

Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional

(2.ª parte)

POR
FRANCISCO JAVIER DIEZ DE REVENGA

VI

LOS GENEROS

La más clara prueba del carácter tradicional de las canciones que Lope incluyó en su teatro la constituye la configuración genérica que este grandioso conjunto de poesía lopesca adquiere. La fácil adscripción de esta poesía a los distintos géneros y subgéneros en que hemos encontrado dividida siempre la lírica popular o de tipo tradicional, resulta reveladora, pero más aún refleja cómo Lope de Vega, aun cuando creaba sus canciones partiendo de cero mantenían éstas su adscripción a un módulo tradicional, a un tipo de canción de las que la lírica tradicional ha dado ya muchos frutos. Así, canciones de amor —con multitud de matices—, de la naturaleza, de trabajo, de fiestas y juegos, jocosas, responden con las variedades lógicas debidas a la originalidad de Lope, a tipos muy experimentados, y sólo nos bastaría citar como botón de muestra que veremos con más detalle el grupo de canciones de abril y mayo entre las de la naturaleza, las canciones de molino, siega o vareo entre las de trabajo, o entre las de fiestas y juegos —el más nutrido de los grupos— las de San Juan, las de bienvenida, boda o bautizo, que vemos en tantas obras lopescas.



Una sistematización de este enorme caudal de producción poética nos puede aclarar más aún las intenciones de un Lope de Vega que ejercía sobre su público una poderosa atracción, y, para ello, procuraba construir en su teatro aquellas escenas que, junto a un obligado y necesario contenido estético, produjesen en el espectador sensación de familiaridad, de realidad próxima, y despertasen su interés hacia la comedia, hacia el enésimo argumento que Lope se esforzaba por mostrar una vez más ante sus espectadores. El ejemplo arquetípico que nos sirvió para introducir este estudio, *Fuenteovejuna*, nos puede valer ahora para mostrarnos cómo una canción de boda, por ejemplo, o una canción de amor, funcionan dentro de la comedia como resorte evocador, lírico y familiar, que hace al espectador introducirse aún más en el conflicto y en su difícil solución. Cuando esa llamada o toque de atención habitual reviste las tonalidades estéticas ya señaladas, la comedia adquiere un nuevo motivo de atracción que, sin duda, ejercía su poder sobre el espectador lopesco. Sobre todo si esa canción es una copla de fiesta o de trabajo cuyos estribillos ingeniosos o cuya melodía eran familiares al espectador y que Lope había conocido directamente en su vida urbana o rural.

Porque quizá, para el lector de hoy, el mayor atractivo a la hora de hablar de estas canciones, resida en su lozanía evidente, en su frescura creativa como producto tomado de los pueblos en los que Lope vivió, de las faenas de trabajo, de labranza, que él conocía, o de las fiestas a las que pudo asistir, en las que pudo encontrar una letra o una música que, posteriormente y apenas sin reelaboración artística, introdujo en su teatro como elemento delimitador de conflictos dramáticos, pero al mismo tiempo como testimonio de una popularidad que, por ésta y por otras muchas razones, el teatro de Lope poseía y posee. Popularidad y tradicionalismo que quedan así plenamente evidenciados en el teatro de un Lope que, a lo largo del tiempo, fue perfeccionando su técnica e incluso sofisticándola hasta extremos como los representados por el amplio grupo de sus versiones «a lo divino» que nos han de llamar poderosamente la atención.

Quizá el grupo más importante entre los distintos que aproximamos a las canciones de tipo tradicional, sea el representado por la canción amorosa, en la que podemos distinguir diversos tipos, algunos muy cercanos a temas tradicionales —de los que ya hemos comentado un importante sector— y otros de cierta originalidad que podemos llegar a descubrir en el refinamiento de algunos temas y formas.

Del inmenso número existente, podemos detener nuestra atención en alguna de las que, con la cobertura tradicional, nos dejan ver un producto

de carácter muy culto, cercano por la formulación de imágenes y alusiones mitológicas, a la más característica y rebuscada poesía barroca del momento. Aunque la facilidad de las formas y la maestría de Lope a la hora de trazar la canción puedan dejar entrever una letra de carácter más bien tradicional que, colocada en el momento preciso de la obra teatral, había de producir un contraste estético lírico-dramático, acusado en gran manera. Un buen ejemplo de cuanto decimos lo constituye la canción perteneciente a *Adonis y Venus* (1), cuyo contenido mitológico no impide la recurrencia a fórmulas tradicionales:

*Rapacillo lisonjero,
el de los ojos vendados,
si no aciertas cuando tiras,
¿por qué te pintan con arco?
Niño que engañas al tiempo.
un viejo de tantos años,
¿por qué hurtaste las alas,
pues que te vas tan despacio?*

La repetición de las interrogaciones le concede a la canción toda su gracia y ligereza de tipo tradicional, pero más aún el diminutivo inicial. A pesar de ello, están los inevitables rasgos cultos, revelados de forma especial en el *hurtaste*, y el sentido barroco de la plasticidad en la evocación del niño *pintado*: «¿por qué te pintan con arco?».

A esta cancioncilla se ha referido Umpierre como ejemplo de sátira literaria expresada por medio de un cantable, en relación con el abuso que en tiempo de Lope se hacía de los temas mitológicos, lo que se relaciona con el final de la obra como el propio crítico señala: «The same humorous attitude is presents at the end of the play, in Cupide's reply to this mother's vow that she will enter a convent, "Cuando yo fuere fraile, madre; / Madre, cuando yo fuere fraile..."», which serves to reduce the impact of Adonis' death and Venus' sorrow» (2). Y con referencia al mismo tópico de Cupido cabe recordar una bella y alegre canción perteneciente a *La victoria por la honra* (3), en la que se vuelven a reiterar los contrastes, al tiempo que se completa con un estribillo de corte formal muy tradicional, en forma de tríptico monorrímo:

(1) LOPE DE VEGA, *Adonis y Venus*, Ac VI, pág. 27.

(2) GUSTAVO UMPIERRE, *Songs*, pág. 15.

(3) LOPE DE VEGA, *La victoria por la honra*, Ac X, págs. 429-430.

*Mal conoces el rapaz
que es blando y es porfiado,
es terrible y regalado,
y es vendido y pertinaz.
En las guerras pone paz,
y en las paces es traidor.*

*Mal conocéis el amor,
Leonor,
mal conocéis el amor.*

La presencia del dios Amor, convertido en personaje que transmite a la amada los sentimientos amorosos es frecuente en este tipo de canciones seudotradicionales que, con rebuscados rasgos culto-barrocos, responden a una contextura léxico-dramática muy clara. Así, en *El primer Fajardo* (4) encontramos un ejemplo de canción, modularmente tradicional:

*Durmiendo estaba Xarifa
entre las flores de un prado,
donde la Naturaleza
bordó una cama de campo.
Bajó de un árbol Amor,
que sabe y anda los ramos,
y mirándola en la boca,
quísola medir los labios.
Y llegando quedito, pasito,
besóla callando y fuese volando.*

*Si una rosa en un jardín,
si una azucena en un cuadro,
se está arrojando a los ojos,
porque la cortan las manos,
¿qué mucho que Amor, vencido
del clavel que está mirando,
en la boca de Xarifa
haga lo que hicieron tantos?
Y llegando quedito, pasito,
besóla callando y fuese volando.*

(4) LOPE DE VEGA, *El primer Fajardo*, Ac X, pág. 20.

La comparación de la belleza de la dama con las flores se encuentra esta vez en un contexto marcadamente narrativo al que contribuye poderosamente el romance. La repetición, esta vez de un falso estribillo, que contiene una estructura de resonancia muy popular («quedito, pasito») marca la pauta de su tradicionalismo. La tan barroca referencia a las flores la encontraremos con insistencia repetida en otros ejemplos, alguno tan ligero y bien construido con estructuras más breves como esta cancioncilla perteneciente a *El pastor lobo* (5):

*Corderita nueva,
de color de aurora,
no sois, vida mía,
para labradora.
Por montes viciosos
pisad clavellinas;
no son para espinas
vuestros pies hermosos.
Pues tenéis celosos
dos reyes agora,
no sois vos, vida mía,
para labradora.*

El paralelismo establecido con los dos últimos versos de cada una de las tres estrofillas, generador de evidentes resultados estéticos, pone de manifiesto su intención de adecuarse a estructuras tradicionales, que vuelven a contradecir lo refinado de imágenes y comparaciones. Incluso, en este caso concreto, en el que vemos enfrentado mundo culto y refinado (reyes) con mundo rural (la labradora), podemos distinguir definitivamente una conseguida simbiosis estética y una buena adecuación de lo culto y lo popular en este poema.

El acudir, a la hora de describir la belleza de la amada, a las flores, es tan barroco y tan típico de la época como el recurrir a los plásticos juegos de colores, ya presente en la canción recogida, cuando vemos descrito el color de la dama como «color de aurora», perteneciente a la tradición petrarquista.

El sentido personal de la creación poética es el que permite a Lope llevar a extremos notables la ingerencia de técnicas poéticas muy elaboradas, y de signo culto y barroco, en esquemas de evidente filiación tradicional, llegando incluso a producir una acentuación de la metáfora pura

(5) LOPE DE VEGA, *El pastor lobo*, Ac II, pág. 348.

con claro incremento del tópico renacentista-barroco, que tiene su origen en el más claro petrarquismo. Sin embargo, a pesar de lo notorio de tales procedencias, la envoltura formal-métrica se ajusta a esquemas muy tradicionales. Un buen ejemplo lo tenemos en la siguiente canción amorosa, perteneciente a *El caballero de Illescas* (6), en la que también se realiza una poetización del motivo del color. La envoltura métrica, sin embargo, es típica de cancionero: una seguidilla inicial desarrollada en cuatro seguidillas que coincidirán, en la última, con el motivo iniciado en la primera, con repetición al final del último verso:

*Blancas coge Lucinda
las azucenas,
en llegando a sus manos
parecen negras.*

*Cuando sale el alba,
Lucinda bella
sale más hermosa;
la tierra alegre.
Con su sol enjuga
las blancas perlas;
si una flor les quita,
dos mil engendra;
porque son sus plantas
de primavera,
y como cristales
sus manos bellas,
y así, con ser blancas
las azucenas
en llegando a sus manos
parecen negras.*

Dejando a un lado las alusiones biográficas que entrevemos en el nombre de Lucinda, señaladas por Américo Castro (7) y modernamente por Gustavo Umpierre (8), como antes tuvimos ocasión de comentar, nos interesa ahora referirnos a su tono lírico, a su carácter de paréntesis lírico dentro de la comedia. Canciones galantes, envueltas en fórmulas tradicionales, que interrumpen con su letra y música la acción de la comedia,

(6) LOPE DE VEGA, *El caballero de Illescas*, Nac IV, págs. 138-139.

(7) AMÉRICO CASTRO, «Alusiones», págs. 256 y sigs.

(8) GUSTAVO UMPIERRE, *Songs*, págs. 5-6.

aparecen con frecuencia en el teatro lopesco. Algunas, como la que figura en *La doncella Teodor* (9), con una forma característica, sirven para recordar los tópicos galantes del sufrimiento amoroso:

*Quien tiene sus esperanzas
en amor,
tenga siempre a sus mudanzas
más temor.*

*Quien tuviere dama hermosa
en competencia,
si no fuere muy forzosa,
no haga ausencia.*

*Entre las penas de amor
y sus desvelos,
el desdén es la menor,
mayor los celos.*

*Quien se alaba de su dama
en ocasión,
eso quita de su fama
y opinión.*

*Que ver y hacer suspiros,
es rigor;
que el amor nos hace tiros
siendo amor.*

*La ley de la voluntad
es la firmeza,
porque no guarda lealtad
es gran bajeza.*

O como sucede en esta versión de los suspiros como elementos del amor, que se recoge en una canción perteneciente a *La discreta enamorada* (10), con una forma repetitiva también de corte tradicional:

*Cuando tan hermosa os miro,
de amor suspiro,
y cuando no os veo,
suspira por mí el deseo.
Cuando mis ojos os ven,
van a gozar tanto bien;*

(9) LOPE DE VEGA, *La doncella Teodor*, Ac XIV, págs. 160-61.

(10) LOPE DE VEGA, *La discreta enamorada*, Ac XIV, pág. 410.

*mas como por su desdén
de los vuestros me retiro,
de amor suspiro;
y cuando no os veo,
suspira por mí el deseo.*

Este tipo de poesía galante difiere en gran parte de aquella otra que, más cercana a lo popular, reiteraba la tradición del color de la dama («Blanca me era yo...», etc.), que hemos visto. Ahora el ambiente es distinto y la competición entre belleza de la dama-belleza de la naturaleza está establecida, inclinándose la balanza de este sordo y distendido combate a favor de la doncella, de la amada. Similares observaciones podemos realizar acerca de esta canción, perteneciente a *Guerras de amor y honor* (11)

*Descansando los claveles
en el marfil de sus manos,
está la bella Amarilis
un arroyuelo mirando.*

*Contento estaba el cristal
de servirle de retrato,
y entristeciéndose de ver
sus dos estrellas llorando.
Engañóse el arroyuelo
en no alegrarse del llanto,
pues viendo que paga en perlas
será estimado del Tajo.*

De similar formulación galante y retórica, aunque más cercana en su contextura rítmica al estilo de tipo tradicional es esta otra letra, perteneciente a *El mayor imposible* (12), cuyos términos nos recuerdan la canción precedente y los modos de la lírica culta de Lope de Vega, especialmente el nutrido grupo de ejemplos pertenecientes a sus *Rimas* (1602):

*No son de cristal las fuentes
ni se rien, que es mentira
ni las flores esmeraldas
ni testigos de su risa;*

(11) LOPE DE VEGA, *Guerras de amor y de honor*, Nac VI, pág. 187.

(12) LOPE DE VEGA, *El mayor imposible*, Nac XII, págs. 581-82.

*pero es verdad que se hallan en Jacinta
soles en los ojos
y perlas en la risa.*

*No son, como dicen muchos,
las rosas alejandrinas,
al tiempo que se abren nácar,
coral cuando se marchitan;
pero es verdad que se hallan en Jacinta
soles en los ojos
y perlas en la risa.*

La presencia en este tipo de canciones de las metáforas tópicas de la lírica galante del barroco, procedentes de las formulaciones petrarquistas, nos aleja de la retórica habitual de la lírica de tipo tradicional, al tiempo que nos revela hasta qué punto Lope de Vega podría partir de cero a la hora de elaborar un nuevo cantable, una canción que en la comedia figuraba como intermedio lírico y que seguía de cerca una contextura rítmico-musical similar a la popular-tradicional.

La actitud estática-descriptiva de este tipo de metáforas, no es siempre así, porque en ocasiones Lope, siguiendo líneas habituales en la lírica galante del XVII, concede a los elementos metaforizados un dinamismo lleno de interés. Un ejemplo lo encontramos en una canción amorosa de *La niñez del Padre Rojas* (13), donde las imágenes llegan a adquirir una capacidad de acción destacable:

*Tus negros ojuelos
hermosa Leonor,
como están embozados,
matan a traición.*

*Del negro capote
se ha quejado amor;
nunca amor se queja
sin tener razón.*

*Cúbrelos la noche,
siendo como el sol;
como están embozados
matan a traición.*

(13) LOPE DE VEGA, *La niñez del Padre Rojas*, Ac V, págs. 302-303.

Distinta es esta poesía culta que juega con el color de los ojos de la amada en términos sumamente refinados de aquellas cuyos contextos más populares nos llevan a otra disposición y espontaneidad, tal como esta seguidilla de *La noche de San Juan* (14)

*Verdes tienes los ojos,
niña, los jueves,
que si fueran azules
no fueran verdes.*

cuya sencillez nos devuelve al mundo más primario de las canciones más cercanas al tipo tradicional, de las que Lope se ha alejado conscientemente en este grupo de ejemplos, aunque sin abandonar la fecundísima tradición poética castellana, en la que el motivo de los ojos es uno de los centros en los que se fija la atención de los poetas populares, y más concretamente en su color. Así lo ha señalado Alín, al comentar la gran tradición en la que poemas como este del *Laberinto amoroso* de 1618 son un hito en una larga trayectoria (15)

*Si habéis de matarme,
ojuelos verdes,
dadme corta vida
y no tantas muertes.*

Siguiendo los procedimientos de Lope de Vega, hay que señalar cómo, en otras ocasiones, Lope vuelve a combinar lo retórico y lo elaborado con lo puramente espontáneo más cercano a lo popular. En una canción de *La inocente sangre* (16) el dramaturgo maneja una fórmula estereotipada —la del estribillo sí/no—, aunque aquí, incluida en el propio argumento de la canción, se reduce sólo a la negación:

*Por un sí dulce, amoroso,
dado de quien digo yo,
diré a todo el mundo: No.
¡No, no!
Si aquel a quien me vendí
y a quien mi remedio toca,
junta su dulce boca*

(14) LOPE DE VEGA, *La noche de San Juan*, Nac VIII, pág. 154.

(15) JOSÉ M.ª ALÍN, *Cancionero*, págs. 249 y sigs.

(16) LOPE DE VEGA, *La inocente sangre*, Ac IX, pág. 183.

*las letras que digan sí,
habrá tanta gloria en mi,
que si la alcanzaba yo,
diré a todo el mundo: No.
¡No, no!*

Otro motivo que no pasa desapercibido a la poderosa imaginación amorosa de Lope es el de los celos que frecuentemente son el motivo de algunas de sus obras. La tradición de la lírica amorosa mantiene vivo este punto de atención y Lope lo recoge a través de alguna coplilla de tipo tradicional que concentra todo el sentimiento de este tipo de pasión, como esta de *La sortija del olvido* (17)

*Que si no sabéis de celos,
corazón,
agora sabréis quién son.*

Desarrollada en esta cancioncilla:

*Si nunca sufrido habéis
las penas que celos dan,
cómo vienen, cómo van,
ni su experiencia tenéis,
si apenas los conocéis,
corazón,
agora sabéis quién son.*



O esta seguidilla muy similar de *La corona merecida* (18):

*Ahora sabréis de celos, corazón;
que si pensáis que son celos,
infiernos del alma son.*

De la amenaza discreta, en la que el poeta avisa de lo que es ésta tan barroca como cercana pasión amorosa, Lope se traslada a la contemplación de la muchacha que, al dolor de la ausencia, une el del mayor monstruo, en un entorno en el que la naturaleza, como tantas veces, no le acompañaba. Su canción pertenece a *Servir a señor discreto* (19)

(17) LOPE DE VEGA, *La sortija del olvido*, Nac IX, pág. 592.

(18) LOPE DE VEGA, *La corona merecida*, Ac VIII, pág. 583.

(19) LOPE DE VEGA, *Servir a señor discreto*, Ac XV, pág. 594.



*Cuando rien las fuentes
desta alameda,
va llorando la niña
celos y ausencia.*

*Cuando al cielo tiran
menudas perlas
cupidos de agua
que tiran flechas
y sobre las tazas
caen risueñas,
va llorando la niña
celos y ausencia.*

Y de esta contemplación a otro contrapunto, el de la definición y el consejo tan frecuente en Lope, en los que pondera los pros y los contras y se ciñe al arte y al estilo popular con la repetición de un falso estribillo escondido dentro de la copla, en el que se insiste en que los celos son fáciles de despertar. Pertenece a *El más galán portugués* (20)

*Pedir celos es locura
aquel que de veras ama,
que es despertar a la dama
de lo que ella está segura.*

*No es pedilles discreción
cuando no están declarados,
porque es despertar cuidados
y dar al alma pasión.*

*No los pida el que procura
conservarse con quien ama;
que es despertar a la dama
de lo que ella está segura.*

*Los celos es un manjar
que llaman salsa de amor,
y así dicen que es mejor
de amor, comer y callar.*

(20) LOPE DE VEGA, *El más galán portugués*, Ac X, pág. 387.

*No se ponga en aventura
jamás el gusto y la fama;
que es despertar a quien ama
de lo que ella está segura.*

Pero de todas las canciones que podemos leer intercaladas en las obras dramáticas de Lope ningunas tan vivas y tan sentidas como aquellas en las que las penas de amor aparecen puestas de manifiesto dentro de la retórica tradicional de insistencias, que intensifican, aún más, ante el espectador la fuerza de esta pena o dolor. Un ejemplo lo encontramos en *El poder en el discreto* (21), en el que se canta:

*Gil, no me dejan hablar,
yo moriré de temor,
que no hay tristeza en amor
como sufrir y callar.*

*Qué tarde remedio espera
quien calla y no declara,
que yo pienso que si hablara
hasta las piedras moviera.*

*El callar me ha de matar
sufriendo tanto rigor,
que no hay tristeza en amor
como sufrir y callar.*

El tema de la tristeza de amor aparece aquí materializado en el sufrir y el callar y expresado en estas tres cuartetas, en las que las reiteraciones de estructuras similares son las que marcan el tono popular. En *El príncipe perfecto* (22), una breve canción nos muestra también la tristeza de amor puesta en la imagen de una muchacha que, como tantas veces en la lírica tradicional peninsular, pregunta

*En la fuente está Leonor,
lava el cántaro llorando,
sus amigas preguntando:
—¿Viste por allá mi amor?
—No lo hemos visto, Leonor.*

(21) LOPE DE VEGA, *El poder en el discreto*, Nac II, pág. 471.

(22) LOPE DE VEGA, *El príncipe perfecto*, Ac X, pág. 494.

La imagen del cántaro llorando, de maravillosa plasticidad, comunica a la breve canción todo un sentido de inquietud y búsqueda, materializado en la interrogación de la amada, en la pregunta. Otras veces, también como en la lírica tradicional, la confidencia va dirigida, como ocurre en esta canción de *El mármol de Felisardo* (23), a la naturaleza, que se utiliza como referencia a la amada:

*No corráis, vientecillos,
con tanta prisa,
porque al son de las aguas
duerme mi niña.*

Conjunto fácilmente idealizable, como hace el propio Lope en otra comedia, en *La niña de plata* (24), cuando introduce una canción muy parecida, en la que los vientecillos se han tornado en suspiros:

*Caminad, suspiros,
adonde soléis,
y si duerme mi niña
no la recordéis.*

Que a la fuerza hay que relacionar con la tradicional, reseñada por Alín (25) y recogida por Lope en *Santiago el Verde* (26),

*Alamos del soto,
¿dónde está mi amor?
Si se fue con otro
moriréme yo.*

Y con las de Lope, en *Juan de Dios y Antón Martín* (27), también presente en los *Cancionerillos de Munich* de 1601 (28)

*Alamos del prado,
fuentes de Madrid,
como estoy sin blanca
murmuráis de mí.*

(23) LOPE DE VEGA, *El mármol de Felisardo*, Ac XIV, págs. 227-228.

(24) LOPE DE VEGA, *La niña de plata*, Ac IX, pág. 348.

(25) JOSÉ MARÍA ALÍN, *Cancionero*, pág. 284.

(26) LOPE DE VEGA, *Santiago el Verde*, Nac XIII, 557.

(27) LOPE DE VEGA, *Juan de Dios y Antón Martín*, Ac V, pág. 185.

(28) JOSÉ MARÍA ALÍN, *Cancionero*, pág. 284.

O en la de Tirso de Molina, en *Don Gil de las calzas verdes*

*Alamicos del prado,
fuentes del duque,
despertad a mi niña
porque me escuche.*

Tipo de canción que se ajusta a la tradicional canción de ronda, género del que aún daremos más adelante algún otro dato. Si observamos la glosa de Lope en *Juan de Dios y Antón Martín* distinguiremos el gran valor de la naturaleza en relación con el destino del personaje, y la asimilación al estilo del cantarcillo popular:

*Alamos del Prado,
fuentes de Madrid,
como estoy sin blanca
murmuráis de mí.*

*Alamos cubiertos
de hojas por abril,
como yo desnudos
de maravedís;
fuentes que regáis
tanto perejil,
como estoy ausente
murmuráis de mí.
Cuando tuve plata
un sol parecí;
cuando tengo cobre
parezco un candil.
Cantastes corriendo
a su retintín;
como estoy sin blanca
murmuráis de mí.*

La presencia de la naturaleza adquiere en éste y en otros poemas un tratamiento especial, en el que Lope se ajusta a la corriente más tradicional, que reviste unas características especiales, ya que, como señala Alín, «la naturaleza no se asoma con frecuencia a estas canciones. Y cuando lo hace es en función del amor: sirve de escenario, de marco —pero por pura obligación—; es el lugar de encuentro, la encubridora o favore-

cedora de los amantes, símbolo, etc. Pero creo que nunca, o rarísima vez, aparece cantada por sí misma. A veces, y entonces adquiere un valor especial, es utilizada como confidente amoroso; y, al personificarla, se le dirigen preguntas, quejas, súplicas...» (29). Buena prueba de la asimilación por parte de Lope de estas notas viene representada por coplillas como éstas de *El príncipe de la Paz* (30)

*Pajarillos suaves,
alzád las voces,
que parecen penas
y son amores.*

*Pajarillos dulces
que escucha el cielo
no cantéis tan bajo
que me entristezco.*

*Mañanitas y siestas
alzád las voces
que parecen penas
y son amores.*

Los elementos de la naturaleza, las flores, los frutos, los árboles, aparecen con frecuencia en todo este tipo de canciones como adornos que enriquecen la belleza del cuadro escénico, de la fiesta que se está representando, y la alusión repetida a una naranja, a una lima, al toronjil o al azahar, llegan a convertirse en un tipo de canciones muy frecuente en Lope de Vega. En *El despertar a quien duerme* (31) incluye una de ellas, en la que la naturaleza se convierte en adorno y decorado de una pena amorosa simbolizada en el tema del cazador, que se halla directamente relacionado con la trama de la obra en la que tiene lugar, como ha señalado Umpierre, al ejemplificar uno de los modos habituales establecidos por Lope: «pintar la situación» por medio de una letra para cantar (32).

*A la lima, a la lima, que salva;
a la lima, que tocan al alba.
Estábase el ruiseñor*

(29) JOSÉ MARÍA ALÍN, *Cancionero*, pág. 284.

(30) LOPE DE VEGA, *El príncipe de la paz*, Ac III, pág. 145.

(31) LOPE DE VEGA, *El despertar a quien duerme*, Nac XI, págs. 726-27.

(32) GUSTAVO UMPIERRE, *Songs*, págs. 52-53.

*a la sombra de una rama
gorjeando con su pico
sus amorosas desgracias.
¡Mal hubiese el cazador
que le cautivó las alas
y le presentara al rey
en la prisión de una jaula!
Los pájaros de su aldea,
buscando invenciones varias,
unas líneas le presentan,
y al pie de la torre cantan:
A la lima, a la lima, que salva.*

La canción sería creación de Lope, pero este falso estribillo con que empieza y termina el poema reiterando el elemento natural, es el que le concede el aire tradicional y más gracia le dota a una canción ya de por sí llena de simbolismo. Este tipo de estribillo, en el que un elemento de la naturaleza adquiere una función o un dinamismo insólito es el que encontramos en la letrilla tradicional que Lope utiliza en *El viaje del alma* (33) y, con alguna variante, en *El serafín humano* (34). En la primera de estas dos utilizaciones lopescas, los desarrollos o mudanzas están de acuerdo con el contenido del auto, pero el estribillo es tradicional, como ha demostrado Alín (35), al encontrarlo en cancioneros de la época:

*¡Hola, que me lleva la ola!
¡Hola, que me lleva la mar!*

*¡Hola, que llevar me dejo
sin orden y sin consejo,
y que del cielo me alejo
donde no puedo llegar!
¡Hola, que me lleva la ola!
¡Hola, que me lleva la mar!*

*Deja Voluntad perdida,
tan triste navegación,
que el puerto de perdición
te aguarda al fin de la vida.*

(33) LOPE DE VEGA, *El viaje del alma*, Ac II, pág. 12.

(34) LOPE DE VEGA, *El serafín humano*, Ac IV, pág. 275.

*Alma hermosa, Alma querida,
¿cómo me quieres dejar?
¡Hola, que me lleva la ola!
¡Hola, que me lleva la mar!*

*Alma, escucha a tu memoria,
para que de Dios te acuerdes:
Alma, mira que te pierdes
en el golfo de tu gloria;
dale a Cristo esta victoria;
Alma, vuélvele a buscar.
¡Hola, que me lleva la ola!
¡Hola, que me lleva la mar!*

La presencia, pues, de un estribillo tradicional con un elemento de la naturaleza, sin tener nada que ver con el contenido de la canción de una manera directa, sirve para enriquecerla y para decorarla, y no sólo con el frescor que puede proporcionar esa ola, sino también con el aire musical sugerido por la misma.

Elemento de la naturaleza, como adorno, los encontramos en muchas canciones, algunas sumamente conocidas y repetidas por el propio Lope como ésta aparecida con variantes en *El saber por no saber* (36) y en *La carbonera* (37), de donde recogemos el texto:

*Por aquí, por aquí, por allí,
anda la niña en el toronjil;
por aquí, por allí, por acá,
anda la niña en el azahar.*

O en *Porfiando vence el amor* (38)

*Las sierras eran altas
y malas de subir,
los caños corren agua
y dan en el toronjil.*

(35) JOSÉ M.^a ALÍN, *Cancionero*, pág. 602.

(36) LOPE DE VEGA, *El saber por no saber*, Ac V, pág. 215.

(37) LOPE DE VEGA, *La carbonera*, Nac X, pág. 731.

(38) LOPE DE VEGA, *Porfiando nace el amor*, Nac XIII, pág. 299.

Aunque la mejor canción de Lope en este terreno sigue siendo aquella en la que la naturaleza contempla la belleza de la muchacha y se confunde con los sentimientos que produce el verla. La naturaleza ahora, más que nunca, se personifica y el simbolismo barroco se desarrolla sin perder su candor o delicadeza. Entre muchos ejemplos, pueden valer estas seguidillas de *Con su pan se lo coma* (39)

*A los verdes prados
baja la niña,
riense las fuentes,
las aves silban.
A los verdes prados
la niña baja,
las fuentes se ríen,
las aves cantan.*

Aparte del aire tradicional que representan este tipo de idas y vueltas, la canción se caracteriza porque los elementos de la naturaleza en ella presentes participan de la alegría del que canta.

De todas las referencias a la naturaleza, las que adquieren una mayor belleza son aquellas que aluden a la época del año en que florece la primavera y, en concreto, las que se refieren a los meses de abril y mayo, que, en la tradición castellana, cuentan con una larga trayectoria. El «Entra mayo / y sale abril» del *Cancionero de Palacio* tiene en Lope de Vega sus versiones relacionadas unas veces con el amanecer —y de hecho en conexión con las albas— y con el amor. La sencillez y espontaneidad de los cantos primaverales, y, más aún, su alegría innata, están vivos en canciones lopescas como ésta que inicia un baile en *La ocasión perdida* (40)

*Las mañanicas de abril
dulces eran de dormir,
y las de mayo mejor,
si no despertara amor.*

Algunas de estas canciones son de procedencia tradicional y figuran con toda su gracia, en la que combina el esplendor de la naturaleza madrugadora típico y los sentimientos amorosos, con la pereza del temprano

(39) LOPE DE VEGA, *Con su pan se lo coma*, Nac IV, pág. 319.

(40) LOPE DE VEGA, *La ocasión perdida*, Nac VIII, pág. 240.

despertar. La canción ya comentada de *El acero de Madrid* (41), «Mañanicas floridas del mes de mayo», con su variante navideña, también recogida de *El cardenal de Belén* (42), pone de manifiesto cómo Lope en algunas ocasiones sigue el romancero tradicional, ya que en este caso concreto, como sabemos por Alín (43), la canción figura con algunas variantes en *El romancero de Barcelona*.

Otros ejemplos, como unas seguidillas de *Las bazarrias de Belisa* (44), nos muestran la interpretación personal de Lope de toda esta temática, aquí relacionada con el argumento de la comedia, pero sin perder el mismo sentido de naturaleza en esplendor relacionada con el de la dama y su belleza:

*Antes de que amanezca
sale Belisa,
cuando llegue al soto
será de día.*

*Mañanicas de mayo
salen las damas,
con achaques de acero
las vidas matan.*

*No ha salido el alba
y sale Belisa,
cuando llegue al soto
será de día.*

En *La discordia en los casados* (45), una bella canción nos muestra el esplendor de la mañana. La riqueza de los elementos evocados se destaca en un conjunto de formulación más culta, pero de gran plasticidad expresiva:

*Salen los albores
del sole del día;
huyen las estrellas;
la noche se iba;*

(41) LOPE DE VEGA, *El acero de Madrid*, Nac XI, pág. 178.

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

(43) JOSÉ M.ª ALÍN, *Cancionero*, pág. 671.

(44) LOPE DE VEGA, *Las bazarrias de Belisa*, Nac XI, págs. 454-55.

(45) LOPE DE VEGA, *La discordia en los casados*, Nac II, pág. 129.

*esmalta las flores
blanca argenteria;
lágrimas del alba
como plata fina.
Júntanse las aves
en las fuentes fridas;
canciones que cantan
el Rey las oía.*

El mejor ejemplo de esta serie lopesca lo constituye, sin lugar a dudas, la maya de *El robo de Dina* (46), una de las canciones más conocidas de Lope, que se suele citar como ejemplo de interpretación culta de los aires tradicionales, ya que su vocabulario responde a un refinamiento bastante notable. Dejando a un lado tales consideraciones, sí que merece ser destacada la interpretación lopesca nuevamente de la relación o la conexión entre esplendor de la naturaleza renaciente y esplendor de los sentimientos amorosos. La fastuosidad de una naturaleza enriquecida con bellísimas y quizá rebuscadas metáforas, algunas indispensablemente tópicos, está plasmada con la fuerza vital que Lope entendía con tanto acierto estético y construía con tanta intensidad.

No es extraño por ello que la crítica especializada se haya fijado en esta hermosa maya y que, entre otros, Montesinos haya podido afirmar, refiriéndose al género y a la canción, que «las mejores muestras de este género que han llegado a nosotros son modelo de alta poesía, y más que adaptarse a la música parecen surgir de una emoción musical. En muchas de estas canciones cristaliza un momento de máxima exaltación en que el poeta *canta* realmente, como en la maya de *El robo de Dina*, tan fresca y jubilosa, nacida de un sentimiento de la naturaleza raro en la poesía de todos los tiempos» (47).

Puede decirse, incluso, que Lope demuestra en esta canción las notas que lo definen como autor inspirado de letras para cantar:

[I]

*En las mañanicas
del mes de mayo
cantan los ruiseñores,
retumba el campo.
En las mañanicas,*

(46) LOPE DE VEGA, *El robo de Dina*, Ac III, págs. 213-214.

(47) JOSÉ F. MONTESINOS, *Estudios*, pág. 153.

*como son frescas,
 cubren ruiseñores
 las alamedas.
 Ríense las fuentes
 tirando perlas
 a las florecillas
 que están más cerca.
 Vístense las plantas
 de varias sedas,
 que sacar olores
 poco les cuesta.
 Los campos alegran
 tapetes varios
 cantan los ruiseñores
 retumba el campo.*

[II]

*Sale mayo hermoso
 con los frescos vientos
 que le ha dado marzo
 de céfiros bellos.
 Las lluvias de abril
 flores le trujeron:
 púsose guirnaldas
 en rojos cabellos.
 Los que eran amantes
 amaron de nuevo
 y los que no amaban
 a buscarlos fueron.
 Y luego que vieron
 mañanas de mayo,
 cantan los ruiseñores,
 retumba el campo.*

Del tema del nacimiento de la primavera es muy fácil pasar al tema tradicional del alba, también presentado por Lope de Vega en su doble perspectiva de motivo de la separación de los amantes como de motivo de despertar de la naturaleza y de la amada, que al salir al exterior deja ver todo su esplendor coincidente con la belleza de la mañana que nace en ese momento. Lope, en esto, sigue las corrientes más tradicionales,

como ocurre en la bellísima canción de *El ruiseñor de Sevilla* (48), en la que, como tantas otras veces, Lope se sirve de un motete repetido («quedito, pasito, amor...») para conseguir el aire popular-tradicional deseado:

*Si os partiéredes al alba
quedito, pasito, amor,
no espantéis al ruiseñor.*

*Si os levantáis de mañana
de los brazos que os desean,
porque en los brazos no os vean
de alguna envidia liviana,
pisad con planta de lana,
quedito, pasito, amor,
no espantéis al ruiseñor.*

El tema del canto del ruiseñor y de la separación de los amantes con el amanecer aquí recogido aparece glosado en romances antiguos, y así en el *Romancero general* de 1600 vemos repetido el «antes que te sientan, / levántate y vete», según señala Torner (49), mientras que Alín pone los versos de Lope en relación con otros del *Romancero general* de 1604, «Recordedes, niña, / con el albore, / oiredes el canto / del ruiseñor». Edward M. Wilson se ha ocupado de esta tradición literaria y, al referirse al ejemplo presente, ha señalado su conexión con numerosos momentos de la literatura y del teatro en que se produce la escena de la separación de los amantes (50).

Muy distinta es otra tradición también presente en *Romancero general* y glosada por Lope de Vega: la de la alba deseada, que vemos glosada en todo su esplendor en *La locura por la honra* (51)

*¿Cuándo saliredes, alba,
alba, galana
cuándo saliredes, alba?*

Una voz *Alba más bella que el sol.*
Todos *Alba galana.*

(48) LOPE DE VEGA, *El ruiseñor de Sevilla*, Ac XV, pág. 83.

(49) EDUARDO M. TORNER, *Lírica*, pág. 110.

(50) EDWARD M. WILSON, «Ora vete, amor, vete, cata que amanece...», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, V, 1954, pág. 343.

(51) LOPE DE VEGA, *La locura por la honra*, Nac VII, pág. 300.

Voz *Alba de las dos estrellas.*
 Todos *Linda serrana.*
 Voz *¿Cuándo verán mis ojos
 luces tan claras?*
 Todos *¿Cuándo saliredes, alba,
 alba galana,*
 Una voz *¿Cuándo saliredes a dar vida?*
 Todos *Alba galana.*
 Voz *La que en el cielo se afeita.*
 Todos *De nieve y grana.*
 Voz *Despertad, alba divina,*
 Todos *Que el sol aguarda.
 ¿Cuándo saliredes, alba?*

El tipo de canción coral, fijada en la lírica tradicional, de donde Lope toma el estribillo, contrasta con el poema elaborado por él, como el que figura en la comedia *Los Guzmanes de Toral* (52), que viene a reflejar de nuevo la labor culta de Lope, y en este caso concreto a la hora de ofrecer una refinada «albada» o «despierta».

*Sol hermoso de estos valles,
 despertad que el alba sale.
 Premiad al que viene
 a vuestros umbrales
 a ofrecer humilde
 deseos gigantes:
 mostradle el oriente
 donde su luz nace,
 que cual mariposa
 procura abrasarse.
 ¡Despertad, que el alba sale!*

Una vez más el rebuscamiento de la metáfora plástica («mostradle el oriente / donde su luz nace») revela el gusto reelaborador de Lope, que eleva la canción tradicional a un plano evidentemente culto.

Las letras para cantar que se refieren a la naturaleza también tienen en ocasiones nombre propio. Lope de Vega había vivido, además de en su Madrid natal, en distintas regiones españolas, y, por ello, no es raro encontrar topónimos muy variados, entre los que hay que destacar a Va-

(52) LOPE DE VEGA, *Los Guzmanes de Toral*, Nac XI, pág. 24.

lencia, Sevilla y Toledo en las canciones tradicionales, poniendo de manifiesto el lugar de dónde han sido recogidas o la tradición local a la que pertenecen o a la que imitan. Como señaló ya Ricardo del Arco con suficiente amplitud (53), los nombres geográficos pueblan el teatro de Lope y, en consecuencia, no es raro verlos también inmersos en las canciones, como sugerencia, como recuerdo, como evocación:

*Campanitas de Toledo
no os digo ni os veo*

se dice en *Las dos bandoleras* (54), glosando un refrán que ya decían las viejas del Marqués de Santillana tras el fuego, para pocas páginas después revelar en otros versos otra tradición más fuerte, más consistente (55)

*Caminito toledano,
¡quién te tuviera ya andado!*

Se trata de una nueva visión de la naturaleza, expesada con nombre propio, prendido al recuerdo de una ciudad, de un paisaje concreto, que se revela con variedad y abundancia, porque de Toledo nos es fácil pasar a Madrid y recordar los versos ya recogidos en este trabajo en la reelaboración ofrecida por Lope en *Juan de Dios y Antón Martín* (56), de la canción también presente en *Don Gil*, de Tirso, que antes comentamos:

*Alamos del Prado,
fuentes de Madrid.*

Que en *Santiago el Verde* (57) son «Alamos del soto», aunque en otra seguidilla aparece la evocación permanente en la literatura de nuestro siglo de oro con su visión realista y casi tónica-burlesca del río Manzanares, condensado en esta seguidilla lopesca:

*Manzanares claro,
río pequeño,*

(53) RICARDO DEL ARCO GARAY, *La sociedad española en las obras de Lope de Vega*, Escélicer, Madrid, 1942, págs. 9 y sigs.

(54) LOPE DE VEGA, *Las dos bandoleras*, Ac IX, pág. 29.

(55) LOPE DE VEGA, *Las dos bandoleras*, Ac IX, pág. 32.

(56) LOPE DE VEGA, *Juan de Dios y Antón Martín*, Ac XV, pág. 185.

(57) LOPE DE VEGA, *Santiago el Verde*, Ac XIII, pág. 557.

*por faltarle el agua
corre el fuego.*

También seguidilla es la que en *El bobo del colegio* (58) no recoge el ambiente de un paisaje, sino de una fiesta de un lugar, y de una pasión amorosa simbolizada igual que en el del Manzanares en el fuego. El lugar es una pura referencia vital, ligada a la biografía sentimental de Lope, tan traída y llevada siempre:

*En el Grao de Valencia
noche de San Juan,
todo el fuego que tengo
truje de la mar.*

Referencia geográfica que nos conduce también a recordar en el propio *El bobo del colegio* los versos del más conocido «Claros aires de Valencia / que dais a la mar embates...», ejemplo nuevamente de elaboración culta de una letra para cantar. Pero quizá, entre los de Lope, el ejemplo con topónimos más cercano al manejo que en la lírica tradicional se viene haciendo de este tipo de nombre sea una letra de *El remedio en la desdicha* (59), en el que la baraja de nombres va adquiriendo una serie de matices en torno a la pasión amorosa:

*En Cártama me he criado,
nací en Granada primero,
y de Alora soy frontero,
y en Coín enamorado.*

*Y aunque en Granada nací,
y en Cártama me crié,
en Coín tengo mi fe
con la libertad que di.*

*Allí vivo adonde muero,
y estoy do está mi cuidado,
y de Alora soy frontero
y en Coín enamorado.*

(58) LOPE DE VEGA, *El bobo del colegio*, Nac XI, pág. 526.

(59) LOPE DE VEGA, *El remedio en la desdicha*, Ac XI, pág. 191.

Pero la naturaleza por sí sola jamás funciona en Lope de Vega. Siempre es decorado en el que el poeta coloca sus personajes, aunque éstos sean tradicionalmente elementos de la naturaleza, como esas serranas estilizadas que vemos cantadas en *El Aldegüela* (60), tanto en situación estática, contempladas en una naturaleza barroca y exuberante

*Serranas del Aldegüela,
las mañanicas de abril,
al valle salen alegres
porque empieza a reír.
Cual hace verdes guirnaldas
de trébol y toronjil,
y cual coge maravillas,
cárdeno lirio y jazmín.
Las zagalas que la siguen
por el matinal jardín
dulces canciones le cantan
y dicen hablando así:
«Flores cogen las zagalas, mas ¿para qué?
Que ni lucen ni huelen ni tienen color,
con mejillas y boca de grana y clavel».*

Como en su todavía más tradicional consideración de serranas esquivas y montaraces que dialogan con el caballero, con lo que penetramos en otro conocido subgénero de la lírica de tipo popular (61)

*Salteáronme los ojos
de la mozuela;
díles más que pedían,
¿de qué se quejan?
Erase la niña
libre de las penas
que el amor se cansa
porque viene a verla.
Era yo arrogante,
burlé sus flechas,
pero destas burlas
vine a tantas veras.*

(60) LOPE DE VEGA, *El Aldegüela*, Ac XII, págs. 235-237.

(61) LOPE DE VEGA, *El Aldegüela*, Ac XII, pág. 235.

*Vi los bellos ojos
de la mozuela;
díles más que pedían,
¿de qué se quejan?*

Ya señaló Montesinos (62) cómo este tipo de cantar deriva «de los romances de serranas bravas que “saltean” al caminante quizá concretamente de los romances de la serrana de la Vera, inspiradores de comedias

*... salteóme la serrana
blanca, rubia, ojimorena.*

O de villancicos del tipo de aquel tan popularizado:

*Salteóme la serrana
junto al pie de la cabaña.»*

Y, en efecto, es la tradición extremeña, de Plasencia (Cáceres), la que Lope reelabora en su comedia *La serrana de la Vera* (63), en la que figura esta bella canción, esta conseguida serranilla:

*Salteóme la serrana
junto al pie de la cabaña*

*La serrana de la Vera,
ojigarza, rubia y blanca,
que un robre a brazos arranca,
tan hermosa como t.era,
viniendo de Talavera
me salteó en la montaña
junto al pie de la cabaña.*

*Yendo desapercibido,
me dijo desde un otero:
«Dios os guarde, caballero».
Yo dije: «Bien sedáis venido».
Sudando a brazo partido,
rendíme a su fuerza extraña
junto al pie de la cabaña.*

(62) JOSÉ F. MONTESINOS, edición de *Poesías Líricas*, I, pág. 66.

(63) LOPE DE VEGA, *La serrana de la Vera*, Ac XII, pág. 36.

Como se aprecia, el desarrollo del poema no puede ser más ajustado a la tradición medieval tan conocida en Castilla desde Hita y Santillana. Lope mantiene en su canción teatral aquellos elementos que son inconfundibles en este tipo de poema y que tan difíciles son de precisar a la hora de compaginar belleza y fiereza en la moza, a la hora de mostrarnos la espontaneidad literaturizada de este género en el que la mujer lleva la iniciativa. Toda una muy peculiar tradición entra así en el teatro de Lope de Vega a través de unas composiciones que como la vista se ajustan plenamente a las formas y modos de esta temática.

Más cercano a otro tipo de serrana, la que relata el encuentro en que el caballero lleva la iniciativa, es el conocido ejemplo de *El villano en su rincón*, «A la caza va el caballero» (64), que responde al encuentro más pacífico, en el que los valores estéticos, la belleza de la dama y la galanura del caballero resplandecen formalizando un tipo de canción más refinado del que el gusto de Lope no podía zafarse. Por eso, un bello ejemplo lo tenemos en *Los prados de León* (65), en el que figura esta bella serrana:

—Reverencia os hago,
linda vizcaína,
que no hay en Vitoria
doncella más linda.
Lleváisle del alma
que esos ojos mira
y esas blancas tocas
son prisiones ricas.
Mas preciara haceros
mi querida amiga
que vencer los moros
que a Navarra lidian.
—Id con Dios, el conde,
mirad que soy niña,
y he miedo los hombres
que andan en la villa.
Si me ve mi madre,
a fe que me riña.
Yo no trato en almas,
sino en almohadillas.

(64) LOPE DE VEGA, *El villano en su rincón*, Ac XV, pág. 290.

(65) LOPE DE VEGA, *Los prados de León*, Ac VII, pág. 149.

—*Dadme vuestra mano;
vámonos, mi vida,
a la mar que tengo
cuatro naves mías.*
—*¡Ay, Dios, que me fuerzan!*
¡Ay, Dios, que me obligan!—
Tómala en los brazos
y a la mar camina.

La utilización poética-teatral del romance, con los evidentes arcaísmos en la expresión y la introducción del diálogo en la canción nos han permitido, nuevamente, advertir la capacidad de Lope para crear un ambiente determinado, conseguido en esta bella composición con los evidentes aciertos líricos obtenidos: pretensiones del caballero, temores de la dama, convencimiento-conquista y finales gritos de la doncella.

VII

CANCIONES DE TRABAJO Y DE FIESTA

En la clasificación por géneros que venimos realizando de las canciones de tipo tradicional presentes en el teatro de Lope, ocupan un importante lugar las que quizá son las más conocidas de la amplia serie lopesca: las que tratan de trabajos y de fiestas, que —como se sabe— responden igualmente a una antigua tradición de la lírica popular española. Nos referimos, en primer lugar, a las de trabajo, a esas canciones que Noël Salomon, que ha tenido ocasión de utilizarlas en sus estudios sobre el tema campesino, ha agrupado con la denominación de «cycle des travaux et des jours» (1), y que reproducen en el teatro de Lope todo el ambiente tradicional vivo en nuestra península del trabajador del campo que acomete su cotidiana labor cantando una canción, triste o alegre, a cuyo término lleva a cabo su faena. Gustavo Umpierre consideraba este tipo de canciones —circunscritas con casi exclusividad al trabajo del campo— como generadoras de una atmósfera (2), en la que el espectador era envuelto e introducido situándolo en condiciones de entender el sentido de la comedia.

Por ser un terreno ampliamente estudiado por Noël Salomon, que ha visto tanto la importancia teatral como la función social de este tipo de canciones, nos referimos más a aspectos estrictamente poéticos al tiempo que releemos los más valiosos ejemplos. Quizá donde mejor se perciba el indefectible sentido lopesco de la naturaleza sea en aquellas canciones que han surgido en torno a la siega, como faena especialmente laboriosa, en la que resplandece, a pleno sol, la belleza de la segadora. Ocasión que

(1) NOËL SALOMON, *Recherches*, pág. 629.

(2) GUSTAVO UMPIERRE, *Songs*, pág. 78.

no se escapa a la sensibilidad estética de Lope, como ocurre en *Los Benavides* (3), para glosarla y al mismo tiempo dar cuenta de un lugar común harto conocido como el de la rapidez del paso del tiempo:

*¡Oh, cuán bien segado habéis,
la segaderuela!
Segad paso, no os cortéis,
que la hoz es nueva.*

*Mira cómo va segando
de vuestros años el trigo;
tras vos, el tiempo enemigo
va los manojos atando.
Y ya que segar queréis,
la segaderuela,
segad paso no os cortéis,
que la hoz es nueva.*

Relacionada por Salomon (4), en el canto de la belleza femenina, con la ya citada canción de *El gran duque de Moscovia* (5), que glosa el tópico bíblico de *El cantar de los cantares*, «nigra sum sed formosa», y que no pertenece a otro género, ya que se configura también como una bella canción de siega:

*Blanca me era yo
cuando entré en la siega,
diome el sol, y soy morena.
Blanca solía yo ser
antes que a segar viniese.
Mas no quiso el sol que fuese
blanco el fuego en mi poder.
Mi edad al amanecer
era lustrosa azucena,
diome el sol y ya soy morena.*

Otros ejemplos de «segaderuela» aparecen en comedias atribuidas a Lope, como *El labrador del Tormes* (6), en donde un texto muy bien conseguido nos revela un refinamiento estético mayor:

(3) LOPE DE VEGA, *Los Benavides*, Ac VII, pág. 533.

(4) NOËL SALOMON, *Recherches*, pág. 614.

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

(6) LOPE DE VEGA, *El labrador del Tormes*, Nac VII, pág. 2.

*Garridica yo, si morena
es la segaderuela.*

*Más llamas que espigas
el valle sustenta,
han muerto sus ojos
con luces de estrellas.
¡Ay de los que miran,
aunque águila sea,
pues su atrevimiento
llora y paga en pena!
Garridica yo, si morena
es la segaderuela.*

Que en *Púsoseme el sol, salióme la luna* (7), también atribuida a Lope, adquiere una alegre forma de seguidilla, mientras el motivo de la «segaderuela» se ve ahora embellecido por atractivos y plásticos juegos de colores:

*Cuando la segaderuela
con los segadores anda,
las espigas de oro
en sus manos blancas
parecen de plata.*

Salomon, al referirse a estos mismos ejemplos, nos habla de una tradición popular sin duda importante: «On voit par ces exemples combien le cycle de la "segaderuela" dut être riche, et une enquête élargie à d'autres domaines que la "comedia" nous apporterait probablement de nouvelles chanson à sa gloire» (8). Y en nota nos ofrece un «baile» recogido por Cotarelo y Mori que trata de este motivo, aunque en una versión de contenido bastante distinto:

*Falsa me es la segaderuela,
falsa me es y llena de mal;
falsa me es la segaderuela,
falsa me es y llena de mal.
La segaderuela ingrata
que con celos fieros mata*

(7) LOPE DE VEGA, *Púsoseme el sol, salióme la luna*, Nac IX, pág. 23. . . .

(8) NOËL SALOMON, *Recherches*, pág. 615.

*y mil tormentos me da,
falsa me es la segaderuela,
falsa me es y llena de mal.*

Pero los grandes temas del ciclo de la siega son aquellos que se refieren a la siega en sí misma, como esplendor de la naturaleza que da sus frutos generosamente y que el poeta entusiasta trata de cantar a través de unos versos en los que lo colectivo del trabajo se mezcla con los logros estéticos del momento. En *El vaquero de Moraña* (9), Lope incluye la que quizá es su más bella canción de siega en un sentido colectivo, enriquecida, sin duda, por la glosa que suponen los dos primeros versos de un motivo de probada tradición popular, aquí acertadamente transformado y adecuado al motivo que se canta. Como señala Salomon, las notas de ambiente no faltan, y es el montaje teatral tan detallado el que nos permite asistir a una verdadera fiesta: «Comme dans *San Isidro labrador de Madrid*, nous voyons les travailleurs revenir des champs; il sont tout chargés d'épis, des fleurs et de joie, nous dit un personnage, et, de fait, tandis qu'ils s'avancent en musique, on voit leurs chaperons ornés d'épis; voici aussi la croix ou "mansiega". Là encore Lope est très explicite dans la rubrique où il prévoit la mise en scène: "Salen Antón y Pedro, y algunos pastores con las espigas en las caperuzas, con algunos músicos; lleva Tirreno una cruz hecha de espigas". C'est alors à une véritable fête du blé que nous assistons. Un hymne à la moisson commence où s'opposent les voix du chœur et celle d'un chanteur solitaire» (10). La canción, por ello, debemos considerarla como uno de los mejores logros de Lope:

*Esta sí que es siega de vida;
ésta sí que es siega de flor.
Hoy, segadores de España,
vení a ver a la Moraña,
trigo blanco y sin argaña
que de verlo es bendición.
Esta sí que es siega de vida,
ésta sí que es siega de flor.
Labradores de Castilla,
vení a ver la maravilla,
trigo blanco y sin neguilla,
que de verlo es bendición.
Esta sí que es siega de vida,
ésta sí que es siega de flor.*

(9) LOPE DE VEGA, *El vaquero de Moraña*, Ac VII, pág. 569.

El texto encierra un esplendoroso canto a la belleza del momento del trabajo, sin duda sublimado, en el que todo se halla enriquecido por una perspectiva ennoblecedora muy característica de la posición de Lope ante todas las tareas agrícolas integradas en su comedia. Efectos de luz, de color, de sonido, musicalidad reiterada acertadamente hacen del texto un conjunto de singulares valores estéticos, entre los que no es el menor el gusto ante el recreo visual reflejado en esa repetida expresión «que de verlo es bendición». El texto, en su belleza y en su tema, ha sido puesto en relación con otros ejemplos de la época, incluso con cantares también de siega, como el que aparece en su versión a lo divino en *La mejor espigadera*, de Tirso de Molina, relacionado con el que nos ocupa por Ernesto Jareño (11), y con razón por contener también un esplendoroso canto a la naturaleza comenzado por los mismos motivos populares, basados en el pareado ya conocido:

*Esta sí que se lleva la gala
de las que espigadoras son;
ésta sí que se lleva la gala,
que las otras que espigan non.*

*Viertan todos trigo
sobre la cabeza
digna de coronas.*

De la espigadera.

*Echen bendiciones
que del cielo vengan
y a montones caigan.*

*En la espigadera.
Alaben los cielos,
celebre la tierra,
coronen los campos.*

*A la espigadera,
que ella es la primera
gloria de amor.
Y ésta sí que se lleva la gala,
que las otras esposas non.*

(10) NOÏ* SALOMON, *Recherches*, pág. 606.

(11) ERNESTO JAREÑO, edición, págs. 75-76.

El tema de la gala, relacionado con el ciclo de la siega, fue también utilizado por Lope en *Más vale salto de mata*, en una versión muy similar a la de *El vaquero de Moraña*, y que representaría una nueva consagración, en este caso con agradecimiento a la divinidad, del esplendor de la naturaleza, aquí matizado igualmente desde la perspectiva del regreso del trabajo (12)

*Esta sí que es siega famosa,
ésta sí, que las otras no.*

*Alabanzas al señor,
que la siega es acabada
y el sol nos deja templada
la furia de su rigor.
Labradores de Girona,
venid todos en persona
a la siega que el cielo nos dio;
ésta sí que es siega famosa,
ésta sí, que las otras no.*

De las canciones de trabajo tradicionales, otro grupo importante tanto en el teatro de Lope de Vega como en los de los autores de su tiempo, es el de las canciones de molino, a las que recientemente ha prestado atención Michèle Gendreau-Massaloux (13). Aparecen en numerosas comedias del Fénix, algunas veces también partiendo de conocidos estribillos o aires tradicionales, que los especialistas han destacado. Así, el dístico

*Parecéis molinero, amor,
y sois moledor.*

aparece en las comedias de Lope *Los amantes sin amor* (14), *El Aldegüela* (15) y en *El molino* (16), aunque sus versos son muy conocidos en la literatura de la época, hasta el punto de que se conocen incluso glosas

(12) LOPE DE VEGA, *Más vale salto de mata*, Nac VII, pág. 378.

(13) MICHÈLE GENDREAU-MASSALOUX, «Los molineros en las comedias de Lope: fuentes tradicionales y creación teatral», *LVOT*, pág. 791 y sigs. *Vid.* también DAMIEN SAUNAL, «Intérêt, source et date de la Comedia del molino», *BHi*, LXV, 1963, págs. 297-318, y LOUIS COMBET, *Recherches sur le «refranero» castillan*, París, 1971, págs. 241 y 370.

(14) LOPE DE VEGA, *Los amantes sin amor*, Nac III, pág. 145.

(15) LOPE DE VEGA, *El Aldegüela*, Ac XIII, pág. 239.

(16) LOPE DE VEGA, *El molino*, Nac XIII, pág. 91.

por parte de algún poeta culto, como la que realiza con acierto Trillo Figueroa (17)

*Parecéis molinero, amor,
y sois moledor.*

*Pudieras ya satisfecho,
niño infiel, estar de mí,
pues yo las flechas te di
con que tu aljaba te han hecho.
Si se encuentran en mi pecho
ya las puntas repetidas,
¿para qué son las heridas?,
¿para qué nuevo dolor?*

*Parecéis molinero, amor,
y sois moledor.*

Se trata, como se aprecia, de una canción de claro signo galante y culto, relacionable con la lírica cancioneril castellana que permaneció latente en nuestras letras durante todos los siglos de oro. El estribillo usado por Trillo Figueroa está presente en Lope en *El rústico del cielo* (18) en una versión a lo divino que dice:

*Parecéis molinero, amor,
y sois Criador;*

*parecéis molinero,
y criáis el pan entero;
y sois pan verdadero,
hecho de harina de flor,
y sois criador.*

Versos del estribillo que ya figuraban en 1593 en la *Flor de varios romances*, y que Gonzalo Correas recoge en su *Vocabulario*, señalando que definen al «que es pesado y cansativo». Tales versos, repetidos por todas partes, están unidos a otros que aparecen también en Lope de Vega y en una bella canción de Tirso de Molina, en *Don Gil de las calzas verdes* (19)

(17) *Poetas de los siglos XVI y XVII*, BAE, XLII, págs. 45-102.

(18) LOPE DE VEGA, *El rústico del cielo*, Ac V, págs. 258-59.

(19) ERNESTO JAREÑO, edición, pág. 78.

*Molinero sois, amor,
y sois moedor.
Si lo soy, apártese,
que le enharinaré.*

Los dos últimos versos constituyen otra importante tradición presente en *San Isidro labrador de Madrid*, de Lope (20), y viva en la península ibérica, según ha podido señalar Torner (21) a través de versiones de Cáceres o de Asturias como ésta:

*Apártese usted
no le tire un pie,
que soy moli-molinera
de la farinarinaré.*

Pero quizá la mejor canción, entre todas las de Lope, hace referencia a la temática del trabajo en el molino, sea la que pertenece a *San Isidro labrador de Madrid* (22), y que ofrece una configuración métrica algo distinta al estar escrita en versos decasílabos y de mayor medida, pero presididos por un ritmo dactílico también muy tradicional:

*Molinico que mueles amores,
pues mis ojos agua te dan,
no coja desdenes quien siembra favores,
que dándome vida, matarme podrán.*

*Molinico que mueles mis celos,
pues agua te dieron mis ojos cansados,
muele favores, no muelas cuidados,
pues que te hicieron tan bello los cielos.*

*Si mis esperanzas te han dado las flores,
y ahora mis ojos agua te dan,
no coja desdenes quien siembra favores,
que dándome vida matarme podrán.*

Aparte de las precisiones formales que más adelante haremos, en torno al ritmo de gaita gallega del poema, típico de las molineras o muñeiras galaicas, hay que destacar la presencia de un motivo también de

(20) LOPE DE VEGA, *San Isidro labrador de Madrid*, Ac IV, pág. 506.

(21) EDUARDO M. TORNER, *Lírica*, pág. 62.

(22) LOPE DE VEGA, *San Isidro labrador de Madrid*, Ac IV, pág. 506.

gran tradición en nuestra literatura, el del «molino de amor» que, según señala Salomon (23), se encuentra ya en el *Baile del molinero* (Ms. 15765 de la B. N. de Madrid), en unos versos también muy bellos y coincidentes con el motivo glosado por Lope, lo que demuestra la gran tradición a la que pertenecen:

*Molinico del amor,
que con raudales de perlas
sabes moler la tarea,
rueda, rueda,
que yo de tus raudales seré la presa.*

Motivo que nos hace volver a Lope de Vega y a los versos de la comedia *El molino* (24), donde encontramos plenamente fundida la idea molino-amor que estamos viendo intuida en los ejemplos anteriores:

*Y es molino el amor,
que también dentro del pecho
un molino tiene hecho
para moler mi dolor.*

La amplitud de los temas molineros en el teatro lopesco, expresados a través de distintas canciones, debe ser puesta de manifiesto para hacer hincapié en las posibilidades múltiples de una temática harto expresiva que, como sucede en *El Hamete de Toledo*, a veces surge en la comedia al aire de una evocación breve pero de intenso y emotivo contenido simbólico (25)

*Molinico, ¿por qué no mueles?
Porque me beben el agua los bueyes.*

Toda una gran manifestación, enlazada con la lírica tradicional, que apareció en la comedia para mostrarnos, con unos ritmos felices, cuitas y pesares de personajes que en el molino y en el trabajo de molino veían algo más que un símbolo. Hacemos nuestra la conclusión de Salomon, cuando señala que «les rapprochements que nous venons de faire entre *El molino*, *San Isidro labrador de Madrid*, *La dama del olivar* et *Don Gil de las calzas verdes* nous ont permis de voir comment les chanson de mou-

(23) NOËL SALOMON, *Recherches*, pág. 587.

(24) LOPE DE VEGA, *El molino*, Nac XIII, pág. 78.

(25) LOPE DE VEGA, *El Hamete de Toledo*, Nac VI, pág. 202.

lin, folkloriques et populaires en leur origine première, purent devenir le support de jolies scènes d'allure villageoise ou pseudo-villageoise où l'allégorie sentimentale fut l'essentiel» (26).

Entre las canciones tradicionales de trabajo hay que citar otro importante ciclo, de menor presencia en Lope de Vega, pero también de interés, por corresponder a otro ciclo de recolección campesina: la vendimia. En *El heredero del cielo* (27) figura la que suponemos única canción de trabajo sobre este asunto que existe en el teatro lopesco, y quizá la mayor frescura y valor de este poema resida en su belleza métrica con la reiteración de una rima intensa en los versos pares. Este tipo de canción monótona parece el más adecuado para la representación del duro trabajo evocado en esta composición:

*A la viña, viñadores,
que sus frutos de amores son;
a la viña tan garrida,
que sus frutos de amores son;
ahora que está florida,
que sus frutos de amores son;
a las hermosas convida
con los pámpanos y flores;
a la viña, viñadores,
que sus frutos de amores son.*

*A la viña, viñadores,
que sus frutos de amores son;
a la viña tan galana,
que sus frutos de amores son;
de color de oro y grana,
que sus frutos de amores son;
cubre de vello y flor cana
los racimos de dos en dos:
a la viña, viñadores,
que sus frutos de amores son.*

*A la viña y a las flores,
que sus frutos de amores son,
y racimos de dolores,
con que alegran el corazón:*

(26) NOËL SALOMON, *Recherches*, pág. 588.

(27) LOPE DE VEGA, *El heredero del cielo*, Ac II, págs. 184-185.

*a la viña, viñadores,
que sus frutos de amores son.*

Canción de hondo sentido tradicional, cuyo verso repetido tiene ecos de algún otro ejemplo teatral como el de la canción de los remadores de la *Tragicomedia de la Nave de Amores*, de Gil Vicente:

*Muy serena está la mar,
a los remos, remadores,
ésta es la nave de amores.*

Noël Salomon, que no hace en su libro referencia al precedente cantar de vendimia, sí da gran importancia, sin embargo, a las canciones de recogida de aceituna o canciones de vareo, cuyo ejemplo más significativo en Lope de Vega pertenece a *El villano en su rincón* (28), cuya tradición en nuestras letras arranca de la famosísima y zejelesca canción popular anónima «Tres moricas me enamoran / en Jaén». El texto lo-pesco es significativo, sin duda por la magnífica ambientación métrica conseguida también con el empleo efectivo del zéjel, con su solista y su coro, y por el contenido tan tradicional en el que la aceituna es relacionada con la fortuna, por su carácter simbólico, y con su número, en el estribillo y en cada una de las mudanzas del zéjel:

*Ay, fortuna,
cógeme esta aceituna.*

*Aceituna lisonjera,
verde y tierna por defuera
y por dentro maderera:
fruta dura e importuna.*

*Ay, fortuna,
cógeme esa aceituna.*

*Fruta de madurar tan larga
que sin aderezo amarga,
y aunque se coja una carga
se ha de comer solo una.*

(28) LOPE DE VEGA, *El villano en su rincón*, Ac XV, pág. 300.

*Ay, fortuna,
cógeme esa aceituna.*

Salomon hace referencia con detalle (29) a los elementos antes señalados. Por un lado, relación fortuna-aceituna, con su carácter amargo e inconstante, la simbolización en la constitución del fruto verde y tierno por fuera, pero dura por dentro, y en tercer lugar la alusión al conocido refrán castellano, sin duda familiar a los espectadores, referente al carácter de las olivas, que recoge Correas: «Aceituna una es oro, dos plata y tercera mata» o «Una aceituna es plata, dos son oro y tres son lodos». Tradicionalismo patente que conviene a la obra y al momento en que esta canción se entona en escena, cuando en el olivar se coge la aceituna y surgen los acordes de su música. Como ya señaló Alonso Zamora Vicente, «esta vez no encierra más que un intento de dar color a la escena campestre. Pueblo, pueblo de España, que canta, copla perdida en el olivar del Sur, quiméricamente trasladado a Francia» (30).

Las canciones campesinas de recolección de frutos y, en concreto, de vareo, cuentan con otro ejemplo muy significativo en la propia obra que nos ocupa, en *El villano en su rincón* con la canción de las avellanas que tanto por su forma métrica como por la gracia de su contenido vuelve de nuevo a traer a la comedia la ambientación campesina ideal (31)

*Deja las avellanicas, moro,
que yo me las varearé.
Tres y cuatro en un pimpollo,
que yo me las varearé.*

*Al agua de Dinadamar,
que yo me las varearé,
allí estaba una cristiana;
que yo me las varearé,
cogiendo estaba avellanas;
que yo me las varearé.
El moro llegó a ayudarla,
que yo me las varearé,
y respondióle enojada:
que yo me las varearé;
deja las avellanicas, moro,*

(29) NOËL SALOMON, *Recherches*, pág. 592.

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

(31) LOPE DE VEGA, *El villano en su rincón*, Ac XV, pág. 290.

*que yo me las varearé.
 Tres y cuatro en un pimpollo,
 que yo me las varearé.
 Era el árbol tan famoso,
 que yo me las varearé,
 que las ramas eran de oro,
 que yo me las varearé,
 de plata tenía el tronco,
 que yo me las varearé;
 hojas que le cubren todo,
 que yo me las varearé;
 eran de rubís rojos,
 que yo me las varearé.
 Puso el moro en él los ojos,
 que yo me las varearé.
 Mas díjole con enojos
 que yo me las varearé;
 deja las avellánicas, moro,
 que yo me las varearé.
 Tres y cuatro en un pimpollo,
 que yo me las varearé.*

La canción, presente también en *La dama boba* (32), quizá sea una de las mejores del teatro español debido posiblemente a su formulación monorrima, ligada a la lírica antigua y popular. Se ha podido encontrar, aún hoy, en canciones populares de los pueblos españoles letras que reproducen el mismo estribillo, ese verso que en el poema lopesco se repite hasta la saciedad, ese verso que habría de repetir un hipotético coro. Eduardo M. Torner (33) ha encontrado una danza en el campo salmantino, viva hace muy poco, versos como éstos:

*Las avellánicas, madre,
 ya me las varearé,
 todas cuatro en un pimpollo,
 ayúdamelas a coger.*

Que hallamos también en una versión, por él registrada, de Logroño:

Las avellánicas, mora,

(32) LOPE DE VEGA, *La dama boba*, Nac XI, págs. 620-21.

*ya te las varearé.
Si quieres que te las caiga,
ayúdamelas a coger.*

Con ello, volvemos a situarnos ante un Lope que se confunde con la tradición y la lírica popular, que recoge sus recursos y sus formas y, sin abandonar el tono originario, produce la nueva canción llena de lozanía y gracia. Como señalaba Zamora Vicente, «quizá está aquí más un Lope de carne y hueso que la vieja poesía. Pero el estribillo y la distribución son seguramente antiguos, y, desde luego, el espíritu que la informa lo es también dentro de una voluntad de tradición manifiestamente perseguida. La forma, el aire, la voz. Todo viejo y, sin embargo, de una nueva resonancia» (34).

Un sector muy importante de las canciones teatrales de la época, relacionadas directamente con las costumbres de los pueblos españoles, venía representado por aquellas que se relacionaban con las fiestas tradicionales de los distintos momentos de año (primavera, verano, etc.) o con las celebraciones de los acontecimientos familiares (boda, bautizo, cumpleaños), locales (bienvenida) o religioso-populares (romería, etc.). A toda clase de fiestas campesinas y a su representación en el teatro de Lope ha dedicado su atención Ricardo del Arco (35), con referencias a las insistencias en algunos aspectos, motivos y detalles. De hecho, la relación realizada por del Arco no hace sino reflejar la presencia de una modalidad repetidísima en el teatro lopesco.

De este importante sector de la lírica de tipo tradicional escogió Lope una importante serie de canciones que hizo coincidir con fiestas y regocijos populares presentes en su comedia. Entraba entonces a formar parte de la comedia el componente musical y con él, como en tantas ocasiones, la letra para cantar, que queda recogida en la comedia, y que, como es habitual, no resulta difícil distinguir en su procedencia popular o tradicional.

Son muchas las canciones de este tipo que aparecen en las obras dramáticas de Lope y de sus discípulos, y quizá, entre ellas, las más representativas sean las de San Juan, fiesta muy presente en la obra del Fénix debido quizá al particular carácter de fiesta muy tradicional, con el comienzo del verano, y ligada a la costumbre de recoger hierbas silvestres de carácter aromático cuya especial virtud, al ser recogidas en esta noche o esta madrugada, componía un indudable y singular atractivo. So-

(33) EDUARDO M. TORNER, *Lírica*, pág. 229.

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

(35) RICARDO DEL ARCO, *La sociedad*, págs. 847 y sigs.

bre la importancia de las fiestas de San Juan en el teatro de Lope y en la sociedad de la época se ha ocupado con amplitud Ricardo del Arco, que recoge gran cantidad de canciones de San Juan y destaca su alegría y un cierto gusto lopesco por la brujería: «Las fiestas de San Juan —añade del Arco—, desenvueltas en tan poético ambiente, atrajeron siempre la fantasía de Lope. De una parte contribuyó a ello el carácter popular de las mismas, que había de tocar el espíritu sutil y observador del Fénix; de otra, la condición amorosa del poeta, que veía en tal noche la más intensa consagración del amor» (36).

Noël Salomon, por su parte, al estudiar esta manifestación popular y su presencia en el teatro de Lope ha señalado con detalle el alcance de la misma y el valor que tiene como reflejo de fiestas de la sociedad campesina de su tiempo: «Au printemps et au début de l'été, tout spécialement pour la Saint-Jean, vers 1600, les jeunes gens et les jeunes filles, avaient coutume aussi d'aller cueillir ensemble des herbes odorantes et à pouvoir magique: notamment la verveine et le trèfle. C'était là une manière symbolique (et peut-être pas seulement symbolique) d'aller cueillir l'amour, au solstice d'été, à l'instant cosmique privilégié ou, selon une antique croyance, en raison de l'influence solaire "maxima", les plantes avaient atteint le "maximum" de leur vertu» (37).

Un motivo como éste, en el que se mezclan a partes iguales la belleza del mundo natural y la superstición popular que cree en alegres presagios de amor, no podía faltar en el teatro de Lope, que, además, se sirve de determinados estribillos de origen tradicional. Un buen ejemplo lo constituiría el texto perteneciente a *La burgalesa de Lerma* (38), cuyo estribillo

*Ya no cogeré verbena
la mañana de San Juan
pues mis amores se van*

está plenamente enraizado en los cancioneros tradicionales. Así, Montesinos destaca este texto como el característico en el que se encuentran «armonizaciones de elementos diversos»: «el villancico "Ya no cogeré verbena / la mañana de San Juan..." —nos asegura Montesinos— coincide con otras cosas muy divulgadas; hay uno parecido en el *Romancero general*, 1600; Cejador, *Verdadera poesía*, III, 20, 250, núm. 1951, publica

(36) RICARDO DEL ARCO, *La sociedad*, pág. 387.

(37) NOËL SALOMON, *Recherches*, pág. 636. Vid. también J. T. REID, «St. John's Day in Spanish Literature», *Hispania*, XVIII, 1935, págs. 401-412.

(38) LOPE DE VEGA, *La burgalesa de Lerma*, Nac IV, pág. 67.

otro texto manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid» (39). El texto de Lope supone, a pesar de su carácter negativo, un nuevo canto al esplendor de la naturaleza en su fase naciente no exenta de simbolismo que se ve distribuido entre distintos elementos claramente definidos: rosa, azucena, espinas, etc. El conjunto, desde luego, armoniza elementos estéticos variados (40)

*Ya no cogeré verbena
la mañana de San Juan,
pues mis amores se van.*

*Ya no cogeré verbena,
que era la hierba amorosa,
ni con la encarnada rosa
pondré la blanca azucena.
Prados de tristeza y pena
sus espinos me darán,
pues mis amores se van.
Ya no cogeré verbena
la mañana de San Juan,
pues mis amores se van.*

Otras canciones de la mañana de San Juan con la consabida y simbólica recolección hay en Lope de Vega y alguna tan bella y de absoluto sabor popular como la letra perteneciente a *La hermosura aborrecida*, en la que se mezclan el sentido de esplendor de la naturaleza con el canto coral. Además, Montesinos, al hacer referencia a ella, señala que «este comienzo algo variado (“Mañana de San Juan, mozas”) figura en *Correas, Vocabulario...* garantía de popularidad» (41), y también al ponerlo como ejemplo de frescura afirma: «lo que parece indicar que era tradicional» (42).

En cualquier caso se trata de un ejemplo en el que Lope de Vega ha buscado, ante todo, la definición de un ambiente en el que las rosas —no tan simbólicas o llenas de superstición como la verbena también presente aquí— ocupan un lugar primordial en la evocación (43)

(39) JOSÉ F. MONTESINOS, *Estudios*, pág. 151.

(40) LOPE DE VEGA, *La burgalesa de Lerma*, Nac IV, pág. 67.

(41) JOSÉ F. MONTESINOS, edición de *Poemas Líricas*, I, pág. 86.

(42) JOSÉ F. MONTESINOS, *Estudios*, pág. 154.

(43) LOPE DE VEGA, *La hermosura aborrecida*, Nac VI, pág. 266.

- Mús. *La mañana de San Juan, mozas,
vámonos a coger rosas.*
- Uno solo *Pues que tan clara amanece...*
- Todos *Vamos a coger rosas.*
- Uno *Y todo el campo florece...*
- Todos *Vamos a coger rosas.*
- Uno *Aquí hay verbena olorosa.*
- Todos *Vamos a coger rosas,
la mañana de San Juan, mozas,
vamos a coger rosas.*
- Uno *Adonde cantan las aves...*
- Todos *Vamos a coger rosas.*
- Uno *Y corren fuentes suaves*
- Todos *Vamos a coger rosas.*
- Uno *Aquí convida la sombra.*
- Todos *Vamos a coger rosas,
la mañana de San Juan, mozas,
vamos a coger rosas.*

La clave del esplendor, belleza, galanura y sensualidad de todas estas canciones fue señalada por Alín (44), que, al hacer referencia al carácter tradicional de la evocación, señala que «para estas canciones téngase en cuenta la significación erótica del día de San Juan, al igual que el de Pascua, propicios para el encuentro amoroso». Y, en este sentido, entre las de Lope, quizá menos conocida, la de mayor esplendor natural y estético, vendría representada por la que figura en *Las mocedades de Bernardo de Carpio* (45), cuyo contenido posiblemente debió suponer para los espectadores una verdadera inyección de belleza y lozanía, aventurada en el contraste entre la verbena y la hierbabuena con todo el sentido sensual aromático y visual que lleva consigo la evocación de tales yerbas en las frescas mañanas del paso de la primavera al verano:

*Que si buena es la verbena,
más linda es la hierbabuena.*

*La verbena verde
que viste las selvas,*

(44) JOSÉ M.ª ALÍN, *Cancionero*, pág. 463.

(45) LOPE DE VEGA, *Las mocedades de Bernardo de Carpio*, Ac VII, pág. 254.

los claros arroyos
 y las fuentes frescas,
 albas de San Juan,
 las zagalas bellas
 de toda la villa
 salen a cogella.
 Guirnaldas componen
 para la cabeza:
 oro es el cabello
 y esmeraldas ella.
 Hacen ramilletes
 de la hierbabuena,
 dando a los sentidos
 olor y belleza:
 que si linda era la verbena,
 más linda era la hierbabuena.

En *El despertar a quien duerme* (46) otro enfrentamiento también muy acertado, rejuvenece y reforma la tradición:

Que si verde es la verbena,
 más blanca es la azucena.

Que Lope de Vega, algunas veces tan cercano a las supersticiones populares, tenía muy clara la tradición de los poderes mágicos de la verbena en el día de San Juan, parece claro, sobre todo si atendemos al pasaje de *La Dorotea*, ya destacado por Morby (47), en el que refiriéndose al Manzanares se dice: «Y más vale una noche de San Juan suya entre verbenas, álamos y mastranzos que los días que dices de barcos enramados», lo que, según Morby, es una clara alusión a las fiestas de San Juan. También, en *La Arcadia*, señala que la verbena «provoca a Amar y salió de las lágrimas de Ceres».

Al citar los barcos enramados, Lope está aludiendo a otra importante tradición festiva relacionada igualmente con San Juan. El aire de fiesta se pone de manifiesto de forma especial cuando la noche de San Juan, con su misterio y su magia, y el mar, con su esplendor y su rumor cercano, son puestos en relación en la comedia a través de bellas canciones.

(46) LOPE DE VEGA, *El despertar a quien duerme*, Nac XI, pág. 714.

(47) LOPE DE VEGA, *La Dorotea*, ed. de E. S. Morby, Clásicos Castalia, Madrid, 1980, pág. 155, n. 42.

Así, en *El último godo* (48), consigue Lope transmitir a sus espectadores la alegría colectiva de la fiesta en una letra que se inicia con el popular repetido «Vamos a...», con excelentes resultados a través de estas seguidillas:

*Vamos a la playa
noche de San Juan
que alegra la tierra
y retumba el mar.
En la playa hagamos
fiestas de mil modos
coronados todos
de verbena y ramos.
A su arena vamos,
noche de San Juan,
que alegra la tierra
y retumba el mar.*

El ambiente en las obras teatrales queda plenamente captado por Lope, que, a veces, consigue con una sola seguidilla tanto o más que con toda una serie de composiciones. Tal es el caso de una de las que figuran en *El bobo del colegio* (49), en el que el mar y la noche veraniega imponen su sensualidad:

*En el Grao de Valencia
noche de San Juan,
todo el fuego que tengo
truje de la mar.*

Lope creaba y al mismo tiempo recogía de la tradición elementos algunas veces fragmentarios que sin duda debían sonar a los espectadores. La crítica especializada se ha ocupado de detectar a veces elementos sencillos como el comienzo de un verso. Así Montesinos aludía a una seguidilla procedente del *Laberinto amoroso*, que cabría relacionar con textos lopescos (50). Así,

*¡Cómo retumban las palas
de los remeros
en las claras aguas
del sacro Tejo!*

(48) LOPE DE VEGA, *El último godo*, Ac VII, pág. 77.

(49) LOPE DE VEGA, *El bobo del colegio*, Nac XI, pág. 526.

(50) JOSÉ F. MONTESINOS, edición de *Poesías líricas*, I, pág. 89.

es similar a las seguidillas de *Las flores de don Juan* (51), que también pertenece al ciclo del comienzo del verano y contiene la misma alegría de la fiesta, aquí mejor ambientada:

*Salen de Valencia
noche de San Juan
mil coches de damas
al fresco mar.*

*¡Cómo retumban los remos
madre, en el agua,
con el fresco viento
de la mañana!*

*Despertad, señora mía,
despertad,
porque viene el alba
del señor San Juan.*

Que hay que relacionar en su alegría con la letra que aparece en *El bobo del colegio* (52)

*Claros aires de Valencia
que dais al mar embates;
a sus verdes plantas flores,
y a sus naranjos azahares.
Huéspedes frescos de abril,
instrumentos de sus aves,
campanitas del amor
que despertáis a los amantes.
Llevad mis suspiros,
aires suaves,
al azahar de unas manos
que en ellas nace.*

La seguidilla «Salen de Valencia...» pertenece a la tradición oral de la época y se encuentra recogida, según Alín (53), en los *Cancionerillos de Munich* (1589-1602) y por el propio Lope, además de en *Las flores de*

(51) LOPE DE VEGA, *Las flores de don Juan*, Nac XII, pág. 177.

(52) LOPE DE VEGA, *El bobo del colegio*, Nac XI, págs. 525-26.

(53) JOSÉ M.ª ALÍN, *Cancionero*, pág. 726.

don Juan, en *El Hamete de Toledo* (54) y en *La noche de San Juan*, aunque esta última con la siguiente versión, precedida de estas otras dos seguidillas (55)

*Salen de Santlúcar,
rompiendo el agua,
a la torre del Oro
barcos de plata.*

*Verdes tienes los ojos,
niña, los jueves,
que si fueran azules
no fueran verdes.*

*Salen de Valencia
noche de San Juan
dos pescadas saladas
al fresco mar.*

Pero entre todas las canciones de San Juan ninguna tiene la prestancia y dramatismo de la recogida por Lope en *El valor de las mujeres* (56), en la que los elementos tradicionales —noche, fresco mar, flores, fiesta— se ven enriquecidos por un diálogo amoroso lleno de gracia que, junto a la narración del encuentro, culmina con una canción-baile que interpreta la niña burlada. El ambiente de fiesta y de juego, de la burla inocente, conseguido con plenitud, vuelve a demostrar la maestría de Lope a la hora de mezclar distintos géneros literarios:

*Ibase la niña
noche de San Juan,
a coger los aires
al fresco mar;
miraba los barcos
que remando van
cubiertos de flores,
flores de azahar.
Salió un caballero
por el arenal;*

(54) LOPE DE VEGA, *El Hamete de Toledo*, Nac VI, pág. 172.

(55) LOPE DE VEGA, *La noche de San Juan*, Nac VIII, pág. 154.

(56) LOPE DE VEGA, *El valor de las mujeres*, Nac X, pág. 146.

*dijérale amores,
cortés y galán.
Respondióle esquiva;
quísola abrazar;
con temor que tiene
huyendo se va.
Salióle al camino
otro, por burlar;
las hermosas manos
le quiere tomar.
Entre estos desvíos
tendidos se han
sus ricos zarzillos;
vanlos a buscar.
Dejadme llorar
orillas del mar.
Por aquí, por allí los vi;
por aquí deben estar.
Lloraba la niña
no los puede hallar.
Danle para ellos;
quíerenla engañar.
Dejadme llorar
orillas del mar.
Por aquí, por allí los vi;
por aquí deben de estar.
Tomad, niña, el oro,
y no lloréis más;
que todas las niñas
nacen en tomar;
que las que no toman
después llorarán
al no haber tomado
en su verde edad.
La que quisiere holgar
dos hombres ha menester:
el uno para querer
y el otro para pelar.
Tomó la niña el dinero,
y rogáronle que baile,*

*y como era nueva en él
así dijo que cantasen:*

*Yo no sé cómo bailan aquí,
que en mi tierra no bailan así;
en mi tierra bailan de otra manera
porque los dineros hacen dar vueltas,
porque no me suenan ni sus armas ví.
Yo no sé cómo bailan aquí,
que en mi tierra no bailan así.*

En el amplio grupo de canciones de fiesta que formaban parte de la tradición popular y, al mismo tiempo, configuraban un sector de la fiesta teatral en tiempos de Lope, Noël Salomon concede gran importancia a las llamadas canciones de bienvenida, frecuentes también en la comedia lopesca. La tradición de estos cantos de vencedor en la lírica medieval española está clara y su presencia en obras de tipo histórico, sobre todo en las que se refieren a la historia medieval española queda puesta de relieve en las observaciones sobre su significación e importancia llevadas a cabo por el crítico francés: «La "comedia" d'ambiance historique nous offre plusieurs tableaux représentant de telles cérémonies d'hommage "vassalique", et l'analyse de ces tableaux est nécessaire si l'on veut saisir la fonction la plus significative de la chanson villageoise de "bienvenida" et d'"enhorabuena"» (57). Los ejemplos propuestos por Salomon de esta actitud lopesca son significativos y el primero de ellos, perteneciente a *El conde Fernán González* (58), destacable por la decoración en que tiene lugar y por su marcado arcaísmo:

Música *Bien vengáis triunfando,
conde lediadore;*

Una voz *Nunca entró Pelayo
nunca entró en Leone,
en la santa iglesia
de San Salvadore
con laureles tantos,
con tantos pendones,
con tantos moriscos
puestos en prisiones.*

(57) NOËL SALOMON, *Recherches*, pág. 725.

(58) LOPE DE VEGA, *El conde Fernán González*, Ac VII, pág. 103.

Bien vengáis el Conde
 bien vengáis triunfando,
 Conde lediadore,
 bien vengáis el Conde.
 Cordobeses moros
 de allende las torres,
 Castillos del Tajo,
 de Toledo montes,
 sobre Guadarrama
 sus banderas ponen;
 sádeles al paso
 la flor de las flores.
 Bien vengáis triunfando,
 bien vengáis el Conde.

Arcaísmo que no sólo vemos presente en el claro uso de la *e* paragógica sino también en la propia formulación de toda la estructura de la canción con evidentes reiteraciones de tipo paralelístico, características de los géneros tradicionales que nos ocupan. Estamos ante un caso claro en que el lenguaje, junto a la música y a la danza, tratan de configurar un ambiente, y en este momento particular, de significativo arcaísmo. El mismo aire histórico o, como bien señala Salomon (59), pseudo histórico, encontramos en la que quizá sea la canción de bienvenida más conocida de los espectadores: la que figura en *Fuenteovejuna* (60), que el crítico francés quiere ver como un signo de la sumisión feudal imperante en la sociedad castellana de la época: «c'est un véritable "tribut", au sens féodal, que les paysans ont voulu porter au seigneur et, dans des charrettes décorées de branchages, ils offrent de la poterie, des oies, de la viande salée et fumée, des chapons, dix outres de vin, des fromages. C'est par rapport à ces manifestations concrètes de fidélité "vassalique" que la chanson de bienvenue alors entonnée prend tout son sens» (61). Como se recordará, el texto «Sea bienvenido / el comendadore...» guarda con el antes transcrito alguna similitud.

El carácter tradicional de este género de composiciones está asegurado, y así lo afirma la crítica especializada. Tanto Dámaso Alonso y José Manuel Blecua (62) como Alín (63) recogen una cancioncilla procedente de la colección de Autos del siglo XVI de Leo Rouanet que dice:

(59) NOËL SALOMON, *Recherches*, pág. 726.

(60) LOPE DE VEGA, *Fuenteovejuna*, Ac X, pág. 537.

(61) NOËL SALOMON, *Recherches*, pág. 726.

(62) DÁMASO ALONSO y JOSÉ MANUEL BLECUA, *Antología*, pág. 81.

(63) JOSÉ M. ALÍN, *Cancionero*, pág. 700.

*Vengáis norabuena,
duque mi señor,
pues venís vencedor.*

Y de hecho, Lope de Vega, como también hace Tirso de Molina (64), vuelve a utilizarlos en otras comedias, según ha recogido puntualmente Salomon (65). Hay que destacar, sin embargo, que cada canción, aun ajustándose a un tipo establecido, adopta diferentes características según la obra en que tenga su desarrollo, hecho muy revelador nuevamente de la versatilidad y de la capacidad creadora de Lope. La canción de bienvenida recogida en *Los Guzmanes de Toral* (66) se aleja extraordinariamente de los ejemplos que antes transcribimos. Se trata ahora de una típica canción galante-culta en la que el tema principal, nada menos que el clásico menosprecio de corte y alabanza de aldea se separa notoriamente de las canciones de triunfadores contra moros de las otras comedias. Esta canción recoge ahora la vuelta al mundo pacífico de la vida del campo en la que el señor, como un nuevo campesino renacentista, es recibido cuando ejerce su voluntad de retiro:

*Venga norabuena,
muesamo a su tierra,
venga norabuena.*

*Olvide la Corte
quien vivir desea,
pues traen sus glorias
por sombras las penas.
Vanos vientos son
todas sus promesas,
y el que en ellas fía
en el mar se entrega.
Ciego es el que guarda
sus canas en ella,
pues un desengaño
es la paga cierta.
¡Venga norabuena!*

También muy distinta, y ajustada a la realidad histórica concreta del casamiento del rey con la princesa de Francia es la canción que figura

(64) En *El colmenero divino*. Vid. ERNESTO JAREÑO, edición, pág. 70.

(65) NOÉL SALOMON, *Recherches*, págs. 724-735.

(66) LOPE DE VEGA, *Los Guzmanes de Toral*, Nac XI, págs. 7-8.

en *Dos estrellas trocadas* (67), en la que entra a formar parte de su contenido un importante componente vasco que llega a configurarse en su propia expresión lingüística siguiendo otra significativa tradición del siglo de oro español. Desde el punto de vista teatral, es importante la acotación, que indica que «canten vascos (vizcaínos)»:

*Sea bienvenida
la reina linda,
sea bienvenida.
Venga el sol de España
muy en hora buena.
Norabuena venga
la linda señora.
Sea bienvenida
para ser aurora:
Sea bienvenida
de Francia dichosa.
Sea bienvenida,
Guipúzcoa la adora.
Sea bienvenida
provinciana toda
que no vizcaína.
Sea bienvenida
la reina linda.
Sea bienvenida,
Felipe divino
(venga norabuena)
los franceses lirios
(venga norabuena)
junto a sus castillos,
(venga norabuena)
que duren mil siglos.
Venga norabuena;
mas no vizcaíno,
guipuzcoano sea;
venga norabuena,
norabuena venga,
venga norabuena.
Zure vegni ederro*

(67) LOPÉ DE VEGA, *Dos estrellas trocadas o Los ramilletes de Madrid*, Nac XIII, pág. 495.

*en el astrará
calivaturic nave
librea minzaná.
(Cara y ojos hermosos,
amada mía,
me tienen cautivo
siendo libre.)*

La reiteración del «venga norabuena», respondiendo a un tipo muy característico de canción popular que hemos visto en el ejemplo precedente, es la misma que aparece en otra de estas canciones de bienvenida, la que figura en *La juventud de San Isidro* (68). Desde el punto de vista temático, la canción es allegable a aquellas en las que se recibe al militar triunfador de moros, y los elementos presentes plenamente ajustados al arquetipo señalado:

*Bien venga el alcaide,
norabuena venga,
Don García Ramírez,
venga norabuena,
de vencer moros,
norabuena venga,
banderas azules,
venga norabuena,
entolden la ermita,
norabuena venga;
de la hermosa Virgen,
venga norabuena,
que le dio victoria,
norabuena venga.
No hay dama en Madrid
que esclavo no tengas
norabuena venga.*

Las canciones de bienvenida son abundantísimas en el teatro lopesco, sea cual fuere el tema de la comedia, porque cualquier llegada de un triunfador es aprovechada por Lope para introducir un oportuno canto de bienvenida, ajustado a la canción tradicional castellana y a sus dife-

(68) LOPE DE VEGA, *La juventud de San Isidro*, Ac IV, pág. 533.

rentes fórmulas. Ejemplos pueden ser la que figura en *Las grandezas de Alejandro* (69), plenamente adecuada al argumento y sus personajes:

*Venga norabuena
con sus soldados
a Jerusalén
su rey Alejandro.*

O en *Los Tellos de Meneses* (70)

*Sea bienvenida
la hermosa Elvira,
sea bien llegada
la hermosa Infanta.*

En algún otro ejemplo, como en *La ventura sin buscalla* (71), la canción puede hacerse más extensa, por lo que en su contenido pueden entrar los elementos típicos de la canción tradicional, tanto de la naturaleza como las referencias a las bellezas de las mozas, y, en conjunto, la alegría general:

*Seáis bienvenida,
zagala pulida;
seáis bien llegada,
pulida zagala.
Todos estos valles,
sotos y selva,
al veros en ellos,
Laura, se alegran.
Flores tienen ellas,
las fuentes risa.
Bien seáis venida,
zagala pulida;
bien seáis llegada,
pulida zagala,
seáis bien llegada.*

(69) LOPE DE VEGA, *Las grandezas de Alejandro*, Ac VI, pág. 359.

(70) LOPE DE VEGA, *Los Tellos de Meneses*, Ac VII, pág. 346.

(71) LOPE DE VEGA, *La ventura sin buscalla*, Nac X, pág. 273.

En *Las Batuecas del Duque de Alba* (72) aparece una fórmula distinta: un estribillo que varía respecto a otras canciones de distintas comedias, aunque los elementos de la naturaleza y el ambiente popular de alegría y esplendor vienen a ser los mismos:

Canta *Al rey castellano
que le guarde Dios.*
 Otro *Al rey que ha venido,
más bello que el sol,
todos juntos digan:*
 Todos *que le guarde Dios.*
 Uno *Corone su frente
De olorosa flor
el valle, diciendo*
 Todos *que le guarde Dios.*
 Uno *¡Viva el duque de Alba,
que es nuestro señor!
Digan sus vasallos:*
 Todos *que le guarde Dios.*
 Uno *Montes de Batueca,
que de nieve sois,
decid humillados*
 Todos *que le guarde Dios.*
 Uno *Al rey castellano,
más bello que el sol,
todos juntos digan:*
 Todos *que le guarde Dios.*

La presencia del «viva...», que también vemos en *Fuenteovejuna*, nos introduce en otro tipo de canción de homenaje frecuente del mismo modo en el teatro lopesco con independencia del tema de la obra. Así, en la comedia bíblica *La hermosa Ester* (73) una canción de este tipo interrumpe la acción con estos versos coreados por un grupo de músicos realizando un desarrollo-mudanza en relación con el propio argumento de la comedia:

*¡Viva el rey Asuero!
¡Viva el gran señor!*

(72) LOPE DE VEGA, *Las Batuecas del Duque de Alba*, Ac XI, pág. 527.

(73) LOPE DE VEGA, *La hermosa Ester*, Ac III, pág. 312.

que vemos reproducido en la comedia mitológica *El amor enamorado* (74)

*Vivan Febo y Diana,
gocen sus rayos,
y Sirena y Alcino
se den las manos.*

Este prototipo también puede dar lugar a desarrollos en los que nuevamente los elementos de la naturaleza concebida en esplendor, y sin duda dentro de una configuración idílica, contribuyen a la belleza de la canción cuyas reiteraciones, ahora más destacadas, pueden dar lugar, como en el ejemplo siguiente de *Ello dirá* (75), a uno de los típicos romances monorrimos con el verso par —en este caso— repetido:

*Viva el mayo y los amores
y viva el conde;
viva el mayo que florea,
y viva el conde;
los montes con los laureles,
y viva el conde;
los jardines con claveles,
y viva el conde.
Viva el capitán valiente,
y viva el conde;
para que los turcos tiemblen,
y viva el conde.
Su esposa que con él viene,
por muchos años la goce,
y viva el conde.
Viva el mayo y los amores,
y viva el conde;
viva el conde victorioso,
y viva el conde;
que mata turcos y moros,
y viva el conde.
En estos prados y sotos,
y viva el conde,
salten venados y corzos,*

(74) LOPE DE VEGA, *El amor enamorado*, Ac VI, pág. 282.

(75) LOPE DE VEGA, *Ello dirá*, Nac V, pág. 65.

y viva el conde;
 sus frutos rindan todos,
 y viva el conde.
 Y por mil años dichosos
 Marcela y él se desposen,
 y viva el conde;
 viva el mayo con sus flores,
 y viva el conde.

Las conexiones con el tema de la maya y el esplendor de la primavera son evidentes en esta canción de homenaje, directamente emparentada en tipo y características con las de bienvenida. Con ella, Lope vuelve a poner de manifiesto su capacidad de combinar diversos elementos procedentes de la canción tradicional en estos intermedios líricos.

Entre las fiestas populares españolas, ocupan un importante lugar aquellas que se realizan en torno a una fiesta religiosa de una villa y que alcanza su máximo esplendor en la romería. De este tipo de peregrinación, entre festiva y devota, pero siempre popular, surge un género poético tradicional que, naturalmente, no pasó desapercibido al amplio y ambicioso genio de Lope. A ello contribuía, en esta ocasión, el conjunto de enormes posibilidades escénicas que puede ofrecer dentro de la obra teatral la puesta en escena de una romería, en la que han de participar toda clase de personajes y tipos, cuyas músicas y canciones, habituales en esta clase de concentraciones religiosas caminantes, pasarían del mismo modo, con buenos efectos, a la fiesta teatral.

Un buen ejemplo lo tenemos en *La tragedia del rey don Sebastián*, como ha destacado Salomon, que ha visto en este tipo de montaje un claro reflejo de las costumbres campesinas y ha destacado en el tipo de «procesión en movimiento» grandes posibilidades escénicas, bien aprovechadas por los comediógrafos de la época, pero sobre todo por Lope (76).

Pero lo que más nos interesa ahora es observar cómo Lope recoge el tipo de canción popular que tiene relación con la procesión y la oración religiosa, al tiempo que se acuña en un ritmo propio de la canción colectiva, de la canción coral. Así en una de las letras de *La tragedia del rey don Sebastián* (77), encontramos una cancioncilla que, en su estructura, ya vista en otros ejemplos, juega un importante papel el coro, que se convierte, ahora más que nunca, en el trasunto de una oración colectiva.

(76) NOËL SALOMON, *Recherches*, pág. 670.

(77) LOPE DE VEGA, *La tragedia del rey don Sebastián*, Ac XII, pág. 542.

La insistencia en el «quién como ella» marca, como apuntó Salomon (78), el ritmo de letanía popular, que surgía de la participación de todos en la oración:

La Virgen de la Cabeza
 —¡quién como ella!—
hizo gloria aquesta tierra.
 —¡quién como ella!—
Tiene la frente de perlas
 —¡quién como ella!—
y de oro fino las hebras,
 —¡quién como ella!—
Parió quedando doncella,
 —¡quién como ella!—
Sana cuantos van a verla,
 —¡quién como ella!—
da salud a los que enferman,
 —¡quién como ella!—
vista al ciego, al mudo lengua,
 —¡quién como ella!—
La Virgen de la Cabeza,
 —¡quién como ella!—

El carácter popular de este tipo de canción es reconocido y la repetición del verso rimado ajustada a un tipo métrico de gran tradición que más adelante se comentará. Su vigencia popular en nuestro suelo ha sido comprobada ya por Torner (79), que lo relaciona acertadamente con la canción asturiana oída en Llanes:

Aquí cortamos los ramos
los asturianos.
Ramos cortó un caballero
Los asturianos
ramos cortara un hidalgo
Los asturianos
por cortar su dedo
Los asturianos
por cortar su mano
Los asturianos.

(78) NOËL SALOMON, *Recherches*, pág. 680.

(79) EDUARDO M. TORNER, *Lírica*, pág. 407.

En la misma obra de Lope, *La tragedia del rey don Sebastián* (80), leemos otra bella canción que, sin el carácter popular, también pertenece al tipo de canción de romería, aunque ésta revista ya una disposición no coral, sino individual, y sus imágenes y metáforas, alegorías de conocida y reiterada tradición religiosa, sean de extracción más culta. La belleza de la canción es, sin embargo, evidente y revela ese tono de religiosidad popular patente en Lope, que desarrollaremos más adelante:

*Virgen pura, estrella,
norte de la mar,
llevadme a la orilla,
que me voy a anegar.
Pues hecha de soles
la cabeza es
desta Virgen Santa
y estrella a sus pies,
rayos de sus ojos,
norte de la mar,
llevadme a la orilla
que me voy a anegar.*

La reiteración del motivo popular «que me voy a anegar», presente en la lírica tradicional e incluso en alguna comedia lopesca, nos devuelve, a pesar de lo culto de las imágenes e inspiración al terreno de lo tradicional. Su presencia en una versión de *Lucinda perseguida*, ya fue puesta de manifiesto por Alín y relacionada con la correspondiente versión tradicional (81).

Hay que citar también dentro de este sector la canción presente en *Los Porceles de Murcia* (82), en la que se hace referencia a la propia romería mientras se glosa, al mismo tiempo, el conocido tema popular de «morenica me llaman...», cuya belleza y efectos ya hemos comentado, así como su tradición. Aquí el sol es altamente simbólico y sus connotaciones teológicas se convierten en reflexiones de íntima y probada raíz popular:

*A la Virgen bella
de aquesta ermita,*

(80) LOPE DE VEGA, *La tragedia del rey don Sebastián*, Ac XII, pág. 542.

(81) LOPE DE VEGA, *Lucinda perseguida*, Nac VII, pág. 343. Vid. JOSÉ M.º ALÍN, *Cancionero*, págs. 143-44.

(82) LOPE DE VEGA, *Los Porceles de Murcia*, Ac XI, pág. 555.

*cielo y tierra celebren
 su dulce día.
 Morenica me adoran
 cielos y tierra,
 que del sol de mis brazos
 estoy morena.
 Tanto sol me ha dado
 del Niño hermoso
 que hasta el pecho amoroso
 tengo abrasado.
 Todos me han llamado
 blanca azucena;
 que del sol de mis brazos
 estoy morena.*

Y, junto a ésta, la más conocida de *San Isidro labrador de Madrid* (83), en la que la letra popular va haciendo referencia al desarrollo de la romería, mientras se acompaña de un estribillo lleno de alegría y dinamidad:

*Vuela, caballito, vuela:
 darte he yo cebada nueva.*

*Hicieron su agosto
 por aquestas vegas,
 en donde se juntan
 y casadas quedan,
 Manzanares verde
 y Jarama bella.
 Los pastores suyos,
 después de la siega
 y de espigas rojas
 una cruz compuesta,
 vienen a la ermita
 quieren ofrecella.*

*Vuela, caballito, vuela,
 darte he yo cebada nueva.*

(83) LOPE DE VEGA, *San Isidro labrador de Madrid*, Ac IV, pág. 287.

*A Santa María,
rosa madre selva;
a su hijo hermoso,
lirios y azucenas;
a San Juan Bautista,
olorosas hierbas;
a San Pedro apóstol
mastranzo y verbena,
a San Roque hermoso,
trigo de las eras;
a San Sebastián,
trébol y mosquetas
y a San Cristóbal,
pinos de la sierra.*

*Vuela, caballito, vuela:
darte he yo cebada nueva.*

No podemos dejar de observar el riquísimo cuadro de ofrendas vegetales-florales que describe Lope en la canción, cuya alegría festiva y plasticidad quedan enmarcadas en la amplitud de las descritas y el resultado estético de una realidad, más que sugerida, explícita en ramos y flores y relacionada con los santos de mayor tradición y devoción popular. La imagen del caballo, dinamizada y reiterada en el bello estribillo, completa un conjunto cuya primera parte, con las alusiones geográficas tan habituales, nos ha ofrecido el propio movimiento de la romería en que se canta la canción, embellecida desde su origen en el cromatismo de las espigas rojas.

El grupo de canciones de fiestas tiene un importante sector íntegramente constituido por fiestas de carácter familiar, que, a pesar de ello, suponen la congregación de muchas personas: son las fiestas que tienen relación con los acontecimientos de la familia, como las bodas, bautizos, etc. Para la comedia suponían otra ocasión apropiada para congregarse a los personajes y para que aparecieran los músicos cantando el parabién con aires populares bien conocidos de todos. Si tomamos como punto de partida las de boda, hemos de destacar que fue Lope muy aficionado a ellas y pudo mostrarnos, a través de las que son sus mejores comedias, muchos y muy significativos ejemplos. En *Fuenteovejuna* (84) vimos cómo la canción

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

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

llegaba, procedente de la fiesta popular, a adquirir un carácter político. Pero es en *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (85) donde se encuentra uno de los más acertados poemas de Lope, un baile de bodas en el que nuevamente diversos componentes, entre los que destaca la naturaleza, vienen a comunicar su alegría y su belleza a los nuevos desposados:

*Dente parabienes,
el mayo garrido,
los alegres campos,
las fuentes y los ríos.
Alcen las cabezas
los verdes alisos
y con frutos nuevos
almendros floridos.
Echen las mañanas
después del rocío,
en espadas verdes
guarnición de lirios.
Suban los ganados
por el monte mismo
que cubrió la nieve
a pacer tomillos.*

Folía

*Y a los nuevos desposados
eche Dios su bendición;
parabién les den los prados
pues hoy para en uno son.*

Vuelven a danzar

*Montañas heladas
y soberbios riscos,
antiguas encinas*

(85) LOPE DE VEGA, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Ac X, págs. 110-111.

*y robustos pinos,
dad paso a las aguas
en arroyos limpios
que a los valles bajan
de los hielos fríos.
Canten ruiseñores
y con dulces silbos
sus amores cuenten
a estos dulces mirtos.
Fabriquen las aves
con nuevo artificio
para sus hijuelos
amorosos nidos.*

Folía

*Y a los nuevos desposados
eche Dios su bendición;
parabién les den los prados
pues hoy para en uno son.*

Es precisamente en estas comedias de tono popular donde las canciones como ésta funcionan de una manera más activa acercando la comedia a ambientes aldeanos. Como ya señaló Salomon, «ce qui donne souvent leur ton "populaire" aux scènes de noce villageoises de la "comedia", ce sont les vœux et compliments aux jeunes mariés» (86).

Una versión distinta de canción de bodas figura en *El tirano castigado* (87), en la que también hay un intenso sentimiento de la naturaleza y de la fiesta popular, a través de las imágenes y de los parabienes y buenos deseos de los músicos que entonan, en este caso también, una canción con estribillo. Los elementos de la vida diaria, los sencillos buenos deseos de la gente del pueblo aparecen sintetizados en premoniciones populares sintéticas y significativas:

*A la novia y al novio
les guarde Dios,
y al que no dijere amén
no le guarde, no.*

(86) NOËL SALOMON, *Recherches*, pág. 694.

(87) LOPE DE VEGA, *El tirano castigado*, Nac IX, pág. 746.

*Al novio garrido
 y a la novia bella,
 que parecen juntos
 el sol y la estrella,
 más frescos que mayo,
 más dulces que almendras,
 y les dé y ofrezca
 más blanco que natas
 y cuajada fresca,
 el cielo les guarde
 y les dé y ofrezca
 buen vino en las viñas,
 buen trigo en las eras,
 buen aceite en casa,
 buen puerco y manteca,
 buen hijo arzobispo
 si sigue la Iglesia,
 maestro de campo
 si fuere a la guerra,
 y toda la aldea
 diga lo que yo,
 y a quien no diga amén,
 no le guarde, no.*

Como se advierte, la canción es expresiva de toda una forma de vida aldeana-campesina, en la que desde los alimentos a los destinos de los futuros hijos, se hacen presentes los buenos deseos del pueblo, de todo el pueblo, con su globalidad colectiva. Son destacables, en la expresión de los frutos del campo la insistencia simbólica en el color blanco, sin duda relacionable con las bodas que en este momento se cantan.

A veces, la canción de boda se aleja de los modos populares y se convierte en una composición de carácter refinado y galante, en la que aparecen elementos propios de la lírica amorosa más rebuscada, como pueden ser los celos. A pesar de la alegría del momento, la rosca aparece como un símbolo con sus picos mientras la sombra de los celos aparece en la letra:

*Estad muy alegre,
 dichosa y bella novia,
 en tanto que coméis
 los picos de la rosca.*

*Huya toda tristeza
de vuestro gozo agora
que aun agora no es tiempo
para que estéis celosa.
Poneos vuestras galas
que hacéis muy envidiosas,
en tanto que coméis
los picos de la rosca.*

El texto anterior, perteneciente a *La discordia en los casados* (88), tiene relación con otra canción de boda recogida en *El vaso de la elección* (89), que supone un intermedio entre lo popular y lo culto. Aunque hay repeticiones de versos que adquieren el tono de un falso estribillo, la refinada sombra de los celos aparece también en el poema en un conjunto en el que los meses primaverales se ofrecen alegremente con sus estéticas promesas:

*Tálamo de amor,
¡cuán bien pareces hoy!
No parece alba,
no parece sol,
no parece mayo
la mitad que vos.
Siempre a vuestros ojos
cante el ruiseñor
canciones de amor
y de celos no.
Vuestros ramos vista,
en cada canción,
el mayo dé fruto,
y el abril dé flor.
Tálamo de amor,
¡cuán bien pareces hoy!*

El poema, con ecos evidentes de la seguidilla «Río de Sevilla, / cuán bien pareces...» vuelve a suponer una conjunción de distintos elementos de la lírica tradicional habituales en canciones de este tipo, ya que además de lo señalado, vemos en la canción elementos que van desde el alba o el ruiseñor a los motivos de abril y mayo.

(88) LOPE DE VEGA, *La discordia en los casados*, Nac II, pág. 152.

(89) LOPE DE VEGA, *El vaso de la elección*, Ac III, pág. 415.

Este mismo efecto es el que nos produce la canción de boda incluida en *San Isidro labrador de Madrid* (90), en la que vemos eco de las canciones de verbena:

*Que si linda va la madrina,
¡por mi fe que la novia es linda;*

y que ya nos introduce en otro tipo de canción de fiesta familiar, la de bautizo, cuyo ejemplo más significativo en Lope, perteneciente a *Nadie se conoce* (91), utiliza la misma fórmula de estribillo

*Que si linda era la parida,
por mi fe que la niña es linda.
La parida linda era,
pero la niña no hallara
belleza que la igualara
si tal madre no tuviera.
Bien lo dijo la partera
en viéndole la barriga:
«Por mi fe que la niña es linda».*

Aunque ya sabemos que la más conocida canción de bautizo del teatro de Lope es la de *El piadoso aragonés* (92), cuyo estribillo y su tradición ya hemos revisado:

Una voz *Este niño se lleva la flor
que los otros no.*

Todos *Este niño tan garrido
se lleva la flor,
U que es hermoso y bien nacido,
T se lleva la flor.
U La dama que le ha parido,
T se lleva la flor.
U Cuando llegue a estar crecido,
 ha de ser un gran señor.
 Este niño se lleva la flor,
 que los otros no.*

(90) LOPE DE VEGA, *San Isidro labrador de Madrid*, Ac IV, pág. 565.

(91) LOPE DE VEGA, *Nadie se conoce*, Nac VII, pág. 708.

(92) LOPE DE VEGA, *El piadoso aragonés*, Ac X, pág. 262.

Y con esta canción, que nos ofrece uno de los prototipos formales más interesantes que será comentado en su lugar, cerramos el análisis del amplio panorama de las canciones de trabajo y de fiesta, que Lope, como en otras ocasiones, cultivó mezclando lo estrictamente tradicional-popular con los elementos de su propia inspiración, tal como hemos ido señalando, aspecto que constituye posiblemente una de las claves de la creación poética dentro de la obra dramática.

VIII

LAS DANZAS O BAILES

Muy importante sector en el teatro de Lope, en el aspecto que venimos estudiando, lo constituyen los bailes o danzas que acompañan a las letras para cantar que conocemos, a los que ya prestó alguna atención Montesinos. Es frecuente, en la comedia, que aparezcan danzas específicamente así denominadas y algunas incluso de gran extensión. Su descripción es poco conocida, ya que surgen de la misma canción o bien de las acotaciones que, sólo algunas veces, son medianamente precisas.

Lo cierto es que, como señala Montesinos, lo que nos queda es sólo el texto de tales bailes, «tan difíciles de imaginar hoy, faltos de la música y de las indicaciones coreográficas deseables, salvo lo poco que indican las acotaciones» (1). A pesar de ello, no es difícil constatar lo extendido del baile y su relación constante con la representación teatral. Ricardo del Arco trazó un panorama que ponía de relieve la fecundidad del género y su acostumbrada presencia en el teatro: «Las primeras muestras de nuestro teatro del siglo XVI van acompañadas, merced al villancico, de canto y baile, circunstancia no de despreciar porque constituye un importante precedente de la zarzuela del siglo XVII y posteriores. Muchos de estos bailes, como la *Alta* y la *Baja*, el *Caballero*, el *Canario*, la *Dama de espada*, la *Españoleta*, las *Folias*, el *Guineo*, la *Morisca*, la *Pavana*, el *Rey Don Alfonso*, el *Turdión*, las *Vacas*, el *Villano* (uno de los más antiguos mencionados) y la *Zarabanda*, entre otros, pasaron a la centuria siguiente» (2).

(1) JOSÉ F. MONTESINOS, *Estudios*, pág. 149. Para todo lo referente a este capítulo, *vid.* también J. CASTRO ESCUDERO, *Bailes y danzas*, *cit.*, y más en general MIGUEL QUEROL GALVADÁ, *La música en las obras de Cervantes*, y ADOLFO SALAZAR, *La música en Cervantes*, *cit.*

(2) RICARDO DEL ARCO, *La sociedad*, pág. 211.

Se refiere al carácter de algunos de ellos, que, según documentos de la época, podrían considerarse más o menos lascivos, y entre los que se llevan la palma la zarabanda, la chacona y el escarramán. A pesar de ello, la presencia en el teatro de Lope de muchos de estos géneros es muy destacable, ya sea por referencia a ellos, como ocurre en *La villana de Getafe* (3), en la que Lope hace mención de las vacas, las folías, el canario, el villano, el conde Claros, la zarabanda, la chacona, el rey Alfonso y el Ay, ay, ay; ya sea por inclusión de letra y música en bastantes de sus comedias, como se verá en seguida en el aspecto que interesa a nuestro propósito, el estudio de las letras como un resto de la lírica de tipo tradicional y su interpretación lopesca. Y es que, como concluye del Arco, Lope «no se atuvo al manejo hábil de ciertos ritmos, a sugerir el pretexto de una linda melodía o a acampañarla con algunas palabras indiferentes. Las mejores muestras que este género nos transmitió son modelos de alta poesía, y más que adaptarse a la música, surgen de una emoción musical» (4).

Montesinos intentó una clasificación de estos intermedios líricos musicales en descriptivos y de espectáculo. Los primeros de carácter más sencillo, son aquellos en los que el asunto del baile se va describiendo y le vale como ejemplo el que quizá es el más conocido de todos, el baile del «villano» de *San Isidro labrador de Madrid* (5), que supone una descripción de ciertas actividades del labriego bella y alegremente evocadas. La antigüedad del baile del villano ha sido puesta de manifiesto, y una descripción del mismo figura en la *Relación de las fiestas de Baza* de 1618, en la que se refiere una mascarada en la que una de las figuras simbolizaba al baile: «llevaba el villano el rostro muy natural... un gabán viejo de muchas mangas, todo sembrado de cebollas y pedazos de pan, de que también llevaba guarnecida la gualdrapa, con la letra tan zapateada: "Al villano que le dan"» (6), texto que coincide con el inicio del de Lope de Vega:

*Al villano se lo dan,
la cebolla con el pan.
Para que el tosco villano,
cuando quiere alborear,
salga con un par de bueyes
y su arado otro que tal,*

(3) LOPE DE VEGA, *La villana de Getafe*, Nac X, págs. 374-75.

(4) RICARDO DEL ARCO, *La sociedad*, pág. 919.

(5) LOPE DE VEGA, *San Isidro labrador de Madrid*, Ac IV, pág. 565.

(6) JOSÉ F. MONTESINOS, edición de *Poesías Líricas*, I, pág. 96.

le dan pan, le dan cebolla
 y vino también le dan.
 Ya camina, ya se acerca,
 ya llega, ya empieza a arar.
 Los surcos lleva derechos.
 ¡Qué buena la tierra está!
 —Por acá —dice al «Manchado»,
 y al «Tostado»: ¡Por allá!
 Arada tiene la tierra,
 el villano va a sembrar;
 saca el trigo del alforja,
 la falda llenado va.
 ¡Oh, qué bien que arroja el trigo!
 ¡Dios se lo deje gozar!
 Las aves le están mirando;
 que se vaya aguardarán.
 Junto a las hazas del trigo
 no está bien el palomar.
 Famosamente ha crecido;
 ya se le acerca San Juan.
 Segarle quiere el villano,
 la hoz apercibe ya.
 ¡Qué de manadas derriba!
 ¡Qué buena prisa se da!
 Quien bien ata bien desata.
 ¡Oh, qué bien atadas van!
 Llevándolas va a las eras.
 ¡Qué gentil parva tendrá!
 Ya se aperciben los trillos,
 ya quiere también trillar.
 ¡Oh, qué contentos caminan!
 Pero mucho sol les da.
 La mano en la frente ponen,
 los pies en el trillo van.
 ¡Oh, qué gran sed les ha dado!
 ¿Quién duda que beberán?
 Ya beben, ya se recrean.
 Brindis. ¡Qué caliente está!
 Aventar quieren el trigo,
 ya comienzan a aventar.

¡Oh, qué buen aire les hace!
Volando las pajas van.
Extremado queda el trigo,
de ese limpio y candeal.
A Fernando que Dios guarde,
se pudiera hacer el pan.
Ya lo llevan al molino,
ya el trigo en la tolva está.
Las ruedas andan las piedras,
furiosa está la canal.
Ya van haciendo la harina.
¡Qué presto la cernerán!
¡Oh, qué bien cierne el villano!
El horno caliente está.
¡Qué bien masa! ¡Qué bien hiñe!
Ya pone en la tabla el pan,
ya lo cuece, ya lo saca,
ya lo quiere presentar.

Otro villano muy representativo y de gran tradición, presente también en Góngora, según ha probado Montesinos (7), es el que aparece en *Al pasar del arroyo* (8), cuyos primeros versos hacen alusión también al nombre del baile, junto a la chacona en este caso, otra de las modalidades del género muy extendida en la época y presente en el teatro de Lope:

¡Oh, qué bien baila Gil
con las mozas de Barajas,
la chacona a las sonajas
y el villano al tamboril!

Mientras que en *El amante agradecido* (9) una cuadrilla con varios instrumentos y pandorga canta una alegre letra, en la que también aparece el nombre del baile:

¡Vida bona, vida bona,
esta vieja es la Chacona!

(7) JOSÉ F. MONTESINOS, edición de *Poesías Líricas*, I, pág. 98.

(8) LOPE DE VEGA, *Al pasar del arroyo*, Ac XI, págs. 254-55.

(9) LOPE DE VEGA, *Con su pan se lo coma*, Nac IV, págs. 322-23.

Y, con carácter descriptivo, aunque ya dentro del grupo señalado por Montesinos como de los bailes complejos, hay que dar cuenta también de la presencia en el teatro de Lope de las «gallardas», baile popular del que conservamos un ejemplo en *Con su pan se lo coma* (10), en cuyos primeros versos se hace una descripción del baile con un ingenioso juego de palabras, uniendo el nombre de la danza con la gallardía de los danzantes:

*Al casamiento de Fabio,
mayoral del monte nuestro,
previenen fiestas y bailes
los pastores y vaqueros.
A danzar salen gallarda
la bella Inarda y Fineo,
y aunque fuera diferente,
fuera gallarda en vellos.
Con una y otra mudanza
dan vueltas y trocan puestos,
ya de guerra, ya de paz,
siguiendo los instrumentos.*

Para a continuación incluir las series de canciones que los danzantes han de bailar al son de la música y con acompañamiento de la propia letra.

Este sería el tipo de baile que Montesinos considera mucho más complejo y que contiene «los más variados elementos líricos y pantomímicos, ya que tienen un cierto argumento que se va representando, mientras canciones, tal vez desarrollos de temas populares, alternan con la representación. Como en las canciones, Lope trató de armonizar cosas de su propia invención con las que la costumbre mantenía» (11). Y un buen ejemplo lo tenemos en *La burgalesa de Lerma* (12), con un largo baile «Al monte de Burgos / iba yo, mi madre», en el que figuran esta canción narrativa, un «Ya no cogeré verbena», y otra serie de canciones que se cierran con el famoso «Niña, guárdate del toro», presente también en otras obras de Lope, como *El despertar a quien duerme* (13), en un baile de los comenzados «Afuera, afuera, afuera...», cuyo prototipo comentaremos en seguida. Para Montesinos, dado que la obra se escribió para las fiestas de 1613, «no es imposible que este baile fuera recuerdo de las fies-

(10) LOPE DE VEGA, *El amante agradecido*, Nac III, pág. 123.

(11) JOSÉ F. MONTESINOS, *Estudios*, pág. 151.

(12) LOPE DE VEGA, *La burgalesa de Lerma*, Nac IV, pág. 67.

(13) LOPE DE VEGA, *El despertar a quien duerme*, Nac XI, pág. 721.

tas en más de un sentido. Lope concurrió a ellas acompañando al duque de Sessa y debió contribuir a amenizarlas. Quizá se bailase ante los reyes; parecen darlo a entender los últimos versos. Repetidamente hemos visto cómo estos bailes van describiendo la acción. Es posible que el "humíllanse y vanse" final deba entenderse literalmente» (14).

También en la danza y baile de *El capellán de la Virgen*, cuyo comienzo, «Afuera, afuera, afuera, / aparta, aparta, aparta», está presente en *El despertar a quien duerme*, antes citado, y en *La niñez del Padre Rojas* (15), se nos va describiendo no sólo la acción de un baile, sino toda una fiesta con la entrada de los labradores de la Sagra a correr sortija, mientras labradoras y damas, dándose envidia, aparecen en los balcones. Las acotaciones, en esta ocasión, son algo más precisas y en conjunto nos transmiten un magnífico ambiente alegre, festivo y popular, que comienza con la acotación «Gran regocijo y los músicos canten así», para seguir con la canción «Afuera, afuera, afuera», etc. Al final, Lope señala que «Salen corriendo los labradores, cada uno por su puerta, en unos caballitos de caña, con sus cascabeles en las piernas y máscaras», para continuar después con la letra «Qué bizarro viene Antón», y de nuevo, al finalizarla, esta acotación: «Salgan otros dos labradores, con sus caballos asimismo y máscaras, y siempre que corrieren se ha de tocar dentro una caja a modo de atabales». Vuelve de nuevo la canción con la letra «Famosamente lo han hecho / ricos premios les aguardan», a cuyo final se cantará: «Cuatro bellas labradoras / con un baile de la Sagra / salen con gran regocijo / y desta manera bailan», que Lope acota así: «Salgan cuatro labradores con sayuelos y patenas y sombreros de borlas y unas bandas en los brazos», para cantar nada menos que un bello trébol de los que ya conocemos, tras cuyos dos primeros versos, señala el dramaturgo: «Retírese una de ellas, y tome las bandas de las otras en la mano, y ella que vaya haciendo una trenza». Y finalmente, tras el resto de la canción: «Toquen atabales y con este ruido entren». Cuando las muchachas han entrado, salen los mozos disfrazados de negros para danzar una de esas canciones características de la comedia del siglo XVII, en la que el lenguaje aparece graciosamente deformado (16)

*El hocico de vosa mercé,
he, he, he,*

(14) JOSÉ F. MONTESINOS, edición de *Poesías Líricas*, I, pág. 107.

(15) LOPE DE VEGA, *La niñez del Padre Rojas*, Ac V, pág. 306.

(16) LOPE DE VEGA, *El capellán de la Virgen*, Ac IV, pág. 495. Vid. para la importancia y trayectoria de estas manifestaciones: FRIDA WEBER DE KURLAT, «El tipo de negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación», *NRFH*, XIX, 1970, págs. 337-359.

*me tien periro,
de amore venciro
ay, ay, he, he, he,
que me moriré, que me moriré.*

La mención de esta danza de negros nos introduce dentro del estudio de los bailes, en el amplio capítulo de las canciones introducidas en el teatro por Lope utilizando distintos tipos de razas o regiones marginales que ofrecían a la escena, por un lado, su lenguaje deformado, y por otro, la vistosidad y el pintoresquismo de sus bailes, de los que apenas si sabemos algo de los disfraces. En *La victoria por la honra* (17) aparece una acotación precediendo a uno de estos bailes que dice: «Salen con grande grita de negros y negras con adufes, guitarras y sonajas, cantando los dos», para interpretar una canción con este estribillo, que utilizará también en *El negro del mejor amo* (18)

*Aquisá que no saperiro,
aquisá.
Aquisá, seño! Cupido,
aquisá, aquisá.*

O en *La limpieza no manchada* (19)

*De culebra que pensamo
morde a María lo pe,
turo riamo, turo riamo,
¡he, he, he!*

O en *La madre de la mejor* (20)

*Usié, usié, usiá
Que no sabemos lo que será.
Purutú, purutú, purutú,
si nadie lo sabe, cállate tú.*

O este villancico simpático de *El Nacimiento de Cristo* (21)

-
- (17) LOPE DE VEGA, *La victoria por la honra*, Nac X, pág. 421.
 (18) LOPE DE VEGA, *El negro del mejor amo*, Nac XI, pág. 71.
 (19) LOPE DE VEGA, *La limpieza no manchada*, Ac V, pág. 424.
 (20) LOPE DE VEGA, *La madre de la mejor*, Ac III, págs. 368-69.
 (21) LOPE DE VEGA, *El Nacimiento de Cristo*, Ac III, pág. 409.

*Neglo de Santo Tomé,
a lo Niño del portálico
cantemo, danzemo, bailemo, a la fe;
galupe, galupe, galumpico,
he, he, he, blanca la cara me deja lo pie.*

La presencia en el teatro de Lope de canciones y bailes pertenecientes a otras comunidades raciales o regionales, que llevan consigo la deformación lingüística es todavía muy amplia y, en general, la presencia de unos y otros tipos de canciones tiene relación directa con el tema tratado. Por su importancia dentro de la comedia habrá que destacar inmediatamente después de los bailes de negros los de indios americanos, cuyas palabras de indudable eufonía a veces consiguen estribillos de gran valor rítmico. Varios ejemplos pueden ilustrar lo que decimos. En *Servir a señor discreto* (22), el estribillo

*¿Taquitán mitamacumí,
español, de aquí, para allí,
de aquí para allí?*

acompaña a una bella canción de india, sumamente ambientadora de un determinado clima en la comedia. Mientras que en *Arauco domado* (23), el estribillo

*Piraguamonte, piragua,
piragua, jevizarizagua*

acompaña un baile-canción de indias e indios, algunas de cuyas mudanzas encierran una notable belleza, al tiempo que vuelven a conseguir el ambiente adecuado, como en ésta:

*Entra, niña, en mi canoa
y daréte una guirnalda,
que lleve el sol que decir
cuando amanezca en España.
Iremos al tambo mío,
cuyas paredes de plata
cubrirán paños de plumas
de pavos y guacamayas.*

(22) LOPE DE VEGA, *Servir a señor discreto*, Ac XV, pág. 607.

(23) LOPE DE VEGA, *Arauco domado*, Ac XII, págs. 631-32.

*No tengas miedo al amor,
 porque ya dicen las damas
 que le quiebra el interés
 todos los rayos que fragua.
 Piraguamonte, piragua,
 piragua, jevizarizagua.
 Bío, bío,
 que mi tambo le tengo en el río.*

A pesar del ambiente americano, Lope en su canción no olvida los clásicos elementos de la tradición popular castellana que aparecen en todo su esplendor mezclados con los ritmos y palabras indígenas. No nos puede sorprender, teniendo en cuenta este aspecto, la presencia de la niña en cabello, aunque la veamos trasladada a un ambiente distinto de *Fuenteovejuna*, *Lo que ha de ser* o *Con su pan se lo coma*

*La blanca niña en cabello
 salió una mañana al río,
 descalzó sus pies pequeños,
 comenzó a quebrar sus vidrios.
 Andaba nadando Amor,
 y, acercándose quedito,
 asíóle del uno dellos,
 a quien llorando le dijo:
 —Deja el pie, toma el cabello,
 pues que la ocasión ha sido,
 y porque mejor la goces,
 vente a mi tambo conmigo.
 Bío, bío,
 que mi tambo le tengo en el río.
 Piraguamonte, piragua,
 piragua, jevizarizagua.*

Con este final termina una canción-baile, en la que tanto las repeticiones de las palabras americanas como el ritmo general de avances y vueltas, refleja la alegría y ritmo de este baile, en cuyo contenido se destacan las notas inconfundibles de ambiente, ya sugeridas a través de los sonidos onomatopéyicos. La plasticidad de colores iniciales y la belleza del ambiente americano, tan populares, vuelven a contribuir con las notas de elaboración culta, como la presencia del dios Amor, a ese característico sentido de globalidad que tienen muchas de las letras, y

ahora más que nunca porque lo vemos a bordo de una piragua por un río americano.

Otro tipo de baile de indios, algo distinto es el que Lope incluye en *La limpieza no manchada* (24), donde con la acotación «Sale la India con un baile de Indios» aparece una cancioncilla cuyo estribillo incluye este tipo de palabras musicales:

*Rufalalá, que no toca a la Niña,
Rufalalá, la culpa de Adán.*

Que también aparecen en una de las más bellas danzas de la comedia lopesca, perteneciente a *La madre de la mejor* (25), aunque aquí la acotación señala que «Salen los músicos de judíos, y los que bailan, canten y bailen»

*Nunca el sol salió más bello,
runfalalén,
ni con más lindo cabello,
fanfalalán.
Nunca fue tan claro el día,
runfalalén,
ni trajo tanta alegría,
fanfalalán.
Que se alegre manda el cielo,
runfalalén,
todos los hombres del suelo,
fanfalalán.
Por septiembre primavera,
runfalalén,
¿quién le ha visto o verla espera?,
fanfalalán.
Cuando nace algún cometa,
runfalalén,
está la tierra sujeta,
fanfalalán.
Mas cuando nace una lumbre,
runfalalén,*

(24) LOPE DE VEGA, *La limpieza no manchada*, Ac V, pág. 423.

(25) LOPE DE VEGA, *La madre de la mejor*, Ac III, pág. 367.

*que no hay sol que más alumbre,
fanfalalán,
todos contentos están,
fanfalalán.*

Este tipo de estribillo nos conduce al examen de otro baile del mismo género: el canario. En *Los guanches de Tenerife* (26), una breve acotación («Músicos bailen canario») precede a una canción cuyo estribillo repite los sonidos de las antes transcritas

*Españoles brios,
mirar y matar;
volveréis vencidos
Fan, falalán.*

Mientras que en *San Diego de Alcalá* (27) otra acotación con parecida referencia («Canten y bailen el canario los bárbaros y las mujeres») introduce una larga canción cuyo estribillo presenta una nueva interpretación de palabras rítmicas:

*Canaria lira,
lilirum fa;
que todo lo vence
amar y callar.*

Pero nada sabemos de los bailes en sí, ni de sus pasos ni de sus evoluciones ni tan siquiera de los instrumentos con que se acompañaban o de los disfraces de los danzantes, salvo lo que hemos leído en las acotaciones transcritas, no frecuentes, por otro lado, en el teatro de la época. Es lo que ocurre, por ejemplo, con los bailes de portugueses que aparecen en teatro lopesco, en cuyas acotaciones nada se nos dice de cómo son o cómo van disfrazados los danzantes, de manera que sus peculiaridades los distinguan de otros, además de la lengua, porque todas las canciones de portugueses que hallamos, están escritas en ese idioma. Así en *La limpieza no manchada* (28) se indica que «Sale un baile de portugueses», y en *La octava maravilla* (29), «Dancen esto entre seis; tres portu-

(26) LOPE DE VEGA, *Los guanches de Tenerife*, Ac XI, págs. 322-23.

(27) LOPE DE VEGA, *San Diego de Alcalá*, Ac V, págs. 50-51.

(28) LOPE DE VEGA, *La limpieza no manchada*, Ac V, pág. 423.

(29) LOPE DE VEGA, *La octava maravilla*, Nac VIII, pág. 279.

gueses y tres portuguesas», mientras que en *No son todo rui señores* (30) una bella canción de ronda va precedida de un «Entren unos follones portugueses con atambor, sonajas e instrumentos» para cantar

*Sale a estela de alba,
maña se vein;
recordai, muñalma,
naon dormais, mio bein.
¡Ay, ay, ay!*

En este mismo contexto de lenguas extrañas habría que citar las canciones en árabe como la que figura en *El cerco de Santa Fe* (31) o las que se transcriben en español deformado por la pronunciación morisca también en *El cerco de Santa Fe* (32) o en *San Diego de Alcalá* (33), en una bella canción relacionada con el tema de San Juan:

*El maniana de San Juan,
al tempo que el manecía,
gran fiesta hacelde los moros
al señor San Joan Baptista.*

¡Ay ha!

*Salimos todos al vega,
divididos al cuadrilla:
Benraide lievar leonado
con lunas de plata fina.*

¡Ay ha!

*Alcaide de los donceles
una marlota marília,
toda de Mahomas de oro
e mil arábigas cifras.*

¡Ay ha!

Cuando estas jugando todos

(30) LOPE DE VEGA, *No son todo rui señores*, Ac XV, págs. 99-100.

(31) LOPE DE VEGA, *El cerco de Santa Fe*, Ac XI, pág. 429.

(32) LOPE DE VEGA, *El cerco de Santa Fe*, Ac XI, pág. 245.

(33) LOPE DE VEGA, *San Diego de Alcalá*, Ac V, pág. 43.

*con el darga y cañizas,
el Maestre de Santiaguas
tener so gente escondida.*

¡Ay ha!

*Salir de repente juntas:
damos voces el moriscas,
desmayábase la reina
sobre una turca alcalifa.*

¡Ay ha!

*Lo que restamos aquí,
no permitilde que diga,
por ser vitoria cristiana.*

Volviendo a la significación de los bailes en el teatro lopesco, cerramos este capítulo haciendo referencia a uno de los más significativos en los regocijos y fiestas populares, el baile de la maya, cuyo contenido llegó a utilizar Lope con valor simbólico en su auto sacramental *La maya*. En *El Laberinto de Creta* (34) figura una divertida versión en la que la tradición popular de la maya se halla transportada a otro ambiente, aunque se mantiene la alegría propia de esta fiesta o mascarada, con la presencia de textos tradicionales intercalados:

*Hicieron a Venus maya,
diosa interesable siempre,
los pastores de la isla
donde más imperios tiene.
Como los meses de mayo
eran sus mejores meses,
ya porque está verde todo,
ya porque la diosa es verde,
Belisa y la bella Atandra
pedían con una fuente
y a la gente que pasaba
esto contaban alegres:
—«Den para la maya,
que es hermosa y galana».*

(34) LOPE DE VEGA, *El Laberinto de Creta*, Ac VI, págs. 138-139.

*Pasó Riselo y les dio
un doblón para alfileres
y Fabio para chapines,
que pies celebraba siempre.
Pasó Bato y no dio nada,
y las pastoras al verle
tan cobarde en el dativo
le cantaron de esta suerte:
«Pase, pase el pelado,
que no lleva blanca ni cornado».*

*Pasó Amor, y aunque desnudo,
llevaba al cuello pendiente
un carcaj de flechas de oro
con plumas y verdes:
«Dad para la maya,
el caballero
que más vale honra
que no el dinero».*

*Amor entre las pastoras,
flechas de oro repartía;
pensaban que era moneda
y a puñadas las cogían.
Quedaron enamoradas
y Venus muerta de risa
de ver cómo le cantaban
y a propósito decían:
«Iba a coger miel la colmenera,
y picóle una abeja porque no vuelva».*

Como se ve, la gracia del baile y su carácter tradicional reside en la asimilación de dichos populares intercalados que lo amenizan y le conceden el aire distendido propio de la mascarada. Algunos de tales intermedios, como ya se encargó de señalar Montesinos (35), son frecuentes en el teatro de Lope y fuera del mismo incluso en *El peregrino en su patria*.

No hay duda, pues, que la presencia de los bailes populares forman una importante parte del teatro de Lope al que, como tantas canciones,

(35) JOSÉ F. MONTESINOS, edición de *Poesías Líricas*, I, pág. 103.

conceden el aire de variedad aspirado por el comediógrafo. La presencia de estos intermedios tan mal conocidos hoy en escena, con su música, su letra y su danza debieron alegrar el contenido de obras de los más variados temas, como ya hemos visto, y en las que ya de por sí eran divertidas, como ocurre en el que podemos considerar mejor muestra del género presente en *La dama boba* (36), representaban dentro de la obra la confirmación de una ironía, de un argumento jocoso. Es lo que ocurre con las divertidas repeticiones, al ritmo del cosante, al ritmo del «Norabuena venga», que habíamos visto en *La juventud de San Isidro* y que en *La dama boba* da forma a la canción

*¿De dó viene, de dó viene?
Viene de Panamá.
¿De dó viene el caballero?
Viene de Panamá.*

rematada por el «Deja las avellanicas, moro», que vuelve a ponernos de manifiesto la habilidad de Lope para llevar a cabo mezclas que animaran siempre este tipo de intermedios en los que la música y la danza ponían una nota distinta dentro de la fiesta teatral.

(36) LOPE DE VEGA, *La dama boba*, Nac XI, págs. 620-21.

IX

LA LIRICA RELIGIOSA

En esta revisión más específica de géneros y motivos traídos por Lope a su teatro en forma de canciones tradicionales, no podía faltar un aspecto de capital importancia en su comedia, y aun en toda su obra, como es el de la religiosidad lopesca, que tantas veces reviste un carácter popular, incluso fuera de su teatro, como sucede en *Los pastores de Belén*, donde se encuentran algunas de las mejores canciones religioso-populares producidas por el Fénix. En las páginas precedentes, con ocasión de comentarios de bailes, tipos de canciones —las de romería, por ejemplo—, y motivos tradicionales, con alguna frecuencia hemos hecho ya mención de algunas de estas canciones religiosas, por lo que las notas subsiguientes adoptan un carácter de reconsideración y resumen.

Fue Angel Valbuena Prat quien, a través de un ensayo breve titulado *La religiosidad popular de Lope de Vega*, destacó que, entre otros lugares de su obra, es en el teatro donde de manera más clara toma forma la representación popular de los temas religiosos. No ya sólo en la concepción de los autos sacramentales o las representaciones morales, donde «el plano de lo popular de aldea se aplica al elemento religioso como una simple simbología» (1), sino en todo el teatro, donde los elementos hacen posible esta configuración: la presencia en escena de personajes populares que cantan y bailan (aldeanos, labriegos, pastores) en torno a los grandes misterios religiosos, sino también en las propias canciones que éstos llevan y desarrollan, muchas de ellas canciones a lo divino procedentes de textos tradicionales muy conocidos.

El ejemplo más característico lo representa el auto llamado precisa-

(1) ANGEL VALBUENA PRAT, *La religiosidad*, pág. 7.

mente *De los cantares* (2), reminiscencia del *Cantar de los Cantares*, donde una serie de personajes desarrollan la trama teológica de la conquista de la Esposa bíblica por el Esposo, entre canciones que constituyen en su mayoría versiones de cantos bíblicos, aunque entre ellas también se encuentran canciones y danzas tan conocidas como «Yo me iba, mi madre, al monte una tarde...», la versión a lo divino de «Que de noche le mataron / al caballero / la gala de María / la flor del cielo...», o también la versión sacra de la «gallarda», «Corren caballos aprisa, / tápala, tápala, tapa», sin olvidar el cantar popular galante, «Si queréis que os ronde la puerta...», presente como todos los cantares de este auto en versiones anteriores, extremo que puede ser comprobado en Alín (3). En conjunto, la obra que nos ocupa supone la mayor y más clara prueba para demostrarnos la importancia de esta lírica tradicional en el teatro lopesco, ya que el Fénix incluye las canciones antes señaladas en una obra temáticamente específica combinándolos con las canciones de filiación bíblica en uno de sus típicos alardes de acertada mezcolanza, a pesar de que Menéndez Pelayo la consideraba «mezcla extraña, pero no siempre desapacible» (4).

En otras obras, como en el auto *La siega*, volvemos a tener presente el perfecto dominio de los ambientes populares de fiestas y de trabajo que tan patentes han quedado hasta ahora, y que Lope eleva con singular maestría y gracia a lo divino, sin perder ni la ligereza ni la gracia originaria de estas canciones. Así, en *La siega* (5), podemos leer esta canción relacionada con los temas de albada o alborada:

*A la esposa divina
cantan la gala
pajarillos al alborada,
que de ramas en flores
y de flores en ramas
vuelan y saltan.
A la esposa bella,
linda y agraciada,
que le dio el esposo
toda su gracia,
cantan pajarillos
al alborada,*

(2) LOPE DE VEGA, *Auto de los cantares*, Ac II.

(3) JOSÉ M.ª ALÍN, *Cancionero*, pág. 746.

(4) MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, Ac II, pág. LXXIV.

(5) LOPE DE VEGA, *La siega*, Ac II, pág. 313.

*y de ramas en flores
y de flores en ramas
vuelan y saltan.*

O esta otra que reproduce una canción de trabajo (6)

*A sembrar, a sembrar, labradores,
que las aves del cielo cantan amores.*

El auto *La Maya* (7), además de ser una versión alegórica del regocijo popular de «la maya», llevada a lo divino, contiene una versión religiosa de un motivo popular conocido en la canción

*Esta Maya 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 las otras no.*

Con la presencia del también popular, antes citado por nosotros, al analizar un baile de *El Laberinto de Creta* (8)

*Dad para la maya,
gentil caballero,
más vale la honra
que todo el dinero.*

Y es que, en efecto, el auto es un trasunto del festejo de la maya, como fiesta de labradores. En el auto, personajes alegóricos (el Regocijo, el Contento, la Alegría) aparecen cantando a la Maya (el Alma vestida de *Maya*), acompañados de pandero, guitarra y sonajas, entonando diversas canciones populares, hasta terminar con una de boda, a lo divino, claro está:

*Dio el novio a la desposada
corales y zarzillos y patenas de plata.*

(6) LOPE DE VEGA, *La siega*, Ac II, pág. 314.

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

(8) LOPE DE VEGA, *La Maya*, Ac II, pág. 51.

María Cruz García de Enterría pudo referirse a este auto como obra engendrada no sólo por una canción «sino por toda una costumbre tradicional y folklórica repleta de elementos dramáticos en un estado latente» (9). Lope realiza una divinización del tema y del asunto, pero no necesita alterar la letra del villancico, tal como, según García de Enterría, le ocurría a San Juan de la Cruz (10).

Sería prolijo extenderse en las distintas modalidades que Lope ha elevado a lo divino, y que, en muchos casos, como ocurre con el de *La Maya*, no sólo son canciones de un género cultivado por Lope, sino incluso versiones de un mismo texto. No podemos, sin embargo, dejar de recordar algunos ejemplos destacados, como la canción de velador de *El Nacimiento de Cristo* (11), que habíamos visto en *Las almenas de Toro*, y que ahora aparece con la siguiente versión:

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

*mira, velador Adán,
que andan en el monte lobos,
puesto que ya de sus robos
dicen que miedo os dan.
Mas tan hambrientos están,*

*que os han de hacer mil cautelas;
poned al ganado velas,
tomad escarmiento en mí,
que velando en él me perdí.*

Mientras que en *El cardenal de Belén* (12) nos encontramos con una bellísima versión sacra del «Mañanicas floridas», que habíamos visto en su texto profano en *El acero de Madrid*. La que aparece en *El cardenal de Belén* reúne las condiciones ideales de belleza y agilidad junto a la temática navideña que Lope también dominaba, por lo que no es nada extraño que éste sea uno de sus más conocidos, y acertados, villancicos:

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

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

(11) LOPE DE VEGA, *El Nacimiento de Cristo*, Ac III, pág. 399.

(12) LOPE DE VEGA, *El Cardenal de Belén*, Ac IV, pág. 181.

*Mañanicas floridas
del frío invierno,
recordad a mi Niño,
que duerme al hielo.
Mañanicas dichosas
del frío diciembre,
aunque el cielo os siembre
de flores y rosas,
pues sois rigurosas,
y Dios es tierno...
Recordad a mi Niño,
que duerme al hielo.*

Como canciones sacras también hallamos en *La madre de la mejor* la versión ya referida de «A la dina, dana», así como otros cantos y bailes ya comentados que demuestran una vez más el sentido popular que Lope quería imprimir a sus comedias religiosas. Citemos, en este sentido, una canción de bienvenida a lo divino de *La Circuncisión y sangría de Cristo* (13), que adquiere el carácter de villancico navideño, bellamente conseguido:

*Sea bienvenida
la recién parida.
Sea bienvenido
el recién nacido.
Mil años se gocen
esposa y marido
con la compañía
de aqueste Dios niño.
Véanle hecho mayo,
la fiesta y domingo
dando en la aldea
gusto y regocijo.
Norabuena venga
el Dios prometido
a ser el rabadán
del hombre perdido;
venga norabuena
el recién nacido.*

(13) LOPE DE VEGA, *La Circuncisión y sangría de Cristo*, Ac II, pág. 519.

Como ocurre con la más extensa canción de *El Nacimiento de Cristo* (14), otra de las obras maestras de Lope, que tan sólo en el estribillo o copla consigue concentrar la gracia de varias imágenes plásticas de gran riqueza expresiva:

*A la clavelina,
a la perla fina,
a la aurora santa,
que el sol se levanta.*

Los ejemplos, en efecto, son numerosos y los ecos de la tradición patententes. Una canción como ésta de *El cardenal de Belén* (15)

*Alegraos, pastores,
ya viene el albore.
Tened alegría,
que ya viene el día.
Alégrese el suelo
con tal regocijo
pues de Dios el Hijo
hoy baja del cielo,
y en humano velo,
por vuestros amores.
Alegraos, pastores,
ya viene el albore.
Tened alegría
que ya viene el día.*

recuerda, según Torner (16), un estribillo popular de Navidad presente en diversas regiones de España que relaciona el Nacimiento de Cristo con la venida del día. Así se canta en Castilla

*Alegría,
que ya viene el día.*

Siguiendo un modelo presente ya en Valdivielso, en la *Primera parte del Romancero espiritual*, con la versión

(14) LOPE DE VEGA, *El Nacimiento de Cristo*, Ac III, pág. 408.

(15) LOPE DE VEGA, *El Cardenal de Belén*, Ac IV, pág. 182.

(16) EDUARDO M. TORNER, *Lírica*, pág. 37.

*Venga con el día
el alegría;
venido ha el albore,
el Redentore.*

Una versión del mismo aparece en el propio Lope de Vega, en su obra fundamental para conocer la maestría lopesca en este género, *Los pastores de Belén*

*Venga con el día
el alegría;
venga con el alba
el sol que nos salva.*

Y es que, en efecto, si Lope deja en *Los pastores de Belén* una buena muestra de su aprecio y su dominio del villancico, de la canción popular religiosa, con un sentido excepcional de la lírica tradicional, también en el teatro hace figurar, con esas mismas dotes excepcionales, similares temas y motivos que su público mejor conocía, haciendo descender los temas alegóricos de sus autos o de las historias de las comedias sacras, a la altura de un público popular que tan atraído se sentía por la presencia de las letras, las músicas y las danzas de sus fiestas y de sus regocijos tradicionales.

X

LAS FORMAS

Una de las notas que con mayor intensidad contribuyen a la riqueza y expresividad del teatro de Lope, es posiblemente la gran variedad del aspecto formal, ya que el Fénix, al introducir genialmente la lírica de tipo tradicional en su teatro, lo hizo con todas sus consecuencias y utilizando todos los registros posibles, que ofrecían, con la máxima naturalidad, el perseguido fin de variedad y comunicabilidad propio de este tipo de manifestaciones artísticas. Hasta tal extremo que su significación histórica en este aspecto ya fue puesta de manifiesto en 1920 cuando Pedro Henríquez Ureña señalaba que Lope fue, en su incorporación de elementos populares en el teatro mucho más allá que sus predecesores: «De hecho, incorporó en el teatro toda la poesía del pueblo; y, por éste y por otros medios, hizo llegar su producción dramática a las masas de toda la nación española» (1).

Y fue también Henríquez Ureña quien ya fijó cuáles fueron las preferencias formales de Lope en lo que a la canción tradicional se refiere, y cómo acudió a todas ellas, ya que de los cuatro tipos en que queda clasificada la poesía irregular de las canciones de este tiempo, Lope a todos prestó, con mayor o menor preferencia, su atención y la maestría de su reinterpretación.

Los cuatro tipos a que hacemos referencia son «el cantar de cadencia anapéstica o al estilo de gaita gallega, el que tiene como elemento predominante el verso eneasílabo, la seguidilla y los esquemas libres, en el que se percibe con menos precisión la tendencia rítmica, o en el que se mezclan ritmos diversos» (2). Sin detenernos demasiado en ejemplificar cada

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

(2) PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación*, pág. 145.

uno de ellos, labor ya realizada en 1920 por Henríquez Urueña, sí podemos destacar la abundancia sobre todo de la seguidilla, utilizada por Lope en muchísimas ocasiones, lo que ha permitido al autor de la *Versificación irregular* contabilizar su presencia en más de sesenta obras dramáticas, entre autos, representaciones morales, comedias, algunos de cuyos más representativos ejemplos ya hemos podido ver (3). La labor de Lope de Vega fue excepcional y coincidió con el mejor momento de esplendor de la seguidilla, fijado por Montesinos en los primeros decenios del siglo XVII: «Lope contribuyó pródigamente —señala Montesinos— al éxito de estas formas, como al de todas las manifestaciones artísticas de su tiempo, con más acierto que nadie, dicho sea con perdón de Góngora» (4).

Agotadas las canciones folklóricas tradicionales, Lope y los poetas de su época comienzan a forjar una serie de ritmos popularizantes que habían de sustituir a los ya decaídos, llegando a popularizarse con el tiempo, como ha señalado M. Frenk Alatorre, y, entre ellos, al principio, la seguidilla logró sobre todos afianzarse definitivamente, gracias al empuje de Lope de Vega (5). Su tradicional alternancia de verso largo y verso breve, y, sobre todo, la gracia y variedad de su ritmo, se convierten en el elemento ideal para un teatro profundamente dinámico. Por eso, Montesinos destacó con acierto su significación en la comedia, y valoró los distintos tipos y su relación con la lírica tradicional: «En unos casos son propiamente un estribillo; dan comienzo y fin a una canción, de esquema métrico regular. Otras veces aparecen seriadas, como estrofas de un poema, con o sin repetición de algunos versos; otras, aunque constituyendo cada cual unidad rítmica y lógica, se refieren a un mismo asunto que da sentido a la canción y justifica el engarce de las diferentes seguidillas. Por último, encontramos la seguidilla aislada, la más difícil de reconocer como obra de autor determinado. Conviene destacar que las que hallamos en comedias, sobre todo estas aisladas, suelen referirse a los mismos temas en boga de dudoso origen. Así las del río de Sevilla, las de forzados y galeras, las carceleras de la época; las de la fiesta de San Juan, y, análogicamente, las que aluden a otras fiestas populares, como la de Santiago el Verde. Por lo demás, abundan los desarrollos de temas favoritos de toda nuestra poesía cantada: el de los airecillos que han de llevar a la amada los suspiros del enamorado, a los que se les pide que si la hallan dormida no la despierten; el de la aparición de la amada en el campo, en la frescura de la mañana, etc. No contamos las jocosas o las satíricas,

(3) PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación*, págs. 200-202.

(4) JOSÉ F. MONTESINOS, *Estudios*, pág. 144.

(5) MARGIT FRENK ALATORRE, *Estudios*, pág. 244.

que son innumerables, y de las que hay en Lope encantadoras muestras» (6).

La larga cita nos ahorra entrar en más extensas precisiones, al tiempo que revela el gran interés por el estudio de la seguidilla y su importante papel en el terreno de las canciones tradicionales dentro del teatro, como la forma predilecta y primerísima de todas las que Lope utilizó en su obra dramática. Los efectos, la fuerza de su ritmo y su poesía, la gracia de su encanto popular todavía están patentes en las muchas obras en que el arte y la intuición de Lope de Vega acertó a situarlas interrumpiendo y alegrando la creación dramática. Incluso hoy no es difícil probar el efecto, por ejemplo, de «Mañanicas floridas / del frío invierno» de *El cardenal de Belén* o el «Que de Manzanares / era la niña / el galán que la lleva / de la Membrilla» de la comedia del mismo nombre, o el «Vivan muchos años / los desposados» de *Fuenteovejuna*, o el «Mariquita me llaman / los carreteros» de *Servir a señor discreto*, o «Río de Sevilla, / quien te pasase» de *Amar, servir y esperar*, o el «Que de noche / le mataron / al caballero...».

Tiene también en el teatro de Lope su importancia el ritmo de gaita gallega presente en las canciones tradicionales. Para Henríquez Urueña, los versos a estilo de gaita gallega son aquellos «en que predomina la cadencia anapéstica, versos de diez, once y doce sílabas, unidos a versos breves —particularmente los de seis, como quebrados de los más largos—» (7) y su presencia en el teatro lopesco es destacable a través de imitaciones, como el cantar de ronda popular que aparece en el *Auto de los cantares* (8),

*Si queréis que os enrame la puerta,
vida mía de mi corazón,
si queréis que os enrame la puerta,
vuestros amores míos son.*

ligado, según Valbuena Prat (9) al baile de la españoleta. Y es que queda claro para los especialistas que el ritmo de gaita gallega es particularmente indicado para distintos bailes vinculados a la tradición española.

Uno de los ejemplos más valiosos en el teatro lopesco lo constituye la canción «Molinico que mueles amores» de *San Isidro labrador de Ma-*

(6) JOSÉ F. MONTESINOS, *Estudios*, pág. 148.

(7) PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación*, pág. 164.

(8) LOPE DE VEGA, *Auto de los cantares*, Ac II, pág. 406.

(9) ANGEL VALBUENA PRAT, *La religiosidad*, pág. 9.

drid (10), cuyo ritmo de gaita gallega es el adecuado para las canciones de molino o «muñeiras», como se prueba por su presencia en otras canciones de molino,

*Parecéis molinero, amor,
y sois moledor.*

presente en varias comedias de Lope (11), y

*Molinico, por qué no mueles,
porque me beben el agua los bueyes*

perteneciente, como sabemos, a *El Hamete de Toledo* (12), entre otras muchas obras y autores del siglo de oro.

El tercer lugar, dentro de la versificación irregular, en importancia, lo ocupa el ritmo presidido por el eneasílabo que encontramos en abundancia en obras teatrales de Lope a través de textos ya vistos. Son grupos de versos en los que la presencia de un eneasílabo marca un claro predominio, y, como señala Henríquez Ureña, «da carácter al movimiento rítmico» (13). Y entre los ejemplos de Lope, algunos significativos pueden ser señalados. Así en *Las mocedades de Bernardo de Carpio* (14) el ya citado

*Que si buena era la verbena,
más buena era la hierbabuena.*

o en *El viaje del alma* (15) o *El serafín humano* (16) el que comienza

*¡Hola! Que me lleva la ola.
¡Hola! Que me lleva la mar.*

Y más aún el de *El gran duque de Moscovia* (17)

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

(10) LOPE DE VEGA, *San Isidro labrador de Madrid*, Ac IV, pág. 506.

(11) LOPE DE VEGA, *Los amantes sin amor*, Nac III, pág. 145; *El Aldegüela*, Ac XII, pág. 239, y *El molino*, Nac XIII, pág. 91.

(12) LOPE DE VEGA, *El Hamete de Toledo*, Nac VI, pág. 202.

(13) PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación*, págs. 207 y sigs.

(14) LOPE DE VEGA, *Las mocedades de Bernardo de Carpio*, Ac VII, pág. 254.

(15) LOPE DE VEGA, *El viaje del alma*, Ac II, pág. 12.

(16) LOPE DE VEGA, *El serafín humano*, Ac IV, pág. 282.

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

La última forma clasificada por Henríquez Urueña, la de los esquemas libres, tiene menor importancia en el teatro del Fénix: «El apogeo de los esquemas libres se alcanza, más que en Lope —que prefirió los ritmos mejor definidos—, en Luis Quiñones de Benavente, gran maestro del entremés» (18). Aun así, algún ejemplo puede ser citado, como este de *El Aldegüela* (19), recogido igualmente por el autor de la *Versificación irregular*,

*Flores cogen las zagalejas, mas ¿para qué?
Que ni lucen, ni huelen, ni tienen color,
con mejillas y boca de grana y clavel.*

Aparte de la versificación irregular, habitual en este tipo de composiciones tradicionales, hay que hacer referencia a las estructuras de versificación de carácter regular, ajustadas a una norma, que supusieron en el teatro de Lope un importante mantenimiento de formas de gran tradición. En este sentido debemos destacar la importancia del romance, con multitud de posibilidades y facetas, que van desde la serie más característica, la de los octosílabos asonantados, cuyo más bello ejemplo está constituido, para la apreciación de varios críticos encabezados por Salomon (20), en aquel «Más precio yo a Peribáñez», desarrollado en el bello romance «el cantar de la mujer de muesamo» (21),

*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».*

hasta el utilizadísimo romance con «estribillo en forma breve» que «se repite después de cada octosílabo», y que Navarro Tomás considera «ro-

(18) PEDRO HENRÍQUEZ URUEÑA, *La versificación*, pág. 219.

(19) LOPE DE VEGA, *El Aldegüela*, Ac XII, pág. 237.

(20) NOÉL SALOMON, *Recherches*, pág. 384.

(21) LOPE DE VEGA, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Ac X, pág. 132.

mance monorrímo» (22). Un buen ejemplo lo tenemos en la canción de vareo de *El villano en su rincón* (23), cuyo estribillo

*Deja las avellanicas, moro,
que yo me las varearé.
Tres y cuatro en un pimpollo,
que yo me las varearé.*

precede al auténtico romance monorrímo. Lope, que había evidenciado en la lírica culta, religiosa o profana, y sobre todo en su poesía autobiográfica, desde sus primeras composiciones, un gran amor hacia el romance (Carreño ha estudiado el romancero lírico dejando fuera los romances del teatro) (24), demostró en sus comedias que tal afición era firme e intensa, con un uso constante y fiel, hasta el punto de ser esta forma poética el fundamento de algunas de sus mejores cancioncillas teatrales.

Y, por último, hemos de citar la presencia, en las canciones, del zéjel, ajustado, según Navarro Tomás (25), a la forma regular aa:bbba, con ejemplos en *Los amores de Albanio e Ismenia* —«A la gala de la madrina / que nadie la iguala en toda la villa»— (26), en *El vaquero de Moraña* (27) —«Esta sí que es siega de vida; / ésta sí que es siega de flor»—, y en *El villano en su rincón* (28), en la letra de la otra canción de vareo:

*Ay, fortuna,
cógeme esa aceituna.*

*Aceituna lisonjera,
verde y tierna por defuera
y por dentro maderera,
fruta dura e importuna.*

*Ay, fortuna,
cógeme esa aceituna.*

Todos estos intermedios recogen la canción coral monorríma desarrollada en una mudanza, cuyo estribillo repetido es de extracción popular.

(22) TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *Métrica Española*, Syracuse University, Syracuse, N. Y., 1956, pág. 290.

(23) LOPE DE VEGA, *El villano en su rincón*, Ac XV, pág. 300.

(24) ANTONIO CARREÑO, *El romancero lírico*, cit.

(25) TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *Métrica*, pág. 287.

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

(27) LOPE DE VEGA, *El vaquero de Moraña*, Ac VII, pág. 569.

(28) LOPE DE VEGA, *El villano en su rincón*, Ac XV, pág. 300.

Lo mismo ocurre con el villancico, entendido como forma poética, de presencia mucho más amplia y variedad absoluta en la construcción del estribillo. Siguiendo los esquemas establecidos por Antonio Sánchez Romeralo, en Lope de Vega encontramos dísticos como el que en *La adúltera perdonada* recoge una bella canción de ronda (29), caracterizada por el verso de vuelta que busca el estribillo. Se distingue esta canción por rasgos estilísticos peculiares, ya que en ella entran a formar parte elementos renacentistas, como la epicúrea invitación a gozar de la juventud, y elementos plástico-barrocos, representados por las metáforas de gran fuerza (soles-dormidos-eclipsados), sin perder su tono o carácter popular tradicional, aquí evidenciado en los diminutivos. El ritmo propio del villancico como canción de mundanza-vuelta-estribillo, hace el resto:

*Despertad, ojuelos verdes,
que a la mañana dormiredes.*

*Si el mundo no os da cuidados
y en él no estáis divertidos,
despertad, soles dormidos,
no parezcáis eclipsados.
A vuestros enamorados
haced, señora, mercedes;
que a la mañanita lo dormiredes.*

*Gustad del mundo esta vez,
almas, que en grande inocencia,
haced tanta penitencia
en una tierna niñez.
Remitidla a la vejez,
gozad de vuestros años verdes;
que a la mañanita lo dormiredes.*

La canción lopesca procede, claro está, de un villancico popular castellano, presente en diferentes cancioneros o colecciones de la época, como el del British Muscum, según ha podido investigar Alín (30), a través de una versión que el propio Fénix recoge en su texto popular en *La necedad del discreto* (31). El esquema del villancico permanece aun más ajustado al original zejelesco, mientras el dístico se mantiene prácticamente incólume:

(29) LOPE DE VEGA, *La adúltera perdonada*, Ac III, pág. 24.

(30) JOSÉ M.ª ALÍN, *Cancionero*, pág. 326.

(31) LOPE DE VEGA, *La necedad del discreto*, Nac VIII, pág. 39.

*Recordad, mis ojuelos verdes,
que a la mañana dormiredes.*

*Recordad al dolorido,
que después que a vos vido
de amor está herido;
que a la mañana dormiredes.*

Otro tipo de villancico, el expresado en trísticos, está presente también en Lope. Nos pueden servir de ejemplo letras bien conocidas, como la de *El gran duque de Moscovia* (32),

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

O el de la canción de velador de *Las almenas de Toro* (33),

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

Y, por último, el expresado en coplas de cuatro versos, como el que figura en *El conde Fernán González* (34), cuya estructura lingüística y significado tradicional e histórico ha puesto de manifiesto Sánchez Romeralo (35),

*Por aquí daréis la vuelta
el caballero;
por aquí daréis la vuelta,
si no me muero.*

Todas estas canciones contaban con un acompañamiento musical que hoy nos es difícil establecer, aunque algo se ha hecho, y así consta en la bibliografía sobre la época. La contribución de Lope en este sentido ha

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

(33) LOPE DE VEGA, *Las almenas de Toro*, Ac VIII, pág. 97.

(34) LOPE DE VEGA, *El conde Fernán González*, Ac VII, págs. 430-32.

(35) ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico*, Gredos, Madrid, 1969.

sido, sin embargo, señalada por J. Subirá (36), y también debemos destacar la publicación de treinta canciones de Lope, pero no todas procedentes del teatro, acompañadas de las partituras musicales escritas por autores de la época o posteriores, e incluso alguno anterior, si tenemos en cuenta que composiciones hay que pertenecen a canciones tradicionales que Lope adaptó, cuya música mantiene para éstas su valor. La colección la realizó en 1935 para la Residencia de Estudiantes de Madrid, en pleno fervor centenario, el músico Jesús Bal (37). Pero, como ya advirtió Montesinos (38), de la mayor parte se desconoce la música y la coreografía, sobre todo en lo que se refiere a bailes y danzas.

Pero, en conjunto, no cabe duda de la gran capacidad de Lope para elegir la forma adecuada y desarrollar la canción en el momento oportuno, para con su música, conocida y habitual, suspender la acción y transportar al espectador hacia el lugar que, como tantas veces hemos repetido, le es familiar y agradable, aunque ese lugar sea un olivar del sur de España en el que la monotonía de un zéjel deja oír una canción de vareo transportada, como señaló Zamora Vicente, a la Francia de *El villano en su rincón* (39).

(36) Vid. J. SUBIRÁ, *Historia de la música teatral en España*, Labor, Barcelona, 1945, y *La participación musical en el antiguo teatro español*, Instituto de Teatro, Barcelona, 1930.

(37) JESÚS BAL, *Treinta canciones*, cit.

(38) JOSÉ F. MONTESINOS, *Estudios*, pág. 263.

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