunas canciones, hace referencia a varios ejemplos en los que también se

(19) EDUARDO M. TORNER, *Lírica*, pág. 388.

(20) LOPE DE VEGA, *Esclava de su galán*, Nac XII, pág. 156.

pone de manifiesto la familiaridad de Lope y su público con este tipo de lírica tradicional y, en concreto, con los tópicos que ella habitualmente contiene. Por eso, con sólo citarlos, el público sabe a qué se refiere, lo que provoca en ocasiones situaciones divertidas. Un fragmento de *Con su pan se lo coma* puede servir de ejemplo (21):

Músicos *Pensativo está Rodrigo...*
 Celio *No me digáis lo que piensa.*
 Músicos *Melisendra está en Sansueña...*
 Celio *¿Qué os parece me importa
 que esté agora Melisendra
 en Sansueña o en París?*
 Músicos *En un arroyo de perlas...*
 Celio *Como hay pastor que llorando
 con sus lágrimas le aumenta,
 de puro cristal las aguas
 y de esmeralda las hierbas.*

O también de *Con su pan se lo coma* (22) con claras referencias a los tópicos familiares al público de los romances moriscos:

*Por las sierras de Altamira
 huyendo va el rey Marsilio
 un domingo de mañana,
 si entre moros hay domingos.
 Siguiéndolos va don Sancho
 en un caballo morcillo,
 que a quien hizo este romance
 lo dijo el caballo mismo.*

*Llamaba el moro a Mahoma,
 pero no le daba oídos,
 que estaba haciendo buñuelos
 con tres o cuatro moriscos.*

La familiaridad del público con romances y canciones permitía a Lope hacer este tipo de referencias, no ya a textos conocidos, como antes hemos señalado, sino a formas y modos típicos de esta lírica tradicional,

(21) GUSTAVO UMPIERRE, *Songs*, pág. 13. LOPE DE VEGA, *Con su pan se lo coma*, Nac IV, pág. 318.

(22) LOPE DE VEGA *Con su pan se lo coma*, Nac IV, pág. 306.

tópicos que todo el mundo conocía, y que Lope aprovecha para entretener a su público. Como el propio Umpierre señala, «in the narrative passages, Lope paraphrases the conventional worn out formulas of the "romances" in general, as well as those of the "romances moriscos", particularly the exactness for detail (description of the day of the week and the color of the horse), and the call for supernatural assistance in cases of distress» (23)

En el terreno de la familiaridad del público de Lope con este tipo de canciones, que al ser oídas debían resultar extremadamente conocidas, hay que añadir los intermedios cantados que, incluidos por Lope en la comedia, tenían relación con romances más conocidos. Puede producirse esta intromisión en cualquier comedia, sin importar el género a que pertenezca, y la presencia de los textos puede revelar una procedencia muy variada. Es de suponer la grata sorpresa que recibirían los espectadores de *Las paces de los reyes y judía de Toledo* (24), al escuchar estos tres cantables:

*Hortelano era Belardo
en las Huertas de Valencia;
que los trabajos obligan
a lo que el hombre no piensa*

*Pasando el Hebrero loco
Ferrer para Mayo siembra
que quiere que su esperanza
dé fruto a la primavera.*

*Yo me iba mi madre
a ciudadrreale;
errara el camino
en fuerte lugare.*

La pertenencia de la primera a la propia obra de Lope y de las siguientes a la tradición popular, hace que el público las reconozca como familiares. De estas canciones se ha ocupado David M. Gitlitz, quien las relaciona directamente con el argumento de la obra, «aunque habrán sido conocidas por el público aun antes de escribir la comedia» (25).

(23) GUSTAVO UMPIERRE, *Songs*, pág. 14.

(24) LOPE DE VEGA, *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, Ac VIII, pág. 540.

(25) DAVID M. GITLITZ, *La estructura lírica de la comedia de Lope*, Albatros, Ed. Hispanófila, Valencia, 1980, pág. 132. No creo que tenga razón en su interpretación de «hebrero» = hebreo. Parece claro que es «febrero». Vid. también ANTONIO CARREÑO, «Figuración lírica y lúdica: el romance "Hortelano era Belardo", de Lope de Vega», *Hispanófila*, 76, 1982, págs. 33-45. Y también de ANTONIO CARREÑO, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1979.

En este sentido habría que situar también la presencia de romances muy conocidos, como el «Mira, Nero de Tarpeya», que Lope incluye en *Roma abrasada* (26), o los ecos del romance que el Fénix deja entrever en su versión del romance «Rey don Sancho, rey don Sancho», aparecido en *Las paces de los reyes* (27), en un cantable aplicado al propio contenido de la comedia:

*Rey Alfonso, rey Alfonso,
no digas que no te aviso:
mira que pierdes la gracia
de aquel rey que rey te hizo.*

Algunos de los romances recogidos tienen relación directa con el tema y el argumento de la comedia, y su texto figura en la pieza con reformas notables, dando una nueva prueba de la familiaridad que el público de Lope tenía con estos textos. Es lo que ocurre con el romance del *Cancionero de Amberes* «Jugando estaba el rey moro», que Lope incluye en un cantable de *El primer Fajardo* (28), con la siguiente acotación y texto transformado: «Alcen una antepuerta, y vean en una tarima, con su alfombra, Xarifa y Abindarráez, en sus almohadas, Zaida y Fátima hablando, y el rey y Fajardo jugando al ajedrez, y dos músicos cantando así»

*Jugando estaba el rey moro
en rico ajedrez un día
con aquese gran Fajardo,
por amor que le tenía.
Fajardo jugaba a Lorca,
y el rey jugaba a Almería,
que Fajardo, aunque no es rey,
jugaba cuatro o seis villas.*

.....
*Mucho holgaba el rey de ver
que Fajardo no tenía
dónde guardar su rey
cual si fuera el de Castilla.*

Y, por último, con este motivo, habría que hacer mención de la presencia del refranero en la comedia de Lope, aspecto del que se ha ocu-

(26) LOPE DE VEGA, *Roma abrasada*, Ac VI, págs. 441-442.

(27) LOPE DE VEGA, *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, Ac VIII, pág. 546.

(28) LOPE DE VEGA, *El primer Fajardo*, Ac X, pág. 36.

pado con referencia a títulos de comedias Jean Canavaggio (29). También los refranes, proverbios y frases hechas de común uso muy extendido en la época, aparecen como un elemento más de tradicionalismo y familiaridad en canciones de Lope, hasta extremos harto curiosos, como el del refrán «Al cabo de los años mil / vuelven las aguas por do suelen ir», que aparece en *Los Ponces de Barcelona* (30), *El hijo de los leones* (31), *Con su pan se lo coma* (32) y *Barlán y Josafá* (33). La mudanza del primero de los citados es una enigmática y paradójica canción en la que se presencia una meditación del refrán al hilo de su práctica filosofía:

*Al cabo de los años mil
vuelven las aguas por do suelen ir.
Humildes se hacen
altos se renuevan,
y otros se deshacen;
como mueren nacen.
Porque con vivir,
al cabo de los años mil
vuelven las aguas por do suelen ir.
Otra vez se ve
la que no se espera;
lo que ya no era
vuelve a lo que fue.
Nadie triste esté;
que si da en sufrir,
al cabo de los años mil
vuelven las aguas por do suelen ir.*

En los casos de *El hijo de los leones* y de *Con su pan se lo coma* el refrán aparece, aunque cantado, para conseguir una clara llamada de atención al espectador, de manera aislada, es decir, sin mudanza alguna. Es lo que ocurre con la que sin duda es la mejor utilización de un refrán por Lope de Vega en sus comedias, la de *Por la puente Juana* (34), cuyo refrán

(29) JEAN CANAVAGGIO, «Lope de Vega entre refranero y comedia», *LVOT*, páginas 83-94.

(30) LOPE DE VEGA, *Los Ponces de Barcelona*, Nac VIII, pág. 592.

(31) LOPE DE VEGA, *El hijo de los leones*, Nac XII, pág. 273.

(32) LOPE DE VEGA, *Con su pan se lo coma*, Nac IV, 327.

(33) LOPE DE VEGA, *Barlán y Josafá*, Ac IV, pág. 33.

(34) LOPE DE VEGA, *Por la puente Juana*, Nac XIII, pág. 270.

*Por la puente Juana
que no por el agua*

como «letra que agora se canta» y su función en la comedia han sido estudiados por Jean Canavaggio (35), que ha destacado su importancia en la obra al obligar al espectador a esperar al final de la comedia: «Así, pues —concluye Canavaggio—, hay que esperar la última peripecia para ver cómo el espacio del proverbio se confunde con el de la ficción; cómo la acción queda pendiente de la alternativa planteada por éste y cómo el enunciado proverbial se inserta directamente en la trama del discurso dramático; perfecta ilustración de aquella tensión entre espera y sorpresa requerida por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*» (36).

Sobre todos estos aspectos podrían citarse nuevos ejemplos que nos ilustrarían sobre lo habitados que se encontraban los espectadores a este tipo de canciones, aquí utilizados de formas diversas. Tales aspectos, como los vistos anteriormente, no son sino una parte de una técnica. Por ello, podemos concluir, con Alín, señalando que «todo lo anteriormente expuesto nos muestra parte de la técnica de Lope de Vega en la utilización de las canciones (y digo *parte* porque las usa de otras muchas maneras y para otros muchos fines) y cómo bastaba el simple enunciado de un verso de la misma para que fuese inmediatamente reconocida por los auditores» (37).

(35) JEAN CANAVAGGIO, «Lope de Vega», págs. 89-90.

(36) JEAN CANAVAGGIO, «Lope de Vega», pág. 90.

(37) JOSÉ MARÍA ALÍN, *Cancionero*, pág. 145. Para todas estas cuestiones es indispensable también JOSÉ MARÍA ALÍN, «Sobre el cancionero teatral».