



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LÍRICA TRADICIONAL:

TIPOS Y FUNCIONES EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS

(LETRAS ESPAÑOLAS)

PRESENTA

NIDIA ELIZABETH CUAN MARTÍNEZ

ASESOR

DR. AURELIO GONZÁLEZ Y PÉREZ,

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, D.F., FEBRERO 2015.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco de manera muy especial al Dr. Aurelio González, de quien he aprendido no sólo de los misterios de la literatura, sino también de los de la vida, porque siempre tuvo para mí la palabra precisa y una sonrisa que sin falta hacía más luminoso el camino.

Agradezco también a mi familia —mi madre, mi padre, mi hermano— por su apoyo y confianza durante todos estos años, pero sobre todo porque su tanto amor es siempre mi hogar. Agradezco a Juan Carlos, quien amorosamente y con la paciencia de los árboles me dio cobijo y aire fresco. Agradezco a Matías, ese ser que sin saberlo me salva de mil maneras, por enseñarme que tomar aire fresco y mirar los árboles puede ser lo más emocionante del universo.

Gracias también a Diana González por hacerme ver que a veces es “mejor la tristeza que la risa, porque cuando el rostro está triste el corazón puede estar contento” (Ecles, 7:3), y al Dr. Brígido Navarrete por ayudarme a dar con el camino de vuelta y demostrarme que la ciencia es la más refinada de las artes.

Agradezco de corazón a la Dra. Donají Cuéllar Escamilla, quien durante varias semanas me recibió en su casa y me dio, además de su guía, una taza de té, una canción para dormir, un bosque y todo el amor. Mi gratitud va también para la Dra. Martha Elena Munguía por su mecenazgo, pero ante todo por su enorme generosidad y apoyo, por atender correos electrónicos de emergencia y adentrarse sin temor en mis primeros intentos, dispuesta a desentrañar mi caos.

Gracias a Rocío, Adam y Mariel, que compartieron conmigo caminos escabrosos, pero también otros llenos de luz. Gracias a Alberto por su amistad, que fue siempre como un bálsamo, por ver conmigo el cielo de vez en vez y enseñarme las bondades del brócoli.

Todas las gracias a Luis, Karla, Radja, Sara, Silvia y Sofía, compañeros de vida, quienes a pesar de la distancia tuvieron siempre un instante para escucharme y ayudarme a reconstruir cachito a cachito el mundo.

Agradezco también a las doctoras Araceli Campos, Leonor Fernández, Susana González y Nieves Rodríguez por sus comentarios, su generosa lectura y su paciencia infinita.

Y por supuesto, a la UNAM, a mis profesores y al apoyo del Programa de Becas para Estudios de Posgrado (Coordinación de Estudios de Posgrado UNAM), gracias al cual fue escrita esta tesis.

LÍRICA TRADICIONAL: TIPOS Y FUNCIONES EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA

INTRODUCCIÓN.....	1
I. LOPE DE VEGA Y LA LÍRICA TRADICIONAL	
1.1. La lírica tradicional en los siglos XV a XVII	4
1.1.1. El teatro y la lírica tradicional	6
1.2. Poesía y teatro de Lope de Vega	
1.2.1. La lírica de Lope de Vega	8
1.2.2. Características del teatro de Lope de Vega	12
1.3. Empleo de canciones tradicionales en el teatro de Lope de Vega	19
II. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y CORPUS DE TRABAJO	
2.1. Estado de la cuestión	
2.1.1. Recopilaciones	25
2.1.2. Estudios y crítica	26
2.2. El corpus de trabajo	30
2.2.1. Descripción del corpus	
2.2.1.1. Género de las obras	31
2.2.1.2. Canciones repetidas	36
2.2.1.3. Canciones en romances, ensaladas y canciones glosadas	38
III. TIPOS DE CANCIONES EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA	
3.1. Formas	43
3.1.1. Pareados	44
3.1.2. Tercetos	52
3.1.3. Cuartetas	56
3.1.4. Seguidillas	62

3.1.5. Otros esquemas métricos	66
3.2. Temas	
3.2.1. El amor	
3.2.1.1. Caracterización del amor y sus efectos.....	69
3.2.1.2. El cortejo.....	73
3.2.1.3. El encuentro entre los amantes.....	76
3.2.1.4. La espera.....	79
3.2.1.5. La separación de los amantes.....	81
3.2.1.6. La ausencia.....	83
3.2.1.7. Los celos.....	84
3.2.1.8. El mal amor.....	85
3.2.2. Mala fortuna y muerte.....	88
3.2.3. Remedios curativos.....	89
3.2.4. La naturaleza	
3.2.4.1. Fuentes, ríos y mares.....	90
3.2.4.2. Prados, campos y otros parajes.....	96
3.2.5. Las ciudades.....	99
3.2.6. Tema religioso.....	100
3.2.7. Fiestas y celebraciones	
3.2.7.1. La maya.....	103
3.2.7.2. La fiesta de San Juan.....	104
3.2.7.3. Bodas y bautizos.....	107
3.2.7.4. Celebraciones de bienvenida y homenaje.....	110
3.2.7.5. Los toros.....	111
3.2.8. Bailes y música.....	112
3.2.9. El trabajo del campo y otros oficios.....	114
3.2.10. Otros temas.....	118
3.3. Personajes tópicos.....	120

IV. PRINCIPALES FUNCIONES DE LAS CANCIONES TRADICIONALES EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA

4.1. Creación de ambiente.....	127
4.1.1. Ambiente rural.....	128
4.1.2. Ambiente festivo.....	132
4.2. Contextualización espacio-temporal.....	136
4.3. Contraste.....	138
4.4. Refuerzo	
4.4.1. Refuerzo temático.....	144
4.4.2. Refuerzo de los pensamientos o sentimientos de un personaje.....	150
4.4.3. Refuerzo de la acción.....	153
4.5. Motor de la acción.....	157
4.6. Anticipación de la acción.....	161
CONCLUSIONES.....	166
BIBLIOGRAFÍA.....	170

INTRODUCCIÓN

Una de las características del teatro áureo, y en especial del de Lope de Vega, es la inclusión de todo tipo de canciones dentro de las obras, práctica que da cuenta del profundo vínculo entre música y poesía. Entre las canciones empleadas por Lope destacan las tradicionales o de tipo tradicional, en las que el dramaturgo encontró un inusitado potencial expresivo y a cuya preservación y renovación contribuyó de manera fundamental.

Distintos autores se han dedicado a estudiar el papel de la música y la canción en el teatro de Lope de Vega, generalmente a través de análisis que incluyen en un mismo corpus toda clase de canciones. A partir de la revisión de 109 obras teatrales, esta tesis se centra de manera exclusiva en el estudio de los tipos de canciones tradicionales o de tipo tradicional empleados por Lope de Vega y su función dentro de la estructura dramática. Dado que queda constancia de que muchas de las canciones recogidas como tradicionales son muy probablemente de la autoría de Lope, el término “de tipo tradicional” permite diferenciar las canciones que efectivamente formaban parte de la tradición de las que fueron compuestas expresamente por el dramaturgo siguiendo la estética colectiva tradicional.

Mi objetivo es mostrar las particularidades formales y temáticas de las canciones de este tipo elegidas por Lope, y delimitar las funciones que cumplen dentro de sus obras en contraste con canciones de origen diverso.

En el primer capítulo se plantea un panorama general respecto a la lírica tradicional desde el siglo XV al XVII y su empleo por otros dramaturgos, así como en torno a las características de la poesía y el teatro de Lope de Vega, y las maneras en las que empleó e incluyó canciones tradicionales o de tipo tradicional dentro de sus obras (en escenas de canto y baile, como parte del diálogo, aludidas, etc.).

En tanto como he señalado la función de música y canciones en el teatro de Lope ha sido estudiada por distintos autores, en el segundo capítulo se revisa el estado de la cuestión. Debido al número de canciones que forman parte de este estudio y a la prolijidad y variedad del teatro de Lope, en este mismo apartado se describe el corpus de trabajo; para tal fin, tomo en cuenta el género de las obras estudiadas y la aparición de algunas canciones tradicionales o de tipo tradicional en más de una obra o dentro de composiciones más extensas, como romances y ensaladas, al igual que las canciones glosadas.

El tercer capítulo, “Tipos de canciones en el teatro de Lope de Vega”, se divide en tres secciones. La primera está dedicada al estudio de la forma (métrica, ritmo y rima); la segunda, al estudio temático de las canciones que conforman el corpus a través de la identificación de tópicos, motivos y símbolos. La sección final, mucho más breve, se enfoca en aquellas canciones en las que se alude directamente a un personaje típico de la lírica tradicional. Finalmente, el cuarto capítulo se dirige al estudio de seis funciones principales de las canciones tradicionales o de tipo tradicional dentro de las obras de Lope.

Para mayor facilidad, cuando el análisis se centra únicamente en la canción y no en su función dentro de las obras teatrales, indico sólo el número con el que ésta aparece en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*,¹ recopilado por Margit Frenk, en el que me he basado para la formación del conjunto de canciones estudiado. Debido a la problemática que constituye la división en versos de canciones tradicionales antiguas, en todos estos casos respeto la ortografía con la que los textos aparecen transcritos; por ejemplo, dentro de las obras de Lope es frecuente encontrar composiciones que claramente son seguidillas y que aparecen transcritas en las obras no en

¹ Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., México: FCE-UNAM-El Colegio de México, 2003.

cuatro versos, sino en dos. Así, he optado por seguir la transcripción que atendiendo a las unidades sintácticas y rítmicas propone la autora en el citado *Nuevo corpus*², y consigno a nota a pie los casos en las que las divergencias me parecen significativas.

² Véase Prólogo, “Otros criterios textuales”, pp. 28-29.

I. LOPE DE VEGA Y LA LÍRICA TRADICIONAL

1.1. LA LÍRICA TRADICIONAL EN LOS SIGLOS XV A XVII

A finales del siglo XV comenzó en España un proceso de aceptación de la lírica tradicional que llegaría a su máximo esplendor en las últimas décadas del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII. Como consecuencia directa de la idealización del hombre natural promovida por el ideario renacentista, las canciones tradicionales —aquellas melodías que hombres y mujeres comunes entonaban día tras día durante largas faenas de trabajo, pero también en las horas de regocijo y de sosiego— encontraron un lugar dentro de la cultura oficial.³

Paulatinamente, la memoria dejó de ser su única morada. Ya en algunos cancioneros de la segunda mitad del siglo XV encontramos por escrito canciones de factura tradicional, cuyo estilo, breve y sin ambages, nada tiene que ver con el de la poesía cortesana. Cantares de origen tradicional aparecen de igual forma en el *Cancionero de Herberay des Essarts*, fechado en 1463, y en el *Cancionero de la Colombina* de 1495. Pero quizá el mejor ejemplo del éxito de la canción tradicional en la corte sea el *Cancionero musical de Palacio*, donde se incluye un buen número de poemas de marcado sabor tradicional.⁴

La razón por la cual estas canciones encontraron un lugar en los cancioneros cortesanos hasta alcanzar el privilegio que habrían de tener en la literatura áurea, probablemente habría que rastrearla no en la literatura, sino en la música. Margit Frenk señala al respecto:

³ Véase Margit Frenk, “Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro” (1962), *Poesía popular. 44 estudios*, México: FCE, 2006, pp. 58-96.

⁴ Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XVI y XVII*, Madrid: Gredos, 1969, p. 19.

La poesía popular no conquista de buenas a primeras el lugar que habrá de ocupar en la literatura del Siglo de Oro; tardará años en abrirse camino hacia ese puesto, y el vehículo será la música [...] Los cortesanos de fines del siglo xv y comienzos del xvi gustan de los romances y villancicos sobre todo en cuanto canciones, y no por su poesía, que para ellos no lo era.⁵

En los cancioneros la melodía de las canciones tradicionales daba lugar a composiciones polifónicas a la usanza de la época. Además, cantares tradicionales con sofisticada elaboración musical aparecen en los libros para vihuela y voz sola, como los de Luis Milán (1535), Luis de Narváez (1538), Alonso Mudarra (1546) y Diego Pisador (1552). Más ejemplos son el *Cancionero de Upsala* (1556), en el que el número de villancicos de origen tradicional sobrepasa a los de origen cortesano, los *Villancicos y canciones* (1550) y la *Recopilación* (1560) de Juan Vázquez, donde aparecen 42 piezas basadas en canciones tradicionales. A esta lista se suman el *Cancionero llamado Flor de Enamorados* (1562) y el *Cancionero sevillano de Nueva York*.

Mas ¿qué pasaba con la letra de estas canciones? La adopción que de los cantos tradicionales hizo la lírica culta se dio por lo menos en tres niveles. En primer lugar a través del empleo textual de una parte de ellos como pie para la elaboración de glosas o bien para crear un efecto “rústico”. Margit Frenk ha expuesto que:

Adoptar es adaptar. Cuando la poesía cortesana, hacia fines del siglo XV, abrió sus puertas a la canción rústica y callejera, no quiso dejarla entrar desaliñada como venía: le puso un vestido decente y a la moda, dejándole sólo la cabeza al descubierto. Con su nuevo ropaje (glosa al estilo cortesano), la intrusa pudo ya figurar dignamente al lado de damas y caballeros.⁶

Pero también los poetas imitaron el estilo tradicional y adoptaron tópicos, motivos y símbolos de raigambre tradicional en poemas de forma y tema cultos. Dichas imitaciones fueron algunas veces de tan perfecta factura que se mantuvieron en la tradición

⁵ Frenk, “Valoración”, *op. cit.*, p. 61.

⁶ Margit Frenk, “Glosas de tipo popular en la antigua lírica” (1958), *Poesía popular. 44 estudios, op. cit.*, p. 417.

desplazando a la larga a los cantares viejos. De esta manera, estribillos de tipo tradicional muchas veces compuestos por los mismos autores aparecen en letrillas, canciones y composiciones más extensas como las ensaladas. Asimismo, los autores del Romancero Nuevo, entre ellos Góngora y Lope de Vega, emplearon con gran frecuencia canciones tradicionales en romances o romancillos de profundo lirismo. De gran importancia también fue el empleo de estribillos para la composición de canciones religiosas y la contrahechura de cantares tradicionales “a lo divino”, costumbre que alcanzó su máximo esplendor en la España del XVI, en parte avivada por el espíritu contrarreformista.

1.1.1. EL TEATRO Y LA LÍRICA TRADICIONAL

El teatro clásico español comenzó su largo trayecto a finales del siglo XV y principios del siglo XVI de la mano de Juan del Encina. Las piezas dramáticas de del Encina consistían en incipientes diálogos en verso llamados églogas, destinadas sobre todo al entretenimiento de la casa ducal. Sus personajes, rústicos o pastores, hacían las delicias de su reducido público que, como señalan Wilson y Moir, “sin duda constituirían un auditorio propenso a reírse con una comicidad de carácter rústico hábilmente estilizada y con un lenguaje pintoresco, que encarnaban unos criados que eran precisamente de origen campesino”.⁷

La estructura de estas églogas era muy sencilla: un diálogo monoestrófico seguido de un villancico compuesto por el mismo Encina que precedía la salida de los actores. Estas canciones de aire tradicional servían tanto para crear un ambiente “rústico” como para marcar el fin de la representación. Menéndez Pelayo encontraba en los villancicos, serranas y pastorelas de del Encina un mérito que “sacó de la medianía [como poeta] a Juan del

⁷ Edward M. Wilson y Duncan Moir, *Historia de la literatura española 3. Siglo de Oro: teatro*, Barcelona: Ariel, 1974, p. 21.

Encina, marcándole el rumbo propio de su ingenio, y poniendo en sus labios un raudal de poesía dulce y sabrosa, natural y ligera”.⁸

Siguiendo a Juan del Encina, Gil Vicente introdujo de manera nunca vista la canción tradicional al teatro. En su obra dramática, mucho más variada y desarrollada que la de del Encina, encontramos una buena cantidad de canciones tradicionales o de tipo tradicional que no empleaba como mero ornamento, sino que formaban parte de la acción y la caracterización.⁹

Después de él fueron pocos los dramaturgos y poetas que incluyeron canciones tradicionales dentro de sus obras; entre ellos Diego Sánchez de Badajoz, Lope de Rueda, Timoneda, y Camões, quienes insertaron cantares tradicionales las más de las veces para marcar la salida de los personajes.¹⁰

No fue sino hasta el siglo XVII cuando la canción tradicional floreció dentro de las obras dramáticas, a la par del esplendor del teatro clásico. Lope de Vega introdujo con maestría canciones tradicionales en sus obras, y lo mismo hicieron otros grandes dramaturgos de la época como Cervantes, Tirso de Molina, y más tarde Calderón de la Barca. Como afirma Margit Frenk en el citado “Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro”:

Lo que en Gil Vicente había sido descubrimiento personal y casi único, será ahora costumbre y casi norma del género. La lírica musical de tipo popular se convertirá prácticamente en uno de los elementos constitutivos de la comedia, del auto sacramental y de algunas formas menores como el entremés.¹¹

⁸ *Apud Teatro y poesía de Juan del Encina*, ed. Stanislav Zimic, Madrid: Taurus, 1986, p. 42.

⁹ Melveena McKendrick, *El teatro en España (1490-1700)*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1994, p. 21.

¹⁰ Frenk, “Valoración”, *op. cit.*, p. 75.

¹¹ *Ibid.*, p. 93.

El contraste entre el número de canciones tradicionales empleadas por Lope de Vega y otros dramaturgos es notable. Mientras Lope introduce en sus obras más de 150 canciones tradicionales, sin contar las menciones y alusiones que como un guiño alertaban al público, las canciones citadas por Tirso de Molina no superan las 50 (48), y por Calderón las treinta (26), mientras que Cervantes —quien mantuvo una relación ambivalente con la comedia nueva— apenas cita 10 canciones de tipo tradicional en sus comedias y entremeses.¹²

Es evidente que Lope como nadie supo explotar esa complicidad entre dramaturgo y público, al tiempo que aprovechó todos los recursos expresivos y temáticos de la lírica tradicional para crear sus obras dramáticas.

1.2. POESÍA Y TEATRO DE LOPE DE VEGA

1.2.1. LA LÍRICA DE LOPE DE VEGA

Lope conjugó vida y poesía: en sus obras solía reflejar sus pasiones, sus amores y tristezas.¹³ Dámaso Alonso ha dicho al respecto:

Cuando nos acercamos a la poesía de Lope, a una buena parte de su poesía, notamos ese tono nuevo. Algo que es profundamente original, que no encontramos en toda la poesía europea del siglo XVI ni del siglo XVII [...] Es una sensación de sinceridad y de verdad, vívida, realísima.¹⁴

Un hombre de su tiempo, en su lírica es visible la influencia tanto de la lírica tradicional como de la poesía de cancionero, la poesía petrarquista y la poesía barroca española.

La poesía española de cancionero, como ha señalado Montesinos, era admirable para

¹² Para esta estadística me baso en el citado *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. En él, Margit Frenk recoge exhaustivamente las canciones tradicionales o de tipo tradicional que aparecen en las obras de éstos y otros dramaturgos de los siglos XV a XVII, así como en todo tipo de fuentes. Cuando refiero a alguna de las canciones contenidas en el *Nuevo corpus*, de aquí en adelante *NC*, cito únicamente el número con el que aparece en la obra.

¹³ Véase Amado Alonso, “Vida y creación en la lírica de Lope” en *Materia y forma en poesía*, Madrid: Gredos, 1965.

¹⁴ Dámaso Alonso, “Lope, símbolo del barroco” en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Gredos, 1993, p. 422.

Lope por su contenido —el “concepto”— que podía ser algunas veces “un mero juego de palabras; otras una *pointe* ingeniosa, un discreto, una sutileza”.¹⁵ Pero si bien Lope empleó prácticamente todas las formas disponibles para la escritura de sus poesías y comedias —desde la redondilla y la quintilla, a las décimas, las octavas, los tercetos, las liras, y las silvas— la forma italiana, el verso endecasílabo, constituyó el molde ideal para la expresión de tales conceptos. Esto se refleja en los numerosos sonetos de las *Rimas humanas* (1602), las *Rimas sacras* (1614), *La Circe* (1621), y las *Rimas de Burguillos* (1634), además de aquéllos que aparecen en sus obras dramáticas. En estos sonetos, muchos de temática amorosa, se hace patente la influencia de la lírica petrarquista, o más bien de los petrarquistas españoles. En palabras de Joseph G. Fucilla:

The unvarying method of detailing the beauties of the lady described; the references to the beloved's virtue and to her cruelty; addresses to milady's eyes and hands, to night, wild nature, rivers, the breeze, Love, Jealousy; the comparison of the lover's suffering with that of such mythological creatures as Tityus, Ixios, Tantalus, etc.; antitheses and contrasts; technical procedure: these and many other features Lope borrowed from Petrarch and the petrarchists.¹⁶

Además de cultivar la vertiente erótico-amorosa, Lope de Vega escribió sonetos de tema religioso y bíblico en las ya citadas *Rimas sacras*, al igual que sonetos satíricos y de tema filosófico-moral. Dámaso Alonso atribuye la incursión de Lope en la poesía filosófica a una reacción ante el éxito del gongorismo,¹⁷ al que Lope desdeñó en numerosas ocasiones, entre otras cosas por considerar su lenguaje —poblado de cultismos léxicos y sintácticos— muy alejado de su ideal de claridad. A esto añadía la pobreza de sus conceptos, como socarronamente afirmó en la *Justa poética*:

Mirad que al cielo se queja
la pureza Castellana,

¹⁵ José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope*, México: FCE, 1951, p. 121.

¹⁶ Joseph G. Fucilla, “Concerning the Poetry of Lope de Vega”, *Hispania*, 15-3, 1932, p. 223.

¹⁷ Dámaso Alonso, *op. cit.*, pp. 455-457.

que esté en Getafe el concepto
y en Vizcaya las palabras.¹⁸

Pero al tiempo, para Lope el culteranismo rompía el tanpreciado equilibrio entre forma y fondo, dando a la primera un “valor sustantivo”.¹⁹ Mas a pesar de sus continuos ataques, algunas composiciones de Lope llevan consigo la marca del ingenio barroco, por ejemplo, los extensos poemas mitológicos de *La Circe* y *La Filomena* (1624). Dámaso Alonso cita el siguiente fragmento de un soneto en el que se evidencia el empleo de la hipérbole, la construcción binaria del endecasílabo, así como de un léxico gongorino:

De la abrasada eclíptica que ignora
intrépido corrió las líneas de oro
mozo infeliz a quien el verde coro
vio sol, rayo tembló, difunto llora.

Centellas, perlas no, vertió el aurora,
llamas al pez austral, bombas el toro,
etnas la nieve del Atlante moro,
la mar incendios y cenizas Flora.²⁰

Respecto a Lope y la lírica tradicional, Margit Frenk en su artículo “Lope, poeta popular” recuerda a Karl Vossler, quien llamó a Lope “el más grande poeta popular de España” por haber dedicado su arte al pueblo español. Pero Frenk parte de esta afirmación para considerar a Lope “poeta popular” en el sentido más estricto del término: es decir, un poeta cercano a la “poesía popular”.²¹

¹⁸ Lope de Vega, *Justa poética y alabanzas justas, que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado san Isidro en las fiestas de su beatificación en Colección de las obras sueltas así en prosa como en verso*, ed. Francisco Cerdá y Rico, tomo XI, Madrid: Imprenta don Antonio de Sancha, 1777, p. 559.

¹⁹ Montesinos, *op. cit.*, p. 125.

²⁰ Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 454.

²¹ Margit Frenk, “Lope, poeta popular” (1963), *Poesía popular hispánica. 44 estudios, op. cit.*, pp. 109-123.

Y en efecto, Lope de Vega fue un autor prolífico a cuya sensibilidad no escapó la gracia y belleza de la poesía tradicional, que como señala Frenk, remitía a los hombres de la época a una “edad dorada”:

En estos momentos de auge cultural, el hombre se vuelve contra la cultura, que, según cree le ha alejado de Dios y le ha robado la paz, la felicidad, la bondad original; busca entonces, con melancólica nostalgia, cuanto pueda recordarle aquella edad dorada [...] Cree encontrar vestigios y reflejos de ella en los cantares populares, libres de artificio, cándidos en su expresión directa, emotiva; y los acoge amorosamente en sus propias producciones literarias. Lope de Vega es en esto, como en tantas otras cosas, un espíritu renacentista. Su afición a la canción popular no es mero interés heredado de sus antecesores, sino pasión hondamente vivida.²²

Sus inicios como poeta dan cuenta de esta afición. Lope antes de su fama como dramaturgo fue conocido por sus romances, un género que cultivó hasta sus últimos días. Como es sabido, la boga de la poesía tradicional impulsó a numerosos poetas a componer romances que aunque conservaban la forma de los romances viejos eran radicalmente distintos: rápida acción frente a lirismo, concisión frente a morosa descripción. Sobre el romance nuevo, Menéndez Pidal explica:

[...] abandonando el relato, buscaba un campo más nuevo y lucido en el amplio desarrollo de una situación o de un estado de ánimo; el asunto tradicional, o el inventado de nuevo por estos poetas, era lo de menos, pues servía sólo de pretexto o motivo para las hábiles variaciones que a propósito se le ocurría ejecutar al artista; en cuatro palabras solían indicar la situación o el tema, y luego se desbordaba la inspiración en detalles accesorios, en descripciones animadas, en monólogos llenos de sentenciosa elocuencia. El romance, así concebido, sirvió de forma poética en que pudieron encarnar la rebosante y plástica inspiración de Lope de Vega, el conceptismo pintoresco de Góngora, o el profundo y sentencioso Quevedo.²³

Romances de la autoría de Lope, sobre todo pastoriles y moriscos, circularon por romanceros y florilegios, y más tarde aparecieron en el *Romancero general* de 1600, donde alcanzaron enorme difusión y popularidad.

²² *Ibid.*, p. 110.

²³ Ramón Menéndez Pidal, *El romancero español, conferencias dadas en la Columbia University de New York los días 5 y 7 de abril de 1909*, New York: The Hispanic Society of America, 1910, p. 58.

Lope valoraba las formas típicamente castellanas sin despreciar el endecasílabo. Para él, el romance no desmerecía frente a las formas italianizantes. En el prólogo de sus *Rimas* escribe:

Hallarás [...] dos romances que no me puedo persuadir que desdigan de la autoridad de las *Rimas*, aunque se atreve a su facilidad la gente ignorante [...] antes bien los hallo capaces, no sólo de expresar y declarar cualquier concepto con fácil dulzura, pero de proseguir toda grave acción de numeroso poema. Y soy tan de veras español, que por ser en nuestro idioma natural este género, no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación.²⁴

Además del romance cultivó con profusión la letrilla artística —heredera del villancico antiguo—, sobre todo en sus comedias. En ocasiones tomaba una canción tradicional como estribillo para componer una letrilla, mientras que otras veces él mismo creaba una canción al estilo tradicional como estribo.

En suma, como ha afirmado Dámaso Alonso, Lope representa el barroquismo en todo su esplendor: el barroco como un arte en desequilibrio que no llegó a plasmar su genuina expresión y Lope como un poeta que inmerso en la marea abrevó de todas las tradiciones poéticas de la época.²⁵

1.2.2. CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO DE LOPE DE VEGA

La década de 1580 marca el surgimiento de la comedia nueva, resultado de la conjunción de las vertientes erudita y popular del teatro español del siglo XVI:²⁶ la comedia italiana, el teatro cortesano, el teatro popular y la herencia clasicista. La formación de compañías teatrales, la influencia de las compañías italianas que visitaban la península, así como una creciente necesidad de entretenimiento del pueblo español, urgían la creación de un teatro

²⁴ *Apud* José F. Montesinos, *op. cit.*, p. 127.

²⁵ Dámaso Alonso, *op. cit.*, pp. 477-478.

²⁶ McKendrick, *op. cit.*, p. 76.

nuevo que satisficiera a un público heterogéneo que no se conformaba con el modelo de teatro trágico o las obras cortesanas prelopidistas.

Aunque algunos dramaturgos —como Guillem de Castro, Cristóbal de Virúes, Juan de la Cueva y particularmente, Cervantes— habían intuido el camino para llegar al gran público, fue Lope de Vega quien supo conciliar arte y diversión para crear un teatro que daba placer a los espectadores de todas las condiciones sociales. Prueba de ello es la heterogeneidad de los asiduos a los corrales, en donde además de los lugares del patio y la cazuela para las mujeres, había sitios reservados para los eruditos —el desván—, así como rejas, celosías y aposentos para la nobleza y los grupos acomodados.²⁷ El establecimiento de estos lugares fijos para la representación contribuyó al éxito y la permanencia de la llamada comedia nueva.

El número de obras verdaderamente escritas por Lope de Vega es una incógnita. Él mismo afirmaba haber escrito más de 1500 comedias, pero hasta nosotros han llegado aproximadamente 331, más otras casi doscientas que le han sido atribuidas.

Si la cantidad de obras escritas por Lope es asombrosa, también lo es la variedad de temas de sus comedias. En las obras de Lope de Vega encontramos desde las comedias de capa y espada, hasta las de asuntos mitológicos, bíblicos, hagiográficos, de historia clásica, historia española y extranjera, al igual que de tema épico, pastoril o de costumbres aldeanas.²⁸ Pero como explica Ruiz Ramón:

Lo realmente significativo e importante para la historia del teatro no es la pluralidad temática en sí, sino algo de más radical alcance: la conversión en materia y forma dramáticas de lo que material y formalmente no lo era. Es esa capacidad genial de hacer drama, acción teatral, lo que era novela, cuento,

²⁷ Véase José María Díez Borque, *El teatro en el siglo XVII*, Madrid: Taurus, 1988, pp. 15-23.

²⁸ Me baso en la clasificación de Marcelino Menéndez Pelayo, extraída de Antonio Sánchez Romeralo (ed.), *Lope de Vega. El teatro*, vol. II, pp. 357-360.

historia, poema, pensamiento, ideología, consejo, anécdota o vida lo que constituye la gran hazaña del teatro español.²⁹

Una de las virtudes de Lope fue su capacidad para distinguir textos potencialmente dramáticos. Proverbial es el empleo de la cancioncita “Que de noche le mataron /al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo”, unos cuantos versos que en la fecunda imaginación de Lope sirvieron de germen para la construcción de una de sus obras teatrales más apreciadas: *El caballero de Olmedo*.

Este agudo sentido de lo que era apto para la escena influyó de igual forma en su concepción del drama. Lope, en contra de los preceptistas aristotélicos, priorizó la acción sobre la unidad de tiempo y espacio, y generalizó la división de la comedia en tres jornadas. Tenía muy claro que el tiempo y el espacio teatrales habrían de estar en función del argumento y no al contrario. Para el cabal desarrollo de la acción no era suficiente “una revolución del sol”, y tampoco un solo lugar: la acción constituía el principio estructural del drama. De esta manera, como afirma Ruiz Ramón, el teatro, alejado de la artificiosidad de los preceptos y de acuerdo con el natural, se acercaba a la estructura espacio-temporal de la vida humana:

El dramaturgo [...] desarrolla la acción mediante planos o cuadros sucesivos, cada uno de los cuales está sometido a su propia unidad espacio-temporal. En lugar de una unidad de tiempo y de una unidad de lugar, válidas para toda la acción, hay un sistema de varias unidades de lugar y de tiempo, que constituyen los diversos momentos o etapas de un proceso temporal y los diversos lugares de un espacio múltiple cuya articulación dramática —es decir, en función de la acción— dibuja melódicamente la imagen de la estructura espacio-temporal de la vida humana.³⁰

Lope tenía muy claro que era necesario mantener la atención del público en todo momento; sobre todo en una época en la que los asistentes a los corrales solían mostrar su descontento

²⁹ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid: Cátedra, 1981, p. 128.

³⁰ *Ibid.*, p. 132.

sin el menor recato. Con este fin, su fórmula consistía por una parte en introducir al espectador en la acción desde el primer acto, depurando además la obra teatral de lo accesorio: todo “lo que es accidental y podría convertirse en peso muerto, retardando el planteamiento o exposición dramática es suprimido desde el principio”.³¹ Esto hacía de las comedias de Lope de Vega obras llenas de dinamismo, de acción rápida y emocionante. Además, paralela a la trama principal, desarrollaba una intriga secundaria que servía de contrapunto. En ella el conflicto central aparecía parodiado o bien duplicado en menor escala, contribuyendo a reforzar o complicar la trama principal.³² La acción se acumulaba, retardando el desenlace, y la escena jamás aparecía desnuda. Para mantener en vilo a los espectadores, el dramaturgo sugería hacer transcurrir la trama de manera que el público pensase que los acontecimientos sucederían de una manera diferente a como en realidad ocurrirían. En su *Arte nuevo de hacer comedias* resume en unos versos estos principios formales:

Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio
hasta que se vaya declinando el paso,
pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera escena;
porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara;
que no hay más que saber que en lo que para.
Quede muy pocas veces el teatro
sin persona que hable, porque el vulgo
en aquellas distancias se inquieta
y gran rato la fábula se alarga;
que, fuera de ser esto un grande vicio,
aumenta mayor gracia y artificio.³³

³¹ Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 130.

³² Diego Marín, “La intriga secundaria en Lope”, *Hispania*, 39-3, 1955, p. 273.

³³ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid: Cátedra, 2006, p. 144.

La división en tres actos o jornadas permitía que entre acto y acto se escenificara otro tipo de géneros como las loas, los entremeses y los bailes o jácaras, mojigangas y sainetes, lo que hacía del teatro un espectáculo completo. Al respecto Díez Borque explica:

El espectador que asiste a los corrales de comedias siente [...] una especie de *horror vacui* que le lleva a buscar y exigir un espectáculo totalizador, compuesto de perspectivas distintas: desde los planos más próximos, que convierten en espectáculo prácticas de la vida o añaden componente erótico a la representación, a las formas más pretendidamente reales, alejadas de toda ilusión y de toda idealista deformación [...] la loa, entremés, bailes, jácaras, mojigangas y sainetes [...] constituían el contrapunto en los terrenos de lo satírico, cómico y erótico del mundo idealizado de la comedia, a la vez que aminoraban la ilusión teatral.³⁴

A esto también contribuía la inclusión dentro de las obras de canciones y bailes, como la zarabanda y la chacona.

El dinamismo de la acción se complementaba con el del lenguaje. Escritas en verso, sus comedias intercalaban diversas métricas de acuerdo con el contenido de la escena, su tono y la intensidad dramática.³⁵ Aunque en la práctica Lope empleó las diversas formas métricas de manera muy variada, en el mismo *Arte nuevo* recomienda el empleo de ciertos metros para situaciones concretas:

Las décimas son buenas para quejas
El soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances
aunque en octavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas.³⁶

Es de notar la extraordinaria capacidad de escucha de los espectadores de la comedia nueva, para quienes un cambio métrico sugería efectivamente un cambio en el tono o la acción. Se trataba de un público urbano “que en buena parte podía ser analfabeto o semi-

³⁴ Díez Borque, *op. cit.*, p. 39.

³⁵ Véase Diego Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia: Castalia, 1962, pp. 9-11.

³⁶ Lope de Vega, *Arte nuevo*, *op. cit.*, p. 20.

analfabeto, pero que entendía un complejo lenguaje poético, que estaba habituado a metáforas cultas, a la ‘agudeza’ verbal...”³⁷

A la par, la carencia de escenografía otorgaba al lenguaje un enorme poder: a través de las palabras los espectadores obtenían información respecto al tiempo y el espacio de la acción. La imaginación hacía el resto.

Siguiendo el principio de imitación de lo natural, Lope recomendaba la verosimilitud en el lenguaje:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha.³⁸

Como en la vida misma, el dramaturgo combinó en sus obras elementos trágicos y cómicos. El término tragicomedia se emplea de igual manera para obras de carácter grave con chispazos de humor y un desenlace afortunado que para obras ligeras y festivas con final trágico. El predominio de este género mixto en el teatro del siglo XVII ha provocado que se ponga en duda la existencia de tragedias puras en España. Pero como afirman Wilson y Moir, algunas de las mejores obras de Lope “son en rigor tragedias, con muy pocos elementos cómicos, e incluso a veces sin ninguno”.³⁹

Lo cierto es que una dosis de optimismo se refleja en la gran mayoría de las comedias, en las que los protagonistas logran sortear los obstáculos y finalmente alcanzan sus objetivos. Esto se explica en un momento en el que la sombra de la decadencia comenzaba a acechar al país. El teatro brindaba al público la oportunidad de escapar de la

³⁷ Margit Frenk, “En torno a Juan Ruiz de Alarcón”, *Del Siglo de Oro español*, México: El Colegio de México, 2007, p. 32.

³⁸ Lope de Vega, *Arte nuevo*, *op. cit.*, p. 146.

³⁹ Wilson y Moir, *op. cit.*, p. 87.

cotidianidad. La comedia convertía lo extraordinario en ordinario “produciendo la ilusión de una densa y constante aparición de lo extraordinario en la vida diaria, que, en cambio, estaba construida con mil contingencias e immediateces”.⁴⁰ Pero esto no quiere decir que las obras de Lope carecieran de verosimilitud. Precisamente, para lograr su efecto la comedia sentaba sus bases en “datos concretos, inmediatos de la vida real”,⁴¹ al igual que en una serie de valores que formaban parte de la identidad nacional. Así por ejemplo, el honor, obsesión del pueblo español, aparece en un buen número de obras en las que el eje central es su restitución. Otro caso son las comedias de hazañas y lances heroicos que contrastaban con la pérdida fuerza militar de la Península. Este tipo de teatro “permitía al español, mientras se miraba durante un rato en ese espejo, acicalar su propia imagen y salir del espectáculo tranquilizado”.⁴²

Pero sin duda uno de los asuntos dominantes en las obras de Lope de Vega es el amor. Entre las muchas obras en las que aparece este tema, destacan las llamadas comedias de capa y espada, que se centran en las peripecias del galán y la dama enamorados: celos, intrigas, duelos, malentendidos y astutas argucias que conducían las más de las veces al matrimonio se mezclan para crear estas piezas teatrales. El amor es un asunto medular no sólo por lo que de atractivo tiene el tema en sí, sino porque era el origen de conflictivas situaciones sociales amor/poder, amor/dinero, que tenían un claro referente en la realidad.⁴³

Los personajes del teatro de Lope de Vega son generalmente personajes-tipo. Esto es comprensible si recordamos que el teatro de Lope es sobre todo un teatro de acción. En la galería de personajes a menudo encontramos un par de enamorados, el galán y la dama, un

⁴⁰ Díez Borque, *op. cit.*, p. 97.

⁴¹ *Ibid.*, p. 96.

⁴² McKendrick, *op. cit.*, p. 79.

⁴³ José María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1976, p. 21.

criado que representa la figura del gracioso, las criadas, y una figura de autoridad —sea el padre, el hermano, o un representante de la ley— que colabora a la solución del conflicto.

A pesar de la aparente limitación de estos personajes, ellos “reflejan, esquemáticamente, toda la variada gama de ideas, creencias, sentimientos, propias de su sociedad contemporánea”.⁴⁴ No obstante su escasa individualización contenían en sí mismos cualidades y valores esenciales con los que el público se identificaba: el galán es audaz, generoso, atractivo, de buen linaje y con un alto sentido del honor; la dama es bella, fiel enamorada y las más de las veces astuta.⁴⁵

Lope creó una fórmula teatral exitosa que fue repetida por numerosos dramaturgos durante el siglo XVII. Sin embargo, como señala McKendrick describir la identidad formularia de la comedia no la caracteriza en su totalidad “se describiría mejor como una forma de drama cuyo principio estructural es, por regla general, la causalidad dramática, cuya unidad [...] tiende a ser temática, y que utiliza las imágenes como un importante instrumento de cohesión estructural”.⁴⁶

1.3. EMPLEO DE CANCIONES TRADICIONALES EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA

La presencia de canciones y villancicos en las comedias acentuaba por una parte el lirismo propio del drama de Lope, y también contribuía a la variedad que esperaba el público en un teatro que como he señalado era un espectáculo completo en el que la música y el baile constituían una parte integral. Margit Frenk habla sobre esta carencia del lector o espectador moderno:

⁴⁴ Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁵ Cfr. *ibid.*, p. 138.

⁴⁶ McKendrick, *op. cit.*, p. 80.

Cuando leemos hoy las comedias de Lope debemos suplir con la imaginación, entre muchas otras cosas, lo que serían esos bailes de que nos habla, y esos músicos tocando instrumentos y cantando, esas fiestas populares en que, con guitarras y tamboriles, danzan los villanos al son de viejas canciones.⁴⁷

La inclusión de canciones tradicionales o de tipo tradicional en las obras teatrales respondía en gran parte a la necesidad vista con gran lucidez por Lope de Vega de adecuar el contenido de las obras —la representación— al gusto del público, el “vulgo”, que sin duda disfrutaba de identificar una melodía familiar o la letra de una añeja canción de todos conocida. Al mismo tiempo en muchos casos las canciones tradicionales remitían al escucha a ese mundo rural idealizado por el hombre renacentista, que en la literatura de la época aparecía como una forma de vida caracterizada por la alegría, la sencillez y la paz.

La afición de Lope a la lírica tradicional se manifiesta de maneras muy distintas en sus obras teatrales.⁴⁸ En primer lugar en la inserción en sus comedias de verdaderas canciones tradicionales que posteriormente glosaba. Un ejemplo es la canción “Trébole, ¡ay Jesús, cómo güele! / Trébole, ¡ay, Jesús, qué olor!”, un trébol también empleado por Góngora, que Lope glosa en un villancico que aparece en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*:

¡Trébole, ay Jesus, cómo güele!
¡Trébole, ay Jesús, qué olor!

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

¡Trébole, ay Jesús, cómo güele!

⁴⁷ Frenk, “Lope, poeta”, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁸ Véase también el detallado estudio de María Julia Bras, “Recreación de la lírica popular en las comedias de Lope de Vega” en Eva Silvia Capelli y Josefa Zamudio de Predan (eds.), *Lírica tradicional europea*, Buenos Aires: Universidad Nacional del Sur, 1999, pp. 9-34.

¡Trébole, ay Jesús, qué olor!

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

¡Trébole, ay Jesús, cómo güele!
¡Trébole, ay Jesús, qué olor!⁴⁹

Pero también Lope fue un excelente imitador del estilo tradicional. Algunas veces encontramos canciones en las que abundan imágenes de la poesía culta pero puestas en un molde tradicional. Por ejemplo la siguiente canción de *Servir a señor discreto*:

Cuando ríen las fuentes
de esta alameda,
va llorando la niña
duelos y ausencia.⁵⁰

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.⁵¹

Como afirma Díez Revenga, Lope de Vega efectivamente compuso algunas de las canciones que aparecen en sus obras utilizando como apoyo elementos enteramente tradicionales, al igual que esquemas o géneros de la tradición culta, “consiguiendo [...] en su obra teatral, producir un efecto, un barroco engaño a los oídos, y ofrecer a sus

⁴⁹ Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Alberto Blecua y Guillermo Salvador en Alberto Blecua y Guillermo Serés (dir.), *Comedias de Lope de Vega*, XXV partes, parte IV, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés, Lleida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, Jornada II, vv. 1460-1477.

⁵⁰ Lope de Vega, *Servir a señor discreto*, edición, introducción y notas de Frida Weber de Kurlat, Madrid: Castalia, 1975, Jornada II, vv. 1832-1835.

⁵¹ *Ibid.*, vv. 1840-1847.

espectadores algo que ellos creían conocer, pero en realidad era una nueva creación poética que realizaba un papel dentro del teatro”.⁵²

En otras ocasiones, el dramaturgo imita fielmente tanto los tópicos tradicionales, como las formas y los recursos poéticos de la tradición en estribillos creados *ad hoc* para sus comedias. Es muy probablemente el caso de una canción como “¡Ésta sí que es siega de vida! / ¡Ésta sí que es siega de flor! (NC, 1121), incluida en *El vaquero de Moraña*, que responde al esquema tradicional “¡Éste sí que es...! Lo mismo ocurre con “Venga norabuena, / nueso amo a su tierra, /venga norabuena” (NC,1227), de *Los Guzmanes de Toral*, donde Lope aprovecha el esquema tradicional “Venga, norabuena” usual en las canciones de bienvenida. Algunas de las canciones de la autoría de Lope fueron compuestas tan a la medida del gusto general que alcanzaron un alto grado de popularidad y a la larga se integraron a la tradición.

Otra práctica común del dramaturgo fue la contrafactura de cantares profanos a lo divino. Un ejemplo es la ya citada canción “Esta noche le mataron / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo” (NC, 883 A), que en el auto *Del pan y del palo* aparece como “Que de noche le mataron / al divino caballero, / que era la gala del Padre / y la flor de tierra y cielo”,⁵³ y en *Los cantares* como “Que de noche le mataron / al caballero, / a la gala de María, / la flor del cielo”.⁵⁴ De la misma manera, canciones tradicionales podían ser empleadas por Lope únicamente como estribillo para crear una glosa de tema religioso.

⁵²Francisco Díez de Revenga, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia: Universidad de Murcia, 1983, p. 31.

⁵³ Lope de Vega, *Del pan y del palo*, [en línea] edición digital a partir de *Piezas maestras del teatro teológico español I. Autos sacramentales*, 4ª. edición, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1997, pp. 132-150, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999 [fecha de consulta: 7 de septiembre de 2013]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/del-pan-y-del-palo--0/>

⁵⁴ Lope de Vega, *De los cantares*, [en línea], edición digital a partir de *Piezas maestras del teatro teológico español I. Autos sacramentales*, selección, notas e introducción de Nicolás González Ruiz, 4ª. edición, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1997, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999

Canciones tradicionales también fueron empleadas por Lope para dar nombre a algunas de sus obras, como *Púsoseme el sol, salióme la luna*, cuyo título surge de la canción tradicional “Pusóseme el sol, / salióme la luna: / más me valiera, madre, / ver la noche oscura” (NC, 1074); otras son *Por la puente, Juana, Más valéis, vos, Antona, que la corte toda, Al pasar del arroyo* y *La bella malmaridada*.

De igual importancia son las menciones de canciones tradicionales o de tipo tradicional que Lope introduce en sus obras; la sola alusión a una canción tradicional alertaba a los espectadores, para quienes las melodías no eran desconocidas. Como ejemplo, cito un fragmento de *El caballero de Olmedo*, en el que don Alonso comparte con Tello sus sentimientos hacia doña Inés:

ALONSO Inés me quiere, yo adoro
 a Inés, yo vivo en Inés;
 todo lo que Inés no es
 desprecio, aborrezco, ignoro.
 Inés es mi bien, yo soy
 esclavo de Inés; no puedo
 vivir sin Inés; de Olmedo
 a Medina vengo y voy,
 porque Inés mi dueño es
 para vivir o morir.⁵⁵

A lo que el criado, con la característica socarronería del gracioso, responde: “Sólo te falta decir: “Un poco te quiero, Inés”,⁵⁶ aludiendo a la famosa canción “Un poco te quiero, Inés / yo te lo diré después” (NC, 1659). Este chispazo de ironía en boca del criado rompe con el tono del artificioso discurso de don Alonso, lo que seguramente provocaba la carcajada de los asistentes. Tello completa la conocida canción cuando doña Inés sale a la llamada de

[fecha de consulta: 7 de septiembre de 2013]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-los-cantares--0/>

⁵⁵ Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, [en línea], ed. Francisco Rico, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, Jornada II, vv. 101-110 [fecha de consulta: 7 de septiembre de 2013]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-caballero-de-olmedo--0/>

⁵⁶ *Ibíd.*, vv. 111-113.

don Alonso, quien declara su felicidad al verla con la frase: “Bella Inés, esto es venir a vivir”, a lo que el criado añade: “Agora no hay que decir ‘Yo te lo diré después’”.⁵⁷

Aunque en la mayoría de los casos queda claro que las canciones dentro de la obra debían cantarse, Alín ha hecho notar la problemática de aquellas canciones que aparecen, sea completas o de manera fragmentaria, sin una indicación explícita de “música” o “canto”, muchas veces embebidas en el diálogo.⁵⁸ Cita, entre varios ejemplos, la canción “Mañanicas floridas / del mes de mayo, / recordad a mi niña / no duerma tanto” que Beltrán, el criado, trae a cuento en *El acero de Madrid*:

BELTRÁN Las aves le cantan ya
a Belisa, en voz süave:
“Mañanicas floridas
del mes de mayo,
recordad a mi niña
no duerma tanto”.⁵⁹

Motivados por la canción, Lisardo y Riselo, comienzan un diálogo en el que cada parlamento remata con variaciones paródicas de los dos últimos versos: “recordad a mi niña / no duerma tanto”. Esto hace pensar a Alín que efectivamente la canción, aunque sin marca explícita, había de cantarse. De cualquier forma, podríamos suponer que el público conocía bien la melodía de muchas de estas canciones, por lo que incluso aunque apareciesen sin acompañamiento musical las reconocía como tales.

⁵⁷ *Ibid.*, vv. 122-124.

⁵⁸ José María Alín, “Música y canción en el teatro de Lope de Vega”, *NRFH*, XXXII, 1983, pp. 155-170.

⁵⁹ Lope de Vega, *El acero de Madrid*, texte établi, introduction et des notes par Aline Bergounioux, Jean Lemartinel et Gilbert Zonana, Paris: Klincksieck, 1971, vv. 639-642.

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y CORPUS DE TRABAJO

2.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1.1. RECOPIACIONES

Ante la abundante presencia de canciones en el teatro de Lope de Vega se han realizado recopilaciones como la de Jesús Bal y Gay, *Treinta canciones de Lope de Vega* (1935),⁶⁰ y *Las cien mejores poesías líricas entresacadas de las obras de Lope de Vega* (1935)⁶¹ de Manuel Hidalgo. Del mismo año es *Lope de Vega: cancionero teatral* (1935),⁶² de José Robles Pazos, donde se reúne 138 canciones clasificadas en categorías como cantares de siega, de romería, de bautizo, de boda, danzas y bailes, seguidillas, entre otras⁶³.

Recopilaciones más recientes son el *Cancionero musical de Lope de Vega* (1986)⁶⁴ de Miguel Querol, y el *Cancionero teatral de Lope de Vega* (1997)⁶⁵ de José María Alín y María Begoña Barrio Alonso, donde se compila 410 canciones de todo tipo, de las que se excluyen los romances, sonetos y versos sueltos. Alín y Barrio Alonso dividen las canciones entre “identificadas” y “no identificadas”. El primer apartado se subdivide en canciones “cantadas”, “no cantadas”, “glosadas e intercaladas”, “embebidas”, “citadas y “aludidas”, lo que permite obtener un completo panorama del empleo en el teatro de Lope de canciones tradicionales o compuestas por el mismo autor. A esto se añade dos secciones

⁶⁰ Jesús Bal y Gay, *Treinta canciones de Lope de Vega, puestas en música por Guerrero, Orlando de Lasso, Palomares, Romero, Company, etc. y transcritas por Jesús Bal: con unas páginas inéditas de Ramón Menéndez Pidal y Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Residencia, 1935.

⁶¹ Manuel Hidalgo, *Las cien mejores poesías líricas entresacadas de las obras de Lope de Vega*, Madrid, 1935.

⁶² José Robles Pazos, *Lope de Vega: cancionero teatral*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1935.

⁶³ La abundancia de publicaciones en 1935 obedece a la celebración del tercer centenario de la muerte de Lope de Vega.

⁶⁴ Miguel Querol, *Cancionero musical de Lope de Vega*, Barcelona: CSIC, 1986.

⁶⁵ José María Alín y María Begoña Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, London: Tamesis, 1997.

llamadas “contexto” y “referencias”, que facilitan situar a cada canción dentro de la obra de teatro a la que pertenece, y ubicar su aparición en otras obras o cancioneros.

Las canciones tradicionales o de tipo tradicional introducidas por Lope en sus obras de teatro también aparecen en el *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (2003),⁶⁶ compilado por Margit Frenk. En el *Nuevo corpus*, Frenk recoge tanto las canciones citadas en su totalidad, como las menciones y las correspondencias.

2.1.2. ESTUDIOS Y CRÍTICA

El empleo de la música y las canciones en el teatro del siglo XVII, ha sido estudiado por José Subirá en *La participación musical en el antiguo teatro español*⁶⁷ e *Historia de la música teatral en España*.⁶⁸ Estudios enfocados tanto en la canción como la música en las obras de Lope de Vega son los de José María Alín, “Música y canción en el teatro de Lope de Vega”,⁶⁹ y el de Juana Espinós en “Lope y Orfeo. Perfil musical del Fénix”.⁷⁰

Los estudiosos de la obra de Lope se han referido de manera general a la presencia de canciones en su teatro. Es el caso de Montesinos,⁷¹ Joaquín de Entrambasaguas,⁷² Alonso Zamora Vicente,⁷³ José Manuel Blecua⁷⁴ y Margit Frenk.⁷⁵

⁶⁶ Frenk, *Nuevo corpus*, *op. cit.*

⁶⁷ José Subirá, *La participación musical en el antiguo teatro español*, Barcelona: Instituto de Teatro, 1930.

⁶⁸ *Ídem.*, *Historia de la música teatral en España*, Barcelona: Labor, 1945.

⁶⁹ Alín, “Música y canción”, *op. cit.*

⁷⁰ Juana Espinós, “Lope y Orfeo. Perfil musical del Fénix”, *Revista de Ideas Estéticas*, XX, 1962, pp. 303-313.

⁷¹ Montesinos, *Estudios*, *op. cit.*

⁷² Joaquín de Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, 3 vols., Madrid: CSIC, 1946-1958.

⁷³ Alonso Zamora Vicente, *Lope de Vega: su vida y su obra*, Madrid: Gredos, 1969.

⁷⁴ José Manuel Blecua, edición introducción y notas de *Poesía lírica* de Lope de Vega, Zaragoza: Ebro, 1939, y edición, introducción y notas de *Lírica* de Lope de Vega, *op. cit.*

⁷⁵ Frenk, “Lope, poeta”, *op. cit.*

Estudios directos son el de José Manuel Blecua, “Canciones en el teatro de Lope de Vega”,⁷⁶ y “En torno al cancionero teatral de Lope”⁷⁷ de Alfredo Rodríguez y Tomás Ruiz Fábrega, así como “Sobre el cancionero teatral de Lope de Vega: las canciones embebidas y otros problemas”⁷⁸ de José María Alín. En este último, el autor plantea la necesidad de incluir en el cancionero teatral de Lope de Vega aquellas canciones que aparecen embebidas en los diálogos de los personajes, en ocasiones de manera fragmentaria.

David Gitlitz en *La estructura lírica de la comedia de Lope de Vega*⁷⁹ dedica un apartado al estudio de los “intermedios líricos”, en los que se incluye tanto canciones como soliloquios, dúos, tríos o cuartetos, entendidos como elementos que dan un descanso a la acción y embellecen la comedia. Los intermedios líricos también han sido estudiados por Leonor Fernández Guillermo en “Los intermedios líricos de la comedia de Lope de Vega: versificación, funciones y relaciones”,⁸⁰ donde la autora analiza dieciséis obras de teatro del dramaturgo, y establece una relación entre las partes propiamente cantadas (muchas veces canciones de tipo tradicional) y las secuencias poéticas, sea para reforzar la trama, crear expectación o intensificar la emoción en la escena.

En cuanto al empleo de canciones de tipo tradicional destaca el estudio de Francisco Díez de Revenga, quien ofrece un panorama general de las canciones tradicionales o de tipo tradicional en el teatro de Lope en *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional* (1983).⁸¹

⁷⁶ José Manuel Blecua, “Canciones en el teatro de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, IX, 2003, pp. 11-174.

⁷⁷ Alfredo Rodríguez y Tomás Ruiz Fábrega, “En torno al cancionero teatral de Lope” en Manuel Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid: Edi 6, 1981, pp. 523-532.

⁷⁸ José María Alín, “Sobre el cancionero teatral de Lope de Vega: las canciones embebidas y otros problemas” en *ibid.*, pp. 533-540.

⁷⁹ David Gitlitz, *La estructura lírica de la comedia de Lope de Vega*, Valencia: Albatros, 1971.

⁸⁰ Leonor Fernández Guillermo, “Los intermedios líricos en la comedia de Lope de Vega: versificación, funciones y relaciones”, *Teatro de Palabras: Revista sobre Teatro Áureo*, II, 2008, pp. 13-27.

⁸¹ Díez de Revenga, *Teatro de Lope de Vega*, *op. cit.*

Díez de Revenga analiza el empleo de Lope de recursos poéticos y tópicos tradicionales para crear composiciones de su propia autoría, al tiempo que examina de manera general los diversos géneros y algunos aspectos sobre los tipos de canciones tradicionales empleadas por Lope, sin profundizar en la función de éstas dentro de su teatro. Del mismo autor son los artículos “Teatro clásico y canción tradicional”⁸² y “Lope de Vega, el teatro y la lírica tradicional”,⁸³ y “Blancas coge Lucinda...: amor y lírica tradicional en el teatro de Lope”,⁸⁴ donde da un panorama de las canciones tradicionales de temática amorosa en la obra de Lope y la manera en que el dramaturgo combinó tópicos y motivos tradicionales con elementos de la poesía barroca en la creación de glosas y canciones de tipo tradicional. Respecto a la composición de canciones de tipo tradicional destaca igualmente el estudio de María Julia Bras “Recreación de la lírica popular en las comedias de Lope de Vega”,⁸⁵ en el que la autora se detiene en las diversas formas en las que Lope incluyó lírica popular en sus obras (utilización de un cantar, mención parcial o con variaciones, creación de un cantar según características populares) y además esboza algunas de las funciones de ésta en las obras.

Otros acercamientos son los de José María Alín en “De Lope, la poesía tradicional y la canción folklórica”,⁸⁶ y “El elemento folklórico musical en el teatro del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco”⁸⁷ de Luciano García Lorenzo, quien se centra de manera particular

⁸² Francisco Díez de Revenga, “Teatro clásico y canción tradicional”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989, pp. 29-44.

⁸³ *Ídem.*, “Lope de Vega, el teatro y la lírica tradicional”, *Ínsula*, 520, 1990.

⁸⁴ *Ídem.*, “Blancas coge Lucinda...’: amor y lírica tradicional en el teatro de Lope” en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV jornadas de teatro clásico de Almagro*, Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2003, pp. 129-151.

⁸⁵ Bras, “Recreación”, *op. cit.*

⁸⁶ José María Alín, “De Lope, la poesía tradicional y la canción folklórica” en Diego Catalán *et al.* (eds.), *De balada y lírica*, II, Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1994, pp. 53-66.

⁸⁷ Luciano García Lorenzo, “El elemento folklórico musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989, pp. 67-78.

en la obra de Lope de Vega, así como “Dos canciones sobre amor e interés en el teatro de Lope de Vega: su función dramática”⁸⁸ de Ysla Campbell.

Una de las obras más estudiadas por la cantidad de canciones que contiene es *El villano en su rincón*. Destacan “Las letras para cantar en *El villano en su rincón*”⁸⁹ de Juan María Marín y “Los cantables de *El villano en su rincón*”⁹⁰ de Alfredo Rodríguez, y “El “A caza va el caballero” de Lope de Vega”⁹¹ de D. Quinn.

Sobre *Fuente Ovejuna* son particularmente importantes los estudios de Francisco López de Estrada “‘Al val de Fuente Ovejuna’ de la comedia *Fuente Ovejuna* de Lope”⁹² y “Músicas y letras. Más sobre los cantares de *Fuente Ovejuna*”.⁹³

De *El caballero de Olmedo* ha escrito Margit Frenk en “El canto del caballero y el *Caballero de Olmedo*”⁹⁴ y Enrique Anderson Imbert en “Lope dramatiza un cantar: *El caballero de Olmedo*”.⁹⁵

Respecto a la función de las canciones en el teatro de Lope de Vega destaca el estudio de María Cruz García Enterría “Función de la ‘letra para cantar’ en las comedias de Lope de Vega: comedia engendrada por una canción” (1965),⁹⁶ en donde analiza las canciones en

⁸⁸ Ysla Campbell, “Dos canciones sobre amor e interés en el teatro de Lope de Vega: su función dramática” en María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid: Andrés Martín, 1997, pp. 287-293.

⁸⁹ Juan María Marín, “Las letras para cantar en *El villano en su rincón*”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989, pp. 53-66.

⁹⁰ Alfredo Rodríguez, “Los cantables de *El villano en su rincón*” en A. David Kossoff y José Amor y Vázquez (coord.), *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid: Castalia, 1971, pp. 639-645.

⁹¹ D. Quinn, “El “A caza va el caballero” de Lope de Vega”, *Explicación de textos literarios*, 6-2, 1978, pp. 215-224.

⁹² Francisco López Estrada, “La canción “Al val de Fuente Ovejuna” de la comedia *Fuente Ovejuna* de Lope” en A. David Kossoff y José Amor y Vázquez (coord.), *op. cit.*, pp. 453-468.

⁹³ *Ídem.*, “Músicas y letras. Más sobre los cantares de *Fuente Ovejuna*”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989, pp. 45-52.

⁹⁴ Margit Frenk, “El canto del caballero y el *Caballero de Olmedo*”, *NRFH*, 22, 1973, pp. 101-104.

⁹⁵ Enrique Anderson Imbert, “Lope dramatiza un cantar: *El caballero de Olmedo*” en *Estudios sobre letras hispánicas*, México: Libros de México, 1974, pp. 107-112.

⁹⁶ María Cruz García Enterría, “Función de la “letra para cantar” en las comedias de Lope de Vega: comedia engendrada por una canción”, *BBMP*, XLI, 1965, pp. 3-62.

diez obras de Lope de Vega que surgen a partir de una: *La bella malmaridada*, *La maya*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *La venta de la Zarzuela*, *La del Abanillo*, *El galán de la Membrilla*, *Santiago el Verde*, *Al pasar del arroyo*, *El caballero de Olmedo* y *Púsoseme el sol, salióme la luna*. De la misma manera, Aurelio González, realiza un acercamiento a las funciones tanto dramáticas como espectaculares de la canción tradicional en el teatro del siglo XVII.⁹⁷

El estudio más completo respecto a las funciones de la canción en el teatro de Lope de Vega es el de Gustavo Umpierre: *Songs in the Plays of Lope de Vega: A Study of their Dramatic Function*.⁹⁸ En esta obra Umpierre estudia un buen número de funciones de toda clase de canciones en el teatro de Lope de Vega, desde la creación de atmósferas y la caracterización de personajes, hasta su relación con el argumento y el desarrollo de la acción.

2.2. EL CORPUS DE TRABAJO

He seleccionado un grupo de 155 canciones tradicionales o de tipo tradicional que aparecen en 109 obras teatrales de Lope de Vega. Debido a la dificultad que estriba en la distinción entre canciones efectivamente tradicionales y canciones de tipo tradicional compuestas por el propio Lope, incluyo ambos tipos de canciones en el corpus. Para esta recopilación, me he basado en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*,⁹⁹ compilado y editado por Margit Frenk.

⁹⁷ Aurelio González, “Funciones de la antigua lírica popular en el teatro del siglo XVII” en Pedro Cátedra (dir.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, pp. 317-329.

⁹⁸ Gustavo Umpierre, *Songs in the plays of Lope de Vega. A Study of their Dramatic Function*, Tamesis: London, 1975.

⁹⁹ Frenk, *Nuevo corpus*, op. cit.

En tanto la elección del corpus se llevó a cabo con la finalidad de obtener una muestra representativa de las canciones tradicionales o de tipo tradicional empleadas en el teatro de Lope de Vega, he incluido únicamente aquellas canciones que aparecen citadas de forma total, y he dejado fuera las menciones, las correspondencias y las contrafacturas a lo divino, que merecen un estudio aparte. De la misma manera, he excluido aquellas canciones que aparecen en obras cuya atribución a Lope no está confirmada.

2.2.1. DESCRIPCIÓN DEL CORPUS

2.2.1.1. GÉNERO DE LAS OBRAS

Establecer una clasificación genérica de la obra de Lope es una labor complicada. En primer lugar por la enorme cantidad de obras teatrales compuestas por el dramaturgo, pero sobre todo porque sin importar los criterios de clasificación algunas obras dramáticas se pueden situar en más de una categoría.

Con esta dificultad en mente, me baso en la ya clásica clasificación temática propuesta por Marcelino Menéndez Pelayo,¹⁰⁰ a la que he agregado la distinción entre comedias de capa y espada y las comedias palatinas, siguiendo la propuesta de Joan Oleza, quien distingue dos macrogéneros en la dramaturgia de Lope de Vega, las comedias y los dramas:

Ambos géneros son alternativos no sólo respecto a la propuesta espectacular que ponen en marcha sino también, y sobre todo, en su actitud respecto al público que convocan. El drama se articula todo él en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico, es un espectáculo de gran aparato desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinantes. Al drama le es confiada, en la división de trabajo que se impone la institución teatral barroca, la misión trascendente, el proselitismo, la denuncia y el panegírico [...] A la comedia, por el contrario, se le confía una misión esencialmente lúdica. La comedia es el territorio del juego [...] La comedia se abre al azar (que puede conducir a todos los deslices), a la imaginación, a las insospechadas potencialidades del enredo.

¹⁰⁰ Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, 6 vols., Santander: CSIC, 1949.

La comedia es también el reino de la máscara, de las identidades ocultas, de los amores secretos, de los travestismos, de los embozos y de las nocturnidades.¹⁰¹

A partir de éstos, surgen subgéneros como los dramas de honra, las comedias de capa y espada, las comedias urbanas, las comedias palatinas, las comedias picarescas, comedias de bandoleros, comedias genealógicas, dramas de tiranicidio, etc.¹⁰²

Siguiendo la clasificación de Menéndez y Pelayo con las mencionadas adiciones, las obras de Lope de Vega incluidas en el corpus son las siguientes:

Crónicas y leyendas dramáticas de España (26):

La niña de plata
El sol parado
El aldegüela
Las almenas de Toro
El conde Fernán González
Las dos bandoleras
Las famosas asturianas
Peribáñez y el comendador de Ocaña
La tragedia del rey don Sebastián
El vaquero de Moraña
Arauco domado
Los Benavides
El caballero de Olmedo
La carbonera
Los comendadores de Córdoba
Fuente Ovejuna
El galán de la Membrilla
Lo cierto por lo dudoso
Las mocedades de Bernardo del Carpio
El piadoso aragonés
El príncipe perfecto
La serrana de la Vera
El último godo
Los Porceles de Murcia
Los Ponces de Barcelona
Los Guzmanes de Toral

¹⁰¹ Joan Oleza Simó, “La propuesta teatral de primer Lope” en José Luis Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, London: Tamesis, 1986, pp. 251-308.

¹⁰² Joan Oleza Simó, “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias” en Ignacio Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, Kassel: Reichenberger, 1994, pp. 235-250.

Comedias de capa y espada (22):

El Acero de Madrid
La dama boba
La noche toledana
La villana de Getafe
El amante agradecido
El galán escarmentado
El mesón de la corte
La bella malmaridada
Los amantes sin amor
La noche de San Juan
Santiago el Verde
Amar, servir y esperar
El ruiñeñor de Sevilla
La victoria de la honra
La burgalesa de Lerma
Lo que pasa en una tarde
Por la puente Juana
Las flores de don Juan
La malcasada
La necedad del discreto
No son todos ruiñeñores
Servir a señor discreto

Autos sacramentales (17):

La maya
El heredero del cielo
Circuncisión y sangría de Cristo nuestro bien
El misacantano
El nombre de Jesús
La oveja perdida
El pastor lobo
La siega
El viaje del alma
La isla del sol
La margarita preciosa
La adúltera perdonada
Del Ave-María y del rosario de Nuestra señora
La locura por la honra
Obras son amores
El príncipe de la paz
El tirano castigado

Hagiográficas o de vidas de santos (10):

La niñez del padre rojas
El rústico del cielo
San Diego de Alcalá
La buena guarda
San Isidro Labrador de Madrid
Barlán y Josafat
El capellán de la virgen
El cardenal de Belén
Juan de Dios y Antón Martín
La limpieza no manchada

Comedias palatinas (12):

Del monte sale
El perro del hortelano
La sortija del olvido
Porfiando vence amor
El mayor imposible
Nadie se conoce
La ventura sin buscalla
La ocasión perdida
La hermosura aborrecida
El valor de las mujeres
El valeroso catalán
Lo que ha de ser

Novelescas (6):

El molino
El mármol de Felisardo
El ejemplo de casadas
El hijo de los leones
El Hamete de Toledo
El caballero de Illescas

Villanescas (6):

El villano en su rincón
El despertar a quien duerme
El cuerdo en su casa
Más valéis vos, Antona, que la corte toda
El labrador del Tormes
Con su pan se lo coma

Asuntos de la sagrada escritura (4):

La madre de la mejor
El nacimiento de Cristo
Historia de Tobías
El robo de Dina

Acontecimientos históricos recientes (2):

Al pasar del arroyo
Los ramilletes de Madrid

Mitológicas (2):

El laberinto de Creta
Adonis y Venus

Historia extranjera (1):

El gran duque de Moscovia

Pastoriles (1):

Amores de Albanio y Ismenia

Debido a la importancia del tema del honor en la dramaturgia de Lope de Vega, me parece pertinente señalar aquellas obras que también podrían catalogarse como “de honor y honra”, temática que aparece de manera constante aunque no en todos los casos constituye el eje de la acción. Obras en las que el honor forma parte medular de la trama son:

Peribáñez y el comendador de Ocaña
Fuente Ovejuna
El cuerdo en su casa
El villano en su rincón
La serrana de la Vera
La hermosura aborrecida
El ejemplo de casadas
La victoria de la honra
La locura por la honra
La bella malmaridada

2.2.1.2. CANCIONES REPETIDAS

De las 155 canciones que conforman el corpus, 16 aparecen en más de una obra, a menudo con distintas funciones. La canción más citada es de carácter refranescos: “Al cabo de los años mil / vuelven las aguas por do solían ir” (NC, 2031), que está en el auto *El heredero del cielo*, la comedia hagiográfica *Barlán y Josafat*, al igual que en *Los Ponces de Barcelona*, *El hijo de los leones* y *Con su pan se lo coma*.

Cinco son canciones asociadas a festividades. Dos de ellas propias de la celebración de la maya: “Dad para la maya / gentil caballero...” (NC, 1279 B) y “Passe, passe el prelado, / que no lleva blanca ni cornado” (NC, 1281 A); ambas aparecen tanto en el auto sacramental *La maya* como en la comedia mitológica *El laberinto de Creta*.

Una más en relación con la celebración primaveral es el trébole “Trébole, ¡ay, Jesús, cómo huele...” (NC, 1252 A), que se encuentra en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* y en la comedia hagiográfica *El capellán de la virgen*.

Dos canciones que describen las costumbres de la fiesta de San Juan son “Vienen de Sanlúcar, rompiendo el agua...” (NC, 2347), que aparece en tres comedias de capa y espada: *Amar, servir y esperar*, *El amante agradecido* y *La noche de San Juan*, y “Salen de Valencia/ noche de sant Juan...” (NC, 2343), en *El Hamete de Toledo* y *Las flores de don Juan*.

Una canción de vela, “Velador, que el castillo velas...” (NC, 1091), está tanto en el auto *El nacimiento de Cristo*, como en *El sol parado* y *Las almenas de toro*. Dos albas son “Recordad, mis ojuelos verdes...” (NC, 1086), glosada a lo divino en el auto de *La adúltera perdonada* y que aparece también en *La necedad del discreto*, y “Nasce estrella d'alva...” (NC, 1085), que se encuentra en *El príncipe perfecto* y *No son todos ruiсеñores*.

Canciones en las que se caracteriza al amor son “Parecéys molinero, Amor..” (NC, 1677 A), incluida en *Los amantes sin amor*, *El molino* y *El aldegüela*, y ¡Amor, loco, amor loco..” (NC, 751), en *La bella malmaridada* y *La dama boba*.

En tres obras aparece “Vide a Juana estar lavando...” (NC, 91 B): *El mesón de la corte*, *El galán escarmentado* y el auto sacramental *Obras son amores*. Una canción en la que se precia la valía de la mujer, “Más valéis, Antona..” (NC, 103), se encuentra en la comedia homónima y en *El cuerdo en su casa*.

El resto de las canciones repetidas son “Madre, la mi madre...” (NC, 152) citada en *El aldegüela* y *El mayor imposible*; “Guárdate del toro, niña...” (NC, 2182) en *El despertar a quien duerme* y *La burgalesa de Lerma*, y la canción de espera “Por aquí daréis la vuelta...” (NC, 433), que aparece en *Las almenas de Toro* y *El conde Fernán González*.

Como podemos advertir, las canciones tradicionales son empleadas de manera flexible en obras muy diversas entre sí. La siguiente tabla permite ubicar con mayor facilidad la aparición de cada canción en obras del mismo o diferente género:

Canción	Crónicas y leyendas dramáticas de España	Comedias de capa y espada	Autos	Vidas de santos	Comedias palatinas	Novelosa	Costumbres villanas	Asuntos de la sagrada escritura	Hechos históricos recientes	Mitológicas	Historia extranjera	Pastoriles
1279 B	x									x		
1281 A	x									x		
2347		xxx										
2031	x		x	x		x						
1091	xx		x									
152	x				x							
1677 A	x	x				x						
2182		x					x					
2343		x				x						

Canción	Crónicas y leyendas dramáticas de España	Comedias de capa y espada	Autos	Vidas de santos	Comedias palatinas	Novelosa	Costumbres villanas	Asuntos de la sagrada escritura	Hechos históricos recientes	Mitológicas	Historia extranjera	Pastoriles
433	XX											
751		XX										
91 B		XX	X									
1085	X	X										
1252 A	X			X								
1086		X	X									
103							XX					

2.2.1.3. CANCIONES EN ROMANCES, ENSALADAS

Y CANCIONES GLOSADAS

Las canciones tradicionales en las obras de Lope de Vega algunas veces aparecen insertas dentro de una composición más extensa o acompañadas de una glosa que contribuye a variar el sentido y la función que cumplen en escena.

Muchas canciones en las obras de Lope se encuentran dentro de romances y ensaladas, dos formas que gozaron de enorme popularidad durante la época. De las 155 canciones que conforman el corpus, nueve están dentro de romances, género que como hemos visto Lope cultivó con gran soltura: “Que si crece el sol que sale...” (NC, 1088), romance “Frescos vientos de Madrid” en *El acero de Madrid*; “Al cabo de los años mil...” (NC, 2031), romance “A la diosa Astarte o Venus” en auto *El heredero del cielo*; “¡Bien aya quien hizo...” (NC, 33) y “¡Vivan los casados!...” (NC, 1412) en romance “El mayor señor del mundo”, en *El nacimiento de Cristo*; “Guárdate del toro, niña...” (NC, 2182) en romance “A las cañas juguemos” de *El despertar a quien duerme*; “Por el montezillo

sola...” (NC, 1005 A) en el romance “A caza va el caballero” de *El villano en su rincón*; “Al villano se lo dan...” (NC, 1540 A) en el romance “Al villano se lo dan” de *San Isidro Labrador de Madrid*; “Bío, bío...” (NC, 938bis) en “Piraguamonte, piragua” de *Arauco domado*; “Rapacillo del arco...” (NC, 2337) en el romance “Sale la niña en cabello” en *Lo que ha de ser*. Dos canciones más aparecen dentro de romancillos: “¡Toca y repica del pandero...!” (NC, 1471) en “Los de Miraflor” de *El ejemplo de casadas* y “Canaria lira...” (NC, 1522) en el romancillo “Si la gran Canaria” en *San Diego de Alcalá*.

Doce canciones se encuentran incluidas dentro de ensaladas, composiciones en las que se mezcla canciones variadas, con melodía y metro diversos.¹⁰³ “Dad para la maya / gentil caballero” (NC, 1279 B) y “Dad para la maya, / que es hermosa y galana” (NC, 1278 A) en “Hicieron a Venus maya” de *El laberinto de Creta*; “En alto me veo...” (NC, 1440 B) y “Ten, Amor, el arco quedo...” (NC, 2338 A) en la ensalada bailada “Al casamiento de Fabio” de *Con su pan se lo coma*; “Que no cogeré yo berbena...” (NC, 522 A), “Parta as, parta as, parta as...” (NC, 2179) y “Guárdate del toro, niña...” (NC, 2182) en la ensalada “Al monte de Burgos” de *La burgalesa de Lerma*; “¡Amor loco, amor loco...! (NC, 751) y “¡Deja las avellanicas, moro!...” en “Amor, cansado de ver” de *La dama boba*; “Dexadme llorar...” (NC, 597) y “Yo no sé cómo baylan aquí” en la ensalada bailada y cantada “Íbase la niña” de *El valor de las mujeres* y “Trébole, ¡ay Jesús, cómo huele!...” (NC, 1252 A) en la ensalada “Afuera, afuera, afuera” de *El capellán de la virgen*.

Por otra parte 67 canciones aparecen glosadas, dos dentro de romances (NC, 2182 y NC, 1005 A), una dentro de un romancillo (NC, 1522) y cuatro dentro de ensaladas (NC,

¹⁰³ Para las ensaladas en el teatro de Lope, véase María Teresa Cacho “En la cocina de Lope” en Maria Grazia Profeti (ed.), *Otro Lope no ha de haber. Atti del convegno internazionale su Lope de Vega*, t. 1, Firenze: Alinea, 2000, pp. 205-218.

2338 A; NC, 522 A, NC, 1109 A y NC, 1252 A). Del número total de canciones, tres aparecen glosadas en dos obras distintas: NC, 2032, NC, 1091 y NC, 1252 A.

Un grupo especial son aquellas canciones que Margit Frenk define como composiciones híbridas de letrilla y romance: “En ellas, la “cabeza” aparece colocada unas veces al principio y otras —además o solamente— tras dos o más estrofas; éstas siguen el esquema del romance o del romancillo, sin cambiar la rima de estrofa en estrofa”.¹⁰⁴ Por lo que en el *Nuevo corpus* el inicio de la parte romanceada está colocada no en las “Fuentes”, sino en el apartado de “Glosas”, mientras que “los romances y romancillos que sí aparecen como tales entre las Fuentes son, en principio, los que incluyen un cantar en calidad de cita poética o de estribillo”.¹⁰⁵ Del total de canciones que conforman nuestro corpus, ocho se encuentran dentro de esta categoría: NC, 2309, NC,2238 A, NC,1109 A, NC, 2425, NC, 1522, NC, 1419 Y NC, 1471 bis.

Por último, anoto aquellas canciones con glosas a “lo divino”: NC, 1091; NC, 2183; NC, 1854 B; NC, 1406; NC, 1281 A; NC, 1368; NC, 565; NC, 964; NC, 1354; NC, 1086; NC, 1081; NC, 1996; NC, 1363; NC, 1340; NC, 956 y NC, 1280 B.

A partir de esta descripción advertimos que las canciones tradicionales o de tipo tradicional fueron empleadas por Lope en prácticamente todos los géneros que cultivó, si bien algunos aparecen con mayor asiduidad como reflejo de su frecuencia dentro de la producción del dramaturgo. La abundancia de cierto género de obras dramáticas no indica que en ellas se haga empleo de un mayor número de canciones tradicionales. Así por ejemplo, aunque los autos sacramentales constituyen un porcentaje pequeño del total de

¹⁰⁴ Frenk, *Nuevo corpus*, op. cit., p. 30.

¹⁰⁵ *Ídem*.

obras estudiadas, *La maya* es la obra en la que aparecen una mayor cantidad de canciones (8).

La escasez de canciones repetidas da cuenta del amplio conocimiento de Lope del repertorio lírico tradicional, así como de su manejo de los recursos poéticos y la estética colectiva propia de esta poesía, lo que le permitió modificarla o crear cantares de su autoría al estilo tradicional. Las canciones repetidas pocas veces suelen aparecer en obras del mismo género, pues en general se trata de composiciones de gran flexibilidad que pueden adaptarse a contextos diversos. Esto ocurre por ejemplo con la canción refranesca “Al cabo de los años mil...” (NC, 2031) y otras de temática amorosa, al igual que con las canciones que remiten a festividades de primavera y verano. Las canciones que aparecen exclusivamente en obras del mismo género son la seguidilla “Vienen de Sanlúcar, rompiendo el agua...” (NC, 2347) y “¡Amor loco, amor loco!” (NC, 751), que se encuentran en comedias de capa y espada, al igual que “Por aquí daréis la vuelta...” (NC, 433), que está únicamente en obras clasificadas como de crónicas y leyendas dramáticas de España, y la canción “Más valéis vos, Antona, / que la corte toda” (NC, 103), registrada sólo en comedias villanescas. Sin embargo, esto es poco significativo. Aunque las obras teatrales han sido clasificadas como parte de determinado género, en ellas es habitual tratar más de un asunto, por lo que la inclusión de una u otra canción en una obra no suele estar determinada por el género y obedece a propósitos distintos, generalmente el cumplimiento de una función dramática o espectacular.

Por otra parte, la enorme cantidad de canciones que aparecen en composiciones más extensas o glosadas, es indicativa del grado en el que el dramaturgo empleó los cantarillos tradicionales como base para la creación personal. Como fue frecuente entre autores de la época y anteriores, para Lope en muchos casos no bastaba con ofrecer al público la canción

por sí misma, entre otras cosas por su brevedad y la exigencia de incluir intermedios musicales de mayor duración, pero también —como veremos— por la necesidad de adecuar la canción a los propósitos de la obra.

Con el corpus descrito considero que es posible obtener un panorama bastante preciso de los tipos de canciones tradicionales o de tipo tradicional que aparecen en la dramaturgia de Lope, e identificar las principales funciones que éstas cumplen dentro de las obras dramáticas.

III. TIPOS DE CANCIONES EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA

3.1 FORMAS

En las obras teatrales de Lope de Vega aparecen canciones tradicionales de formas muy diversas. Henríquez Ureña en el clásico *La versificación irregular en la poesía castellana* hizo notar la enorme influencia de Lope en la divulgación de la canción tradicional y su preferencia por los “esquemas claros, evidentes, como la seguidilla, los versos de gaita gallega, los eneasílabos; de cuando en cuando se va hacia los esquemas libres y aun a los informes de las rimas infantiles y de los refranes”.¹⁰⁶

Para el estudio de la forma de las canciones del corpus que nos compete, he tomado como punto de partida la forma estrófica. En el conjunto de textos estudiado encontramos pareados, tercetos, cuartetos, y en unos cuantos casos quintillas. A partir de ahí, he subclasificado las canciones de acuerdo con los esquemas de rima y las diversas combinaciones métricas. Una excepción son las seguidillas, que al tener una métrica definida he analizado separadamente y no como cuartetos.

En el análisis del ritmo he preferido emplear la división clásica de Andrés Bello entre ritmos binarios: yámbico y trocaico; ritmos ternarios: anapéstico, anfibráquico y dactílico, y ritmos mixtos. Si bien es útil la simplificación propuesta por Tomás Navarro Tomás, quien identifica en la versificación castellana únicamente los ritmos trocaico (binario) y dactílico (ternario), localizando el periodo rítmico interno a partir de la primera sílaba tónica con las átonas precedentes en anacrusis,¹⁰⁷ considero que la división en cinco cláusulas rítmicas

¹⁰⁶ Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid: Hernando, 1933, p. 259.

¹⁰⁷ Tomás Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid: Guadarrama, 1972, pp. 36-37.

permite explorar con mayor acierto la diversidad de combinaciones de ritmo de las canciones tradicionales o de tipo tradicional. Al estudiar los patrones rítmicos es necesario tener en cuenta que en tanto estas composiciones se destinaban al canto es muy difícil conocer el ritmo que les otorgaría la melodía. Por lo tanto, me he ceñido las versiones escritas que poseemos, aunque es sabido que en muchas ocasiones un patrón rítmico binario se convierte en ternario gracias al efecto de la música o viceversa.¹⁰⁸

En las canciones estudiadas es común la aparición de acentos extrarrítmicos, es decir, acentos que en el interior del verso ocupan un lugar no exigido por el modelo del verso, así como de acentos antirrítmicos, situados junto a un acento rítmico u obligatorio, y acentos secundarios, es decir, acentos en sílabas átonas que lo adquieren por su posición en el verso.¹⁰⁹ En todos los casos he tomado como acentuadas sólo aquellas sílabas que corresponderían a determinado patrón. Por ejemplo, en el caso de dos sílabas tónicas contiguas marco como acentuada únicamente aquella situada en el lugar del acento rítmico. En el mismo sentido, tomo como acentos rítmicos aquellos acentos secundarios que completan el patrón correspondiente.

3.1.1. PAREADOS

Sin duda una de las formas predominantes de las canciones tradicionales que han llegado hasta nosotros es el pareado o dístico: pequeñas composiciones de dos versos y de métrica diversa que siguen las dos combinaciones de rima posibles: AA y AB. De las 155 canciones estudiadas, 61 pertenecen a este grupo, en el que por una inmensa mayoría sobresalen los pareados monorrimos (55).

¹⁰⁸ Véase Margit Frenk, “Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas” (1969), *Poesía popular. 44 estudios, op. cit.*, pp. 502-503.

¹⁰⁹ José Dominguéz Caparrós, *Métrica española*, Madrid: Síntesis, 2006, pp. 92-94.

En los dísticos monorrimos que encontramos en el corpus aparecen tanto canciones isosilábicas como anisosilábicas. En las canciones isosilábicas, la combinación que más abunda es la de 8 + 8 (12), a la que le siguen en orden descendente la de 9+9 (6), 6+6 (4), 5+5 (1) y 10 +10 (1). La predominancia de octosílabos y hexasílabos en estas canciones responde a la primacía de dichas medidas en la lírica tradicional.

En las canciones de combinación métrica 8+8 encontramos también una regularidad rítmica en la que domina el ritmo binario, especialmente en octosílabos trocaicos.¹¹⁰ Tal como ocurre en los siguientes ejemplos de *El labrador de Tormes*, *La villana de Getafe* y *Con su pan se lo coma*, y la *Historia de Tobías*:

Labrador, que vas al Tormes,
¡allá vayas y no tornes!
(NC, 1978)

Al villano se lo dan
la cebolla con el pan.
(NC, 1540 A)

Para en uno son los dos,
si quiere Dios, si quiere Dios.
(NC, 1416)

En este mismo grupo, encontramos dos dísticos más en los que se establece una combinación entre ritmo mixto (octosílabo con acento en segunda, quinta y séptima)¹¹¹ y ritmo binario (octosílabo trocaico). En la primera de ellas, de *La noche toledana*, el verso con ritmo mixto es el primero:

¡Arded, coraçón, arded!,
que no os puedo yo valer.

¹¹⁰ Las otras canciones son 1524 C, 2338 A, 1126 A, 1018, 2171, 1474 y 117. En el caso de esta última, “Si eres niña y as amor, / ¡qué harás cuando mayor!”, cuento el segundo verso, métricamente heptasílabo, como octosílabo por la presencia de la “h”, sin sonido actualmente, pero que aún en el siglo XVI continuaba pronunciándose con una aspiración.

¹¹¹ En “Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas”, *op. cit.*, Margit Frenk señala que el ritmo mixto con acento en segunda, quinta y séptima es uno de los más comunes en el repertorio analizado por ella.

(NC, 602 A)

Y en el dístico que aparece en *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, es el segundo:

Que si buena es la verbena,
más linda es la hierbabuena.
(NC, 1255 A)

Por otra parte, en los pareados eneasilábicos, como ya ha señalado Henríquez Ureña al referirse a esta forma métrica, predomina el ritmo de gaita gallega (acento en primera, tercera, sexta y octava),¹¹² y una variación de éste en la que el verso carece de acento en la primera sílaba (eneasílabo anapéstico). Un caso de combinación de eneasílabos anapésticos es la canción incluida en *El conde Fernán González*, que Lope inserta también en *El despertar a quien duerme*:

—Perantón, dame de las uvas.
—Perantón, que no están maduras.
(NC, 1532)

El ritmo de gaita gallega con acento en primera, tercera y sexta aparece en canciones como:

Que si linda era la parida,
por mi fe, que la niña es linda.
(NC, 1425)

Que si linda era la madrina,
por mi fe, que la novia es linda.
(NC, 1423 A)

Quando yo fuere frayle, madre,
madre, quando yo fuere frayle.
(NC, 1564)

¹¹² Con “ritmo de gaita gallega” se alude en ocasiones al ritmo ternario puro. Yo me baso en el estudio de Henríquez Ureña, quien distingue el eneasílabo con acento en primera, tercera, sexta y octava como uno de los metros en los que se aprecia mejor este ritmo. Al hablar del eneasílabo, Henríquez Ureña se refiere a ésta como una de sus formas más frecuentes: dos cláusulas bisilábicas con acento en primera sílaba, una cláusula trisilábica con acento en segunda, y una bisilábica final igual a las primeras (*La versificación irregular, op. cit.*, p.188). De la misma manera, Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid, 1970, pp. 1119-120, se refiere a este patrón acentual como de “gaita gallega”.

En una canción el ritmo de gaita gallega aparece combinado con un eneasílabo de ritmo binario “Recordad, mis ojuelos verdes, / c’a la mañana dormiredes” (NC, 1086), mientras que en una más prevalece un ritmo mixto cercano al de gaita gallega (acento en primera, tercera, quinta y octava):

¡Ola, que me lleva la ola!
¡Hola, que me lleva la mar!
(NC, 956)

La regularidad rítmica es perceptible también en los pareados hexasílabos. Un dístico cuyo primer verso es de ritmo binario, generalmente está acompañado de otro de igual ritmo. Es el caso de: “Por la puente, Juana, / que no por el agua” (NC, 2042), dístico formado por hexasílabos trocaicos,¹¹³ mientras que “Quien duerme, quien duerme / quien duerme recuerde” (NC, 1089), está constituido por dos hexasílabos anfibráquicos.¹¹⁴

De la misma manera, en la canción de pareados decasílabos “Yo no sé cómo baylan aquí / que en mi tierra no baylan así” (NC, 1499), compuesta por dos decasílabos anapésticos, se conserva el ritmo ternario, y el binario en la pentasílaba “Quien pesca un pez, / pescador es” (NC, 1996).

Mucho más frecuentes son las canciones anisosilábicas. Como ha apuntado Margit Frenk en su artículo “Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas”, en los esquemas llamados “amétricos” es común encontrar la combinación de versos de cierta medida con otros más largos. Para Frenk:

...lo que cuenta en estos “esquemas combinatorios” no es el número de sílabas, sino los esquemas mismos, las combinaciones de versos “largos” con breves; o sea que lo decisivo es la extensión relativa de los versos, el hecho de que entre

¹¹³ Otra canción de hexasílabos trocaicos: “¡Vivan los casados!, / ¡para en uno son! (NC, 1412).

¹¹⁴ Otra: “Dexadme llorar / orillas del mar” (NC, 597).

uno y otro haya una “distancia” de una sílaba, o de dos, o de tres, o de cuatro, con efectos distintos en cada caso.¹¹⁵

Entre los pareados monorrimos estudiados, la distancia más frecuente es la de una sílaba (10): 11+12 (1), 10+11 (1), 8+7 (4), 8+9 (2) y 6+7¹¹⁶ o 7+6 (2). A éstos le siguen las combinaciones en las que la distancia es de dos sílabas (10): 10+8 (2), 9+7 (2), 9+11 (3), 8+6 (2) y 7+5 (1), y los pareados de dos versos con distancia de cuatro sílabas (6): 10+6 (3), 8+4 (1), 8+12 (2). La distancia de tres sílabas aparece en cuatro pareados con las combinaciones 7+4 (1), 7+10 (1)¹¹⁷ 9+6 (1) y 8+11 (1), mientras que son excepcionales los pareados con distancia de seis sílabas: 4+10 (1) y 8+14 (1).

Debido al predominio de octosílabos y hexasílabos las combinaciones más numerosas son aquellas que tienden a dichas medidas: 8+7 o 7+8 (4)¹¹⁸ y 6+7 o 7+6 (2)¹¹⁹ o que combinan octosílabos y hexasílabos: 8+6 (2).¹²⁰ En las composiciones en las que aparece el octosílabo, aunque encontramos la combinación de ritmos mixto, binario y ternario, predomina el ritmo binario, sobre todo en la forma de octosílabos trocaicos. Ejemplos son las siguientes canciones en las que al octosílabo trocaico se añade un heptasílabo anapéstico, en el primer caso, y un heptasílabo binario en el segundo:

¡Amor loco, amor loco,
yo por vos, y vos por otro!
(NC, 751)

¹¹⁵ Frenk, “Constantes rítmicas”, *op. cit.*, p. 499.

¹¹⁶ “Den para la maya, / que es hermosa y galana” (NC, 1278 A).

¹¹⁷ “Passe, passe, el pelado, / que no lleva blanca ni cornado” (NC, 1281 A).

¹¹⁸ Otra de 8+7 con octosílabo trocaico: “Caminito toledano / ¡quién te tuviera andado!” (NC, 1017), y de 7+8: “Salteóme la serrana / junto al par de la cabaña” (NC, 994 A).

¹¹⁹ “Den para la maya / que es hermosa y galana” (NC, 1278), de ritmo ternario, y “Más valéis vos, Antona / que la corte toda” (NC, 103), con heptasílabo de ritmo ternario y hexasílabo de ritmo binario.

¹²⁰ Una de octosílabo trocaico y hexasílabo trocaico: “Ora vete, amor, y bete, / cata que amanescce” (NC, 454 A), y una más en la que el octosílabo adquiere ritmo ternario: “Éste es rey y éste es señor / que los otros no” (NC, 1368).

Que si verde es la verbena,
más blanca es la azucena.
(*NC*, 1255 B)

Lo mismo ocurre con otras combinaciones en donde se encuentra el octosílabo como $10+8^{121}$, $8+9^{122}$, $8+12^{123}$, $8+11^{124}$, en las que éste mantiene el ritmo binario, mientras que el verso más largo tiende al ritmo mixto o al ritmo ternario. Como ejemplo las siguientes canciones, una de decasílabo de ritmo mixto y octosílabo trocaico, y otra de octosílabo con dodecasílabo de ritmo mixto, formado por heptasílabo de ritmo ternario y pentasílabo trocaico:

¡Quándo saliréis, alba galana!
¡quándo saliréis, el alva!
(*NC*, 1077 A)

A la gala del mercader,
que vende, que fía, que causa placer.
(*NC*, 1176)

El ritmo mixto en el octosílabo aparece en aquellos casos en los que la distancia entre la medida de los versos es de más de tres sílabas, como la combinación $8+4$, de pie quebrado, en la que adquiere ritmo mixto:

La Virgen de la Cabeza,
¡quién como ella!
(*NC*, 1354)

O bien, la de $8+14$, donde el ritmo binario aparece en el tetradecasílabo:

Dio el novio a la desposada

¹²¹ Otra: “Mal conocéis al Amor, Leonor / ¡mal conocéis al Amor!” (*NC*, 738), formado por decasílabo de ritmo mixto y octosílabo de ritmo ternario.

¹²² “A la viña, viñadores / que sus frutos de amores son” (*NC*, 1111), de octosílabo trocaico con enneasílabo anapéstico.

¹²³ Otra: “Que si crece el sol que sale, / volveráse la niña, dirá que es tarde” (*NC*, 1088).

¹²⁴ “Niña del color quebrado / o tienes amores o comes barro” (*NC*, 2312), octosílabo trocaico con endecasílabo ritmo mixto.

corales y zarcillos y patenas de plata.
(*NC*, 1406)

De la misma manera, en el corpus de pareados monorrimos estudiados el hexasílabo aparece la mayoría de las veces con ritmo binario (6 de 9), mientras que el eneasílabo¹²⁵ tiende al ritmo mixto, generalmente al de gaita gallega —asociado con la cadencia anapéstica— en ocasiones combinado con endecasílabos también de gaita gallega,¹²⁶ como en la siguiente canción:

Al cabo de los años mil
vuelven las aguas por do solían ir.
(*NC*, 2031)

En los pareados en los que se incluye versos de arte mayor, 11+12 y 10 +11, predominan las combinaciones entre ritmo mixto y ternario. Así el siguiente dístico formado por un endecasílabo compuesto (hexasílabo anfibráquico y pentasílabo yámbico) de ritmo mixto y un decasílabo anapéstico:

¿Para qué, para qué, para qué
con moza de cántaro tanta fe?
(*NC*, 677)¹²⁷

De las composiciones en versificación irregular donde aparece el decasílabo (9), este adopta ritmo mixto o bien ternario.¹²⁸ Por su parte, el heptasílabo aparece con mayor

¹²⁵ Aquí las canciones de combinación 9+7 con ritmo mixto en el eneasílabo: “La mañana de san Juan, mozas, / vamos a coger rosas” (*NC*, 1243 A) y “Guarridica yo sí morena / en la segaderuela” (*NC*, 143). Y una más de 9+6 con eneasílabo ritmo mixto y hexasílabo de ritmo ternario: “Parecéys molinero, Amor / y soys moledor” (*NC*, 1677 A).

¹²⁶ Otra con endecasílabo de gaita gallega: “—Molinico, ¿por qué no muelas? / —Porque me beven el agua los bueyes” (*NC*, 1162), y una más con endecasílabo en ritmo mixto y eneasílabo anapéstico de gaita gallega: “A la gala de la madrina, / que nadie la iguala en toda la villa” (*NC*, 1424).

¹²⁷ Así también en la combinación de endecasílabo y dodecasílabo, dístico de hemistiquios hexasílabos que con una disposición distinta podría ser una cuarteta con rima ABCB: “Parióme mi madre una noche oscura, / cubrióme de luto, fáltome ventura” (*NC*, 772), disposición que prefiere Lope.

frecuencia tanto en ritmo binario (4) como en ritmo mixto (4),¹²⁹ y en menor medida con ritmo ternario (2).

Las combinaciones rítmicas más frecuentes en los pareados de métrica irregular son: ritmo ternario / ritmo binario (7), ritmo binario / ritmo mixto (6) y su contrario ritmo mixto / ritmo binario (5). Muy poco frecuente es la combinación de ritmo binario / ritmo ternario (1).¹³⁰

Por otro lado, los pareados con rima AB son escasos. En el corpus escogido he encontrado únicamente seis composiciones de este tipo. Cuatro de ellas isosilábicas: 6+6 (2), 8+8 (1), 9+9 (1), y dos más con distancia de una (8+9) o dos sílabas (10+8) a partir del octosílabo.

Las composiciones hexasilábicas poseen ritmo binario bien definido:

Guarda el coco, niña,
guarda, niña, el coco.
(NC, 2183)

¿Quién tendrá alegría
sin la blanca niña?
(NC, 565)

Por otra parte, las isosilábicas de octosílabos y eneasílabos son de ritmo mixto:

Guárdate del toro, niña,
que a mí malherido me ha.
(NC, 2182)

¡Ésta sí que es siega de vida!

¹²⁸ Por ejemplo en esta canción, en la que el tetrasílabo no es más que un estribillo : “*Bío, bio / que mi tambo le tengo en el río*” (NC, 938 bis); y en estas tres combinado con hexasílabo trocaico: “*Esta maya se lleva la flor / que las otras no*” (NC, 1277), “*Esta novia se lleva la flor, / que las otras no*” (NC, 1421), “*Este niño se lleva la flor, / que los otros no*” (NC, 1427 C).

¹²⁹ Otra de heptasílabo en ritmo mixto es la siguiente, que prefigura la métrica de la seguidilla al combinar un heptasílabo con un pentasílabo de ritmo binario: “*¿Quién dice que no es éste / Santiago el Verde?*” (NC, 1239 B), y una más en combinación con tetrasílabo: “*¡Ay, Fortuna / cógeme esta aceituna*” (NC, 1108).

¹³⁰ En orden decreciente le siguen: ritmo binario / ritmo binario (2), ritmo ternario / ritmo mixto (2), ritmo mixto / ritmo ternario (2), ritmo ternario / ritmo ternario (2).

¡Ésta sí que es siega de flor!
(NC, 1121)

Al igual que la combinación entre decasílabo y octosílabo:

¡Deja las avellanicas, moro!,
que yo me las varearé.
(NC, 1109 A)

La combinación ritmo mixto / ritmo binario aparece en la composición restante con distancia de una sílaba:

Trébole, ¡ay Jesús, cómo huele!
Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!
(1252 A)

3.1.2. TERCETOS

Las composiciones de tres versos son las menos frecuentes dentro del corpus. En general, es posible distinguir tercetos con tres tipos de rima: ABB (10), ABA (3), y tercetos zejelescos (3).

Las combinaciones métricas de los tercetos con rima ABB giran alrededor de las medidas de versificación más comunes en la lírica tradicional: octosílabos, hexasílabos y eneasílabos, la mayoría de las veces en combinación con versos con no más de una o dos sílabas de distancia. Aunque de las once canciones que encontramos con esta estructura, únicamente una es plenamente isosilábica, los tercetos de nuestro corpus no se alejan mucho de la regularidad métrica, en tanto en la gran mayoría de las composiciones aparecen dos versos de la misma medida, acompañados de un tercero ligeramente irregular.

Debido a la predominancia del octosílabo, la única composición isosilábica es precisamente de ocho sílabas métricas:

Si os partiéredes al alba,
quedito, pasito, amor,
no espantéis al ruiseñor.
(NC, 456 B)

La variedad que otorga a las canciones irregulares la carencia de una sílaba o más sílabas en determinado verso, se compensa en la anterior composición isosilábica a través de la combinación rítmica: ritmo binario / ritmo mixto / ritmo binario.

El octosílabo es el verso que con mayor frecuencia aparece acompañado de versos sustancialmente más breves. La tendencia al tetrasílabo, verso de pie quebrado, se encuentra en dos canciones:

Por el montezillo sola
¿cómo yré?
¡Ay, Dios!, ¿si me perderé?
(NC, 1005 A)

Si sabéys poco de amores,
coraçón,
agora veréys quién son.
(NC, 739)

Y la combinación con pentasílabo, muy cercana al pie quebrado, en esta otra canción:

Cogióme a tu puerta el toro,
linda casada;
no dijiste: “¡Dios te valga!”
(NC, 652)

El eneasílabo aparece en combinación con versos de una sílaba de distancia, es decir, con octosílabo o decasílabo: 9+10+9 (1) 10+9+9 (1) 9+8+8 (1).¹³¹ Los ritmos que predominan en los versos eneasilábicos y decasilábicos son el ternario y el mixto. Así por ejemplo en este terceto, donde a un eneasílabo anapéstico de gaita gallega se agrega un decasílabo

¹³¹ “Que no cogeré yo verbena / la mañana de sant Juan / pues mis amores se van” (NC, 522 A).

compuesto por dos pentasílabos dactílicos y un eneasílabo más de ritmo mixto con acento en tercera, quinta y octava:

Velador, que el castillo velas,
vévalo bien y mira por [ty]
que velando en él me perdy.
(NC, 1091)

En otra composición más, el eneasílabo aparece tanto en ritmo binario como en el anapéstico de gaita gallega, combinado una vez más con un decasílabo compuesto por pentasílabos dactílicos:

Toquen y tañan esas campanas:
dilín, dilín, dilín, dil[ó]n,
repicámelas a buen son.
(NC, 2108)

La excepción es el siguiente cantarcillo en el que se combinan dos hexasílabos de ritmo binario con un eneasílabo de ritmo mixto con acento en primera, tercera, quinta y octava (6+6+9):

Blanca me era yo
cuando entré en la siega;
diome el sol, y ya soy morena.
(NC, 137)

Por otra parte, el hexasílabo de ritmo ternario aparece en una canción, unido a un pentasílabo dactílico:

Si el pan se me acaba,
¿qué comeré?
Sol, sol, fa, mi re.
(NC, 1210)

En nuestro corpus el heptasílabo sólo se encuentra en una canción, combinado con pentasílabo y rima ABA. Se trata entonces, formalmente, de una especie de seguidilla

incompleta con métrica 7+5+7, salvo que el tercer verso es una repetición exacta del primero:

Corrido va el abad,
corrido va;
corrido va el abad.
(NC, 1854 B)

Los tercetos que no siguen ningún patrón métrico discernible son escasos. Se trata de las canciones: “Rapacillo del arco, / está quedo, / que de verte me muero de miedo”, de rima ABB y métrica 7+4+10; “¡Toca y repica el pandero, / que me bullen y saltan los pies / de puro contento!” (NC, 1471) , de rima ABA y medida 8+10+6, y “¡A sembrar, a sembrar, labradores!, / que las aves del cielo / cantan amores” (NC, 1110)”, con rima ABA y versos de 10+7+5. En contraste con los versos isosilábicos o casi isosilábicos en donde la variedad se marca a través de la combinación de dos ritmos distintos, en las canciones de métrica anisosilábica cierta regularidad se transmite a través del ritmo. En el caso de las canciones señaladas todos los versos mantienen el ritmo ternario.

Por último, los tercetos zejelescos están formados por hexasílabos o por la combinación de hexasílabo y pentasílabo. Un ejemplo de terceto zejelesco hexasilábico es el siguiente, que combina el ritmo binario en el primer y tercer verso con el ritmo ternario del segundo:

Venga norabuena
nueso amo a su tierra,
venga norabuena.
(NC, 1227)

En los dos ejemplos restantes el ritmo predominante es el binario, sea en combinación de terceto hexasilábico con terceto pentasilábico:

Sea bienvenida

la reina linda,
sea bienvenida.

Venga el sol de España
muy enhorabuena,
norabuena venga.
(*NC*, 1229)

O bien en la unión en un solo terceto de dos versos hexasilábicos con uno pentasilábico:

¡Vivan muchos años
los desposados!
¡Vivan muchos años!
(*NC*, 1411)

En general, la constante rítmica es la combinación de dos versos (no necesariamente de la misma medida) del mismo ritmo con un tercero en ritmo distinto, o bien la presencia de un mismo ritmo en todos los versos sin importar su medida. La combinación de tres ritmos diferentes (uno distinto en cada verso) es bastante inusual.¹³²

3.1.3. CUARTETAS

Las estrofas de cuatro versos constituyen una parte importante dentro del corpus. Debido a su extensión es posible encontrar un mayor número de combinaciones de rima: ABCB (18), copla asonantada; ABAB (8), redondilla de rimas cruzadas; ABBA (3), redondilla de rimas abrazadas; AABB (7), es decir, la combinación de pareados monorrimos, y una excepcional de rima ABAC (1).

A pesar de tratarse de moldes estróficos popularizados por la poesía culta de métrica isosilábica, la versificación irregular continúa apareciendo en estas quartetas tradicionales o de tipo tradicional.

¹³² Véase p. 55: “Cogióme a tu puerta el toro...” (*NC*, 652), de ritmo mixto, ternario y binario, y nota 130, “Que no cogeré...” (*NC*, 522 A), de ritmo ternario, binario y mixto.

Entre las cuartetos con rima ABCB —las más numerosas— de nueva cuenta las canciones plenamente isosilábicas son de ocho (5)¹³³ o seis sílabas (4).¹³⁴ Como muestra una cuarteta hexasilábica que excepcionalmente mantiene el ritmo ternario en todos sus versos:¹³⁵

Dad para la maya,
gentil caballero:
más vale la honra
que todo el dinero.
(*NC*, 1279 B)

Además de esta canción octosilábica en la que el ritmo binario se rompe con el último verso en ritmo ternario, enfatizándolo:

¡Ésta es boda y ésta es boda,
y ésta es boda de placer!
Todo el mundo dance y baile,
que eu tanxeré e bailaré.
(*NC*, 402 B)

Hexasílabos y octosílabos puros también aparecen en cuartetos formados por dos dísticos monorrimos, como las siguientes:¹³⁶

Alegráos, pastores,
ya viene el alboré;
tened alegría,
que ya viene el día.
(*NC*, 1081)

¹³³ “Quise entrar en cierta casa / donde era su dueño honrado...” (*NC*, 1925); “Celoso estoy de una dama / y no puedo sosegar”... (*NC*, 1961); “Una señora me pide / sobre su amor cien ducados...” (*NC*, 2373); “Para san Juan debo a un hombre / dineros en cantidad...” (*NC*, 2374).

¹³⁴ En este grupo la famosa canción de los comendadores “Los comendadores, / por mi mal los vi...” (*NC*, 887 A). Otras: “Vamos a la playa / noche de san Juan...” (*NC*, 2342) Y “Salen de Valencia, / noche de sant Juan...” (*NC*, 2343).

¹³⁵ Otra cuarteta hexasilábica, variante de la citada, pero con rima ABAB y ritmo binario en verso final: “Dad para la maya, / gentil mi señora: / más vale la fama / que la hacienda toda” (*NC*, 1279 A). Una más: “Nasce estrella d’alva / a manhaa se vem...” (*NC*, 1085).

¹³⁶ Otras hexasilábicas de rima AABB: “A la dana, dina, / a la dina, dana / A la dana, dina, / señora divina; / a la dina, dana, / reina soberana” (*NC*, 1528 A) y “Seáis bienvenida, / zagala pulida; / seáis bien llegada, / pulida zagala” (*NC*, 1231).

Las mañanicas de abril
dulces eran de dormir,
y las de mayo, mejor,
si no despertara amor.
(NC, 268 C)

Al igual que en las canciones con forma de redondilla de rimas abrazadas (3), todas isosilábicas de ocho versos. Pongo como ejemplo la siguiente, en la que se mantiene el ritmo binario, aunque lo más común es que aparezcan combinaciones variadas entre ritmo binario, mixto y ternario,¹³⁷ como ocurre también en las canciones octosilábicas de forma ABAB¹³⁸:

¡O, qué bien que vaila Gil
con las moças de Varajas
la Chacona a las sonajas
y el Villano al tamboril!
(NC, 1484)

Los versos hexasilábicos aparecen como es frecuente en combinación con versos heptasilábicos.¹³⁹ Así en las siguientes composiciones de rima ABCB,¹⁴⁰ en las que se unen dos hexasílabos a un heptasílabo en el lugar del tercer verso. En algunas de ellas es perceptible cierto patrón rítmico. Por ejemplo, la primera tiene ritmo binario en primero y cuarto verso, mientras que ternario en segundo y tercero; en la segunda, los dos primeros

¹³⁷ “Aquel si viene, no viene, / aquel si sale, no sale, / no ay manjar que se le ygualle / de cuantos el amor tiene” (NC, 45 B), con octosílabos de ritmo mixto y binario; “En toda la trasmontana / nunca vi cosa mejor / que era su esposa de Antón, / vaquerizo de Morana” (NC, 999), con ritmo mixto, ternario y binario.

¹³⁸ “Vide a Juana estar lavando / en el rrio y sin çapatás, / y díxele suspirando: / ¿di, Juana, ¿por qué me matas?” (NC, 91 B), de dos octosílabos trocaicos y dos de ritmo mixto; “Soñava yo que tenía / alegre mi coraçón / mas a la fe, madre mía, / que los sueños sueños son” (NC, 875), formada por tres octosílabos de ritmo mixto y uno final de ritmo binario.

¹³⁹ Una cuarteta de rima ABAB donde se combina un verso heptasílabo con hexasílabos: “Álamos del Soto, / ¿dónde está mi amor? / Si se fue con otro, / moriréme yo” (NC, 2514).

¹⁴⁰ Una excepcional con rima ABAC y ritmo ternario: “¡Bien aya quien hizo / cadenicás, cadenas!, / ¡bien aya quien hizo, / cadenicás de amor! (NC, 33).

versos tienen ritmo binario y los restantes ritmo ternario, contribuyendo a crear el efecto de urgencia de los versos “llevadme a la orilla / que me voy a anegar”:¹⁴¹

Caminad, suspiros,
adonde soléis,
y si duerme mi niña,
no la recordéis.
(*NC*, 2445)

Virgen pura, estrella,
norte de la mar,
llevadme a la orilla,
que me voy a anegar.
(*NC*, 964)

El hexasílabo también aparece combinado con pentasílabo: 6+6+5+6 o 5+5+6+6. El primer verso de cada cuarteta es de ritmo binario, mientras que el resto son ternarios:¹⁴²

Linda molinera,
moler os vi yo,
y era la harina
carbón junto a vos.
(*NC*, 2402)

Canaria lira,
lilirumfá,
que todo lo vence
amar y callar.
(*NC*, 1522)

Por otra parte, en el conjunto de cuartetos estudiados el octosílabo aparece, como en otras formas estróficas, junto a versos de distinta medida como el heptasílabo, el eneasílabo y el decasílabo. Las combinaciones rítmicas suelen ser variadas. En la siguiente canción, por

¹⁴¹ Otras similares: “Tus negros ojuelos, / hermosa Leonor / como están embozados, / matan a traición” (*NC*, 2543), donde el ritmo ternario se rompe en el último verso; “Madre, la mi madre, / guardas me ponéys: / que si yo no me guardo, / mal me guardaréys” (*NC*, 152), donde el ternario aparece en el tercer verso; y “Púsoseme el sol, / salióme la luna: / más me valiera, madre, / ver la noche oscura” (*NC*, 1074), donde los versos centrales tienen ritmo ternario y mixto, mientras que primero y cuarto ritmo binario.

¹⁴² Otra en la forma de dos dísticos monorrimos AABB: “Sea bienvenida / la recién parida; / sea bien venido / el recién nacido” (*NC*, 1426), de ritmo binario.

ejemplo, formada por tres heptasílabos y un octosílabo, el octosílabo ocupa el lugar del verso final y rompe el ritmo binario, enfatizando el verso de conclusión:

Las sierras eran altas
y malas de subir;
los caños corren agua
y dan en el toronjil.
(NC, 72 B)

Lo mismo ocurre en esta otra, formada por tres octosílabos trocaicos y un heptasílabo de ritmo mixto como verso final:

Una dama me mandó
que sirviese i no cansase,
que sirviendo alcanzaría
todo lo que desease.
(NC, 94)

En el caso de la siguiente canción, compuesta por un decasílabo de ritmo mixto y tres octosílabos, el ritmo mixto o ternario se rompe únicamente en el tercer verso, de carácter parentético y ritmo binario:

¡Deja las avellanicas moro!,
que yo me las varearé,
tres y cuatro de un pimpollo,
que yo me las varearé.
(NC, 1109 B)

Como hemos observado hasta ahora, el decasílabo y el eneasílabo aparecen la mayoría de las ocasiones con ritmo mixto o plenamente ternario. Como muestra, la siguiente cuarteta de rima AABB, formada por tres decasílabos y un eneasílabo, en el que el constante movimiento al que se alude en la canción se refleja en el continuo empleo de los ritmos mixto y ternario:

Por aquí, por aquí, por allí,
anda la niña en el toronjil;
por aquí, por allí, por acá,
anda la niña en el azahar.
(*NC*, 1486)

Pongo como ejemplo una canción más de rima ABAB en la que aparece el eneasílabo con ritmo de gaita gallega,¹⁴³ en contraste con el estribillo inicial de ritmo binario:

Dilín, dilín,
dilón, dilón.
¡Ay, que tañen en san Martín!
¡Ay, que tocan en san Antón!
(*NC*, 2110 B)

Por último, una cuarteta de dodecasílabos en ritmo ternario formada por dos disticos monorrimos, cada uno de los cuales podría convertirse en una cuarteta hexasilábica de rima ABCB:

Quando yo nascí era hora menguada,
ni perro se oía, ni gallo cantava.

Ni gallo cantava, ni perro se oía,
sino mi ventura, que me maldezía.
(*NC*, 764)

En suma, en las cuartetos abundan las canciones isosilábicas, sobre todo de ocho (11) y seis versos (6). Las combinaciones que les siguen en frecuencia son las de hexasílabos con versos de una sílaba de distancia —heptasílabos (6) y pentasílabos (3)— y la de octosílabos con heptasílabos (2).

¹⁴³ Una más, combinación de heptasílabos y eneasílabos de ritmo ternario: “Caracoles avéys comido, / y malos han hecho: / menester os avéys sangrar/ de la vena del pecho” (*NC*, 1642).

Al igual que ocurre con los tercetos, en las cuartetos lo más frecuente (14) es la combinación de dos ritmos, la mayoría de las ocasiones binario con ritmo mixto o binario con ritmo ternario. Las combinaciones rítmicas pueden ser variadas, pero la constante es que tres de los cuatro versos de la cuarteta mantengan un mismo ritmo y el restante un ritmo diverso. Lo más común es que el verso con ritmo distinto ocupe la última posición.

También son frecuentes las composiciones de un solo ritmo (binario o ternario), así como la combinación de dos versos y dos versos, cada par con ritmo distinto: binario y mixto o binario y ternario. Generalmente, los primeros dos versos poseen el mismo ritmo y los dos restantes un ritmo diverso, aunque también se establece en ocasiones un paralelismo rítmico entre primero y cuarto y segundo y tercero. A éstas se suman las composiciones en donde se combinan los tres ritmos.¹⁴⁴

3.1.4. SEGUIDILLAS

La seguidilla, cuyos primeros ejemplos se remontan a mediados del siglo XV, adquirió enorme popularidad a partir del siglo XVII, y permaneció a la larga en la tradición, sustituyendo las formas antiguas de la canción tradicional. Su auge se debió a la influencia de poetas y dramaturgos, en especial Lope de Vega, que encontraron en ella una molde ideal para la canción de tipo tradicional. Como explica Margit Frenk, a esto contribuyó que la seguidilla y otras formas poéticas empleadas por los poetas cultos y dramaturgos para crear nuevas composiciones:

[...] eran recreaciones de formas antiguas, conocidas de todos. Tenían el doble atractivo de ser viejas y a la vez modernas, de combinar los moldes familiares con un espíritu original, de satisfacer conjuntamente la tendencia tradicionalista y el afán de renovación. A no ser por eso, es probable que la moda no habría pasado de los círculos literarios, o en todo caso, del ambiente urbano. La seguidilla “nueva” no habría podido

¹⁴⁴ Son: *NC*, 999; *NC*, 1074; *NC*, 1961; *NC*, 2373 y 2374; *NC*, 286.

hacerse folclórica si su ritmo característico no se hubiera asociado con el de muchas danzas y canciones tradicionales.¹⁴⁵

La abundante presencia de seguidillas (35) en el corpus que ahora nos ocupa es reflejo de la predilección de Lope por dicha forma poética.

En lo que respecta a la rima, las seguidillas estudiadas siguen muy de cerca los esquemas de la cuarteta: ABCB (29), ABAB (5) y excepcionalmente AABB (1). La forma métrica más frecuente es la fija de 7+5+7+5 (11). Ejemplo son las siguientes canciones de rima ABCB:¹⁴⁶

Al pasar de el aroio
de el Alamillo
las memorias de el alma
se me an perdido.
(NC, 2382)

Cuando ríen las fuentes
d' esta alameda,
va llorando la niña
celos y ausencia.
(NC, 2429)

Y una más de rima ABAB:

Mañanitas floridas
del mes de mayo,
despertad a mi niña,
no duerma tanto.
(NC, 2309)

¹⁴⁵ Margit Frenk, "De la seguidilla antigua a la moderna" (1965), *Poesía popular. 44 estudios, op. cit.*, p. 486.

¹⁴⁶ Otras de igual medida: "Al pasar del arroyo / de Brañigales..." (NC, 2474); "Lavaréme en el Tajo / muerta de risa..." (NC, 2449); "Zarpa la capitana / tocan a leva..." (NC, 2453); "Blancas coge Lucinda / las azucenas..." (NC, 2277); "No corráis, ventecillos, / con tanta prisa..." (NC, 2301); "¡Oh, quién pudiera hacer!, / ¡oh, quién hiciese..." (NC, 729 C); "Morenica me adoran / cielos y tierra..." (NC, 1363); "¡Oh, qué linda que sois, / Virgen sagrada! (NC, 1340). Respecto a "¡Oh, quién pudiera hacer! / ¡Oh, quién hiciese!...", llama la atención la disposición en un dístico endecasílabo por la que opta Lope: "¡Oh, quien pudiera hacer!, ¡oh, quien hiciese, / que en no queriendo amar, aborreciese! / ¡Oh, quién pudiera hacer!, ¡oh, quién hiciera! / que en no queriendo amar aborreciera".

Otras combinaciones frecuentes son la de 6+5+6+5 (7)¹⁴⁷ y la 6+5+7+5 (5).¹⁴⁸ Cito como ejemplo dos canciones de rima ABCB, una formada por hexasílabos y pentasílabos y la otra, famosísima, por una combinación de hexasílabo y heptasílabo con pentasílabos:

Río de Sevilla,
¡cuán bien pareces,
con galeras blancas
y r[a]mos verdes.
(NC, 2346)

Que de Manzanares
era la niña,
y el galán que la lleba,
de la Menbrilla.
(NC, 12 B)

Otras combinaciones menos comunes en el corpus son la de 7+5+6+5 (2):

Si te echares al agua,
bien de mis ojos,
llévame en tus brazos,
nademos todos.
(NC, 2451)

Al pasar del arroyo
de Canillejas,
viome el caballero:
antojos lleva.
(NC, 2473)

Y la de 8+5+8+5 (2), forma de la conocida canción de *El caballero de Olmedo*:¹⁴⁹

Esta noche le mataron
al caballero,
a la gala de Medina,

¹⁴⁷ Oras: “En Santiago el Verde / me dieron zelos...” (NC, 2515); “No me aprovecharon / madre, las yervas...” (NC, 1810); “De las mal casadas / io soi la una...” (NC, 225); “Paxarillos suaves, / templad las voces...” (NC, 2426); “A los verdes prados, / baja la niña...” (NC, 2405); “Manzanares claro, / río pequeño...” (NC, 2450).

¹⁴⁸ Otras: “Vienen de Sanlúcar, / rompiendo el agua...” (NC, 2347); “En estas galeras, / viene aquel ángel...” (NCI, 2482); “Tengo unos amores / a discontento...” (NC, 2328); “En las mañanicas / del mes de mayo...” (NC, 2425).

¹⁴⁹ Otras combinaciones: 7+5+8+5 (NC, 1419), 6+4+7+5 (NC, 2480), 7+4+7+5 (NC, 176) o 7+5+7+4 (NC, 1280 B) y 5+5+7+5 (NC, 2352 A y NC2409), 8+6+8+5 (NC, 1103), 8+5+6+5 (NC, 2349 A).

la flor de Olmedo.
(NC, 883 A)

Por aquí daréis la vuelta,
el caballero,
por aquí daréis la vuelta,
si no, me muero.
(NC, 433)

La seguidilla posee patrones rítmicos bien definidos. Las composiciones de un solo ritmo son escasas (6), y predominan aquéllas en donde se combina dos ritmos (binario y mixto y binario y ternario), en un esquema en el que el primer y tercer verso —normalmente de la misma medida— tienen un mismo ritmo, y el segundo y cuarto un ritmo distinto (11). Cito como ejemplo las siguientes seguidillas en las que el primer y tercer verso poseen ritmo binario, mientras que segundo y cuarto ritmo ternario:

De las mal casadas
io soi la una:
sígueme la rrueda
de la fortuna.
(NC, 225)

No me aprovecharon,
madre, las yervas:
ellas eran pocas,
yo derramélas.
(NC, 1810)

En otras ocasiones es un solo verso, las más de las veces el tercero (6), el que rompe con el ritmo de la seguidilla, aunque bien puede ser cualquier otro: el segundo (4), el primero (3) o el cuarto (1). Como ejemplo la siguiente seguidilla en la que el ritmo binario se rompe con el ritmo mixto del tercer verso:

En las mañanicas
del mes de mayo
cantan los ruiseñores,

retumba el campo.
(NC, 2425)

En casos mucho menos frecuentes (2) el paralelismo rítmico se da entre el primer y segundo verso, y el tercer y cuarto verso, como en la siguiente canción de heptasílabo y hexasílabo con pentasílabo, donde los dos primeros versos son de ritmo ternario y los dos restantes de ritmo binario:

Si te echares al agua,
bien de mis ojos,
llévame en tus brazos,
nademos todos.
(NC, 2451)

Asimismo, en la mayoría de las canciones el heptasílabo adquiere ritmo ternario o ritmo mixto, mientras que el pentasílabo mantiene ritmo binario. En el caso de las combinaciones de hexasílabo y pentasílabo, el hexasílabo es el que generalmente aparece en ritmo binario y el pentasílabo con ritmo ternario.

3.1.5. OTROS ESQUEMAS MÉTRICOS

Por último, encontramos algunas canciones que no siguen un esquema métrico, estrófico o de rima usual. Es el caso de la adivinanza: “En alto me veo, / capillo de oro tengo, / moros veo venir, / no puedo huir, / y aunque pudiera, no quiero” (NC, 1440 B), una quintilla que combina versos de 6, 7, 5 y 8 sílabas; de “Parta as, parta as, parta as, / toca las trompetas as,/ donde las damas están / carreritas vienen, / carreritas van” (NC, 2170), donde se combina un heptasílabo como estribillo con dos versos octosílabos y dos hexasílabos; y una quintilla más que combina hexasílabos, octosílabos y enneasílabo:

Mozuela del baile,
toca el panderico y dale,

porque suen[e]n los cascabeles,
hasta que se rompa el parche.
¡Dale, dale, dale!
(NC, 1471 bis)

La combinación de octosílabo con hexasílabo se encuentra en otra canción de ritmo binario, en la que además aparece un verso de cuatro sílabas, a la manera de pie quebrado:

Despertad, señora mía,
despertad,
porque viene el alba
del señor san Juan.
(NC, 1084)

Asimismo, encontramos otras canciones con combinaciones métricas más o menos definidas, pero con rima nula o bien diversa a los esquemas de rima más frecuentes. Es el caso de la siguiente cuarteta heptasilábica sin un esquema de rima y de una cuarteta de medida 6+6+7+5 con rima AABA:

Si por amor se pasan
las aguas de la mar,
por gustos y deleites
¿quién no las pasará?
(NC, 2434)

¡A la rica tienda,
a la rica tienda!,
que no hay joya en el mundo
que no se venda.
(NC, 1181)

Hasta aquí hemos visto que la forma más frecuente en las canciones empleadas por el dramaturgo es el distico (61), especialmente el monorrímo, al que le siguen las cuartetas (37) y seguidillas (35), y en mucho menor número los tercetos (16).

El octosílabo y el hexasílabo, metros muy comunes en la poesía castellana, son los más abundantes. Al mismo tiempo, como ha señalado con acierto Henríquez Ureña, son

frecuentes las canciones en las que aparece el eneasílabo, un metro que se asocia frecuentemente con la danza y el canto, al igual que las seguidillas.

En las obras de Lope son escasísimas las composiciones francamente amétricas o sin un patrón de rima claro. Las canciones de métrica regular (64)¹⁵⁰ constituyen una parte bastante significativa del corpus. El resto son composiciones ligeramente irregulares, con una, dos y hasta cuatro sílabas de distancia entre verso y verso y con patrones rítmicos bien definidos. En todas las formas métricas sobresale la combinación de dos ritmos (87),¹⁵¹ a la que le siguen las composiciones de ritmo puro (51).¹⁵² En las cuartetos y las seguidillas el patrón rítmico más común es la combinación de tres versos de un mismo ritmo con uno de ritmo distinto, y con menor frecuencia la combinación de dos pares de versos con el mismo ritmo. En las seguidillas los versos con los mismos ritmos son generalmente el primero y el tercero, de la misma medida, y el segundo y el cuarto, también isosilábicos. En cambio, en las cuartetos los versos de igual ritmo suelen ser el primero y el segundo y el tercero y el cuarto, o el primero y el cuarto y segundo y tercero.

La frecuente aparición de esquemas rítmicos, que en muchas ocasiones compensan la irregularidad métrica, así como la presencia de combinaciones de rima fijas, pone de manifiesto la predominancia de la sonoridad en la poesía tradicional destinada al canto, y esa “voluntad de forma”¹⁵³ a la que aludía Margit Frenk en el citado “Constantes rítmicas”.

¹⁵⁰ Cuento como regulares también las combinaciones de dos versos de distinta medida en formas fijas, es decir, las seguidillas de métrica 7+5+7+5 y la antigua seguidilla de medida 6+5+6+5.

¹⁵¹ Treinta dísticos, siete tercetos, veintidós cuartetos y veintiocho seguidillas.

¹⁵² Treinta y un dísticos, siete tercetos, nueve cuartetos y cuatro seguidillas. El resto de las composiciones (11) combinan tres ritmos.

¹⁵³ Frenk, “Constantes rítmicas”, *op. cit.*, p. 498.

3.2. TEMAS

Las canciones que Lope de Vega incluyó en sus obras dramáticas son muy diversas entre sí. El abanico de temas al que nos enfrentamos es amplísimo: desde canciones que hablan del amor en sus distintas facetas, hasta las de mala fortuna y muerte; algunas versan sobre la naturaleza o las ciudades, mientras que otras se refieren a oficios, costumbres, bailes, música y celebraciones populares.

3.2.1. EL AMOR

3.2.1.1. CARACTERIZACIÓN DEL AMOR Y SUS EFECTOS

En las obras de Lope el amor es uno de los temas centrales. De acuerdo con José María Díez Borque, la constante lopesca que apoya la estructura argumental de su comedia es “la equiparación entre amor y absoluto, presentándolo como la máxima pasión humana y como base de la vida”.¹⁵⁴ De esta forma, el dramaturgo incluyó en sus obras una gran variedad de canciones tradicionales relacionadas con distintos aspectos del amor.

Veamos primero tres de ellas en las que se caracteriza de manera explícita o implícita sus efectos. Respecto a los síntomas físicos del enamoramiento, encontramos la siguiente canción de *El acero de Madrid*, en la que se alude a la pérdida de color de la niña enamorada. La palidez —color quebrado— sólo puede ser consecuencia de la enfermedad de amor o de la ingesta de barro, costumbre arraigada entre las mujeres del siglo XVII para aclarar el color de piel:

Niña del color quebrado,
o tienes amores o comes barro.
(NC, 2312)

¹⁵⁴ Díez Borque, *Sociología, op. cit.*, p. 21.

Pero adquirir la anhelada palidez no era el único efecto de la ingesta de barro. En tanto ocasionaba opilación, era un método conocido para suspender o disminuir el flujo menstrual. Por estos supuestos beneficios las damas eran aficionadas incluso a comer trozo a trozo los búcaros o vasijas de barro en donde se mantenía el agua fresca. La obra de Lope debe su nombre al conocido antídoto para la opilación: el beber agua acerada.

Por otra parte, en las dos canciones siguientes se caracteriza implícitamente al amor a través de tópicos. En esta canción de *El nacimiento de Cristo*, se emplea el de las “cadenas de amor”, ligado al de la prisión de amor, para describir la pérdida de libertad a la que queda relegado quien ama:

¡Bien aya quien hizo
cadenicas, cadenas!,
¡bien aya quien hizo
cadenicas de amor!
(NC, 33)

En la lírica cortesana, el tema de las cadenas de amor aparece en relación con el sufrimiento del amante. En contraste, en esta canción paralelística se emplea un tono jubiloso, de buena ventura, lo que justifica que Lope la introduzca en el auto sacramental en una escena de alabanza que celebra la unión —dictada por Dios— de Adán y Eva.

En una canción más de *La noche toledana* encontramos el muy extendido tópico de amor como fuego. La pasión amorosa se concibe como una fuerza destructora e irracional sobre la que el enamorado no tiene control alguno, por lo que exclama con resignación:

¡Arded, coraçón, arded!,
que no os puedo yo valer.
(NC, 602 A)

El permitir que la fuerza amorosa siga su curso sin oponer resistencia también se expresa en otra canción, un canario, de *San Diego de Alcalá*, donde además se caracteriza al amor como omnipotente:

Canaria lira,
lilirumfá,
que todo lo vence
amar y callar.
(NC, 1522)

El canario era un baile rápido y alegre. A diferencia de la canción anterior, en la que ahora nos ocupa el yo lírico no muestra una sufrida resignación, sino una actitud de beneplácito y de confianza en el triunfo del amor incondicional. El carácter gozoso de la danza se advierte en el ludismo de los dos versos iniciales, donde se establece un juego fónico entre la palabra “lira” y la expresión “lilirumfá”.

Pero otras veces los amantes sometidos a la fuerza del amor buscan resistirse a sus efectos, como en esta canción paralelística de *El perro del hortelano*:

¡Oh, quién pudiera hacer!,
¡oh, quién hiciese
que en no queriendo amar
aborreciese!

¡Oh, quién pudiera hacer!,
¡oh, quién hiciera
que no queriendo amar
aborreciera!
(NC, 729 C)

En tanto la pasión amorosa se concibe tópicamente como irrefrenable, se trata únicamente de la vana expresión de un deseo: el yo lírico reconoce explícitamente la imposibilidad de desviar el cauce del sentimiento amoroso con un dejo de impotencia.

Los alcances y fuerza del amor sólo son evidentes para quienes alguna vez han estado enamorados. El amor suele llegar de manera sorpresiva y de ahí esta canción de *La sortija del olvido*, donde se advierte lo que le espera al corazón que, incauto, desconoce de amores:

Si sabéys poco de amores,
coraçón,
agora veréys quién son.¹⁵⁵
(NC, 739)

Una canción más en la que se hace referencia al efecto del amor es la siguiente de *Al pasar del arroyo*, donde el enamoramiento obnubila la memoria del yo lírico:

Al pasar de el aroio
de el Alamillo
las memorias de el alma
se me an perdido.
(NC, 2382)

La expresión “Al pasar del arroyo”, empleada por Lope en varias seguidillas de la comedia del mismo título, puede considerarse como una mera fórmula o bien leerse bajo la connotación eufemística de “pasar las aguas”, es decir, el encuentro sexual.

Ante estas consecuencias, enamorarse suele provocar miedo, como vemos en estas canciones de *Con su pan se lo coma* y *Lo que ha de ser*, respectivamente, en donde los hablantes se dirigen al dios de Amor, Cupido, para que no dispare sus flechas hacia ellos:

Ten, Amor, el arco quedo,
que soy niña y tengo miedo.
(NC, 2337)

Rapacillo del arco,
está quedo,
que de verte me muero de miedo.
(NC, 2338 A)

¹⁵⁵ Cito una canción de *La victoria de la honra* en la que también se acusa a la mujer de conocer poco de amores: “¡Mal conocéis al Amor, Leonor!./ ¡mal conocéis al Amor! (NC, 738).

En la primera, la muchacha se refiere a sí misma como “niña”, epíteto que implica su falta de experiencia amorosa, lo que en cierta medida —como hemos visto en las advertencias de las canciones anteriores— justifica su temor. Pero aunque no lo fuese, una de las razones por las que de acuerdo con Bocaccio, Cupido es representado en la tradición clásica como niño o joven es precisamente porque hace actuar como tales a quienes no lo son.¹⁵⁶ De ahí que el yo lírico de la segunda canción demuestre un temor hiperbolizado que surge de la simple vista del rapaz.

3.2.1.2. EL CORTEJO

Entre las canciones de temática amorosa encontramos algunas relacionadas con el cortejo, etapa de seducción y enamoramiento en la que los amantes muestran sus mejores cualidades para atraer a la mujer.

En primer sitio tenemos una canción de *La villana de Getafe*, donde el enamorado alude al “servicio de amor” propio del cortejo en el amor cortés:

Una dama me mandó
que sirviese i no cansase,
que sirviendo alcanzaría
todo lo que desease.
(NC, 94)

En el código del amor cortés, la amada es objeto de veneración y alabanza, mientras que el enamorado es simplemente un vasallo dedicado al servicio y adoración de su dama. Si la dama deseaba corresponder al amante, a cambio de sus servicios otorgaba una gracia o don cuya naturaleza variaba de acuerdo con el grado de intimidad alcanzado durante el cortejo.

¹⁵⁶ Apud Rosa Romojaro, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona: Anthropos, 1998, p. 152.

El pronombre indefinido *lo* se emplea eufemísticamente para referirse al acto sexual,¹⁵⁷ por lo que sutilmente se alude a la consecución del encuentro carnal como recompensa por el continuo servicio.

Por otra parte, algunas canciones que se asocian indirectamente con el cortejo son los elogios: piropos o requiebros en los que el enamorado muestra su ingenio y se ensalza la belleza de la mujer a través de hipérboles o símiles. En la siguiente canción de *El amante agradecido*, probablemente compuesta por el mismo Lope, se compara la hermosura de la niña con los tesoros de las Indias, específicamente las perlas:

¿Dónde te has criado,
la niña bella,
que sin ir a las Indias,
toda eres perlas?
(NC, 2409)

La referencia a las Indias y su riqueza confiere a la seguidilla cierto grado de exotismo. La comparación de alguna parte de la mujer con joyas o metales preciosos no es una constante en la antigua lírica tradicional española, pero sí en la poesía culta. En la lírica tradicional es más común que se establezca un símil entre la mujer y elementos de la naturaleza, especialmente las flores.

En una más, el halago se dirige a los ojos a través del tópico de la mirada que mata. Desde la Edad Media, los ojos fueron considerados como el medio a través del cual surgía la pasión amorosa y, por consiguiente, el mal de amor y la metafórica muerte del enamorado. Las miradas entre los amantes constituían un elaborado sistema de comunicación: con la mirada la mujer expresaba su desdén o bien su aprobación hacia el

¹⁵⁷ Para el empleo en este sentido del pronombre indefinido “lo”, véase Keith Whinnom, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham: University of Durham, 1981, pp. 63-72.

galán. En esta canción de *La niñez del padre Rojas*, los ojos negros —tópico muy extendido para referirse a los ojos de la mujer— son los que provocan la “muerte” que toma por sorpresa al amante, incapaz de prevenirse de la mirada de una mujer embozada:

Tus negros ojuelos,
hermosa Leonor,
como están embozados,
matan a traición.
(NC, 2543)

En otros casos, lo que se elogia de la mujer es el color de su tez, como en las siguientes dos canciones, la primera de *El aldegüela* y la segunda de *El caballero de Illescas*:

Blancas coge Lucinda
las azucenas,
y en llegando a sus manos
parecen negras.
(NC, 2277)

Linda molinera,
moler os vi yo,
y era la harina
carbón junto a vos.
(NC, 2402)

Aunque en la lírica tradicional es muy común que la belleza se asocie con el color moreno, en ambas canciones es la blancura la que caracteriza a la mujer hermosa. El primer caso se trata de una hipérbole, en donde la blanca tez de Lucinda, nombre poético que dio Lope a su amada Micaela de Luján, opaca a las azucenas en una comparación habitual entre mujer y flor. El motivo de coger flores es empleado en muchas ocasiones de forma eufemística para referirse al encuentro sexual entre los amantes.¹⁵⁸ En ese sentido, el coger azucenas implica la pureza de la muchacha. En la segunda canción, se establece el mismo contraste

¹⁵⁸ Véase Mariana Masera, *Symbolism and Some other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern popular Song*, Tesis doctoral, London: Queen Mary and Westfield College-University of London, 1995, pp. 221-228.

entre blancura / negrura, pero al tratarse de una mujer villana cuyo oficio es la molienda, el símil se crea a partir de la comparación con la harina, producto de su trabajo.

El halago a la belleza de mujeres de origen rústico o villano aparece también en dos canciones más, una de *El vaquero de Moraña*, y otra que da título a la obra *Más valéis, vos Antona...*:

En toda la trasmontana
nunca vi cosa mejor
que era su esposa de Antón,
vaquerizo de Morana.
(NC, 999)

Más valéis vos, Antona,
que la corte toda.
(NC, 103)

En la primera canción el empleo del nombre “Antón” y la referencia explícita al oficio del esposo delata la condición rústica de la mujer aludida. De la misma manera, se le compara con otras mujeres también pertenecientes al mundo rural. Por el contrario, en “Más valéis vos, Antona...” se establece una clara oposición entre corte y aldea, hiperbolizando la valía de la mujer villana a pesar de su origen.

3.2.1.3. EL ENCUENTRO DE LOS AMANTES

El encuentro entre los amantes puede suceder de diversas formas. En un par de canciones se narra encuentros no concertados entre los enamorados. Pongo como ejemplo una canción de tono pícaro de *Al pasar del arroyo*, donde es la voz femenina la que relata haber sido vista por el caballero:

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

(NC, 2473)

Mientras que en una más, que aparece tanto en *El mesón de la corte* y *El galán escarmentado*, como en *Obras son amores*, es el enamorado quien narra su breve encuentro con una mujer llamada Juana, nombre que suele remitir a las mujeres villanas. En contraste con la canción anterior, en donde el encuentro es apenas un vistazo, en este caso el amante cuestiona a Juana por su supuesta indiferencia, que aparece bajo el tópico de morir/matar de amor:

Vide a Juana estar lavando
en el río y sin çapatás,
y díxele suspirando:
“di, Juana, ¿por qué me matas?”
(NC, 91 B)

Pero si el hombre que espía se siente desfallecer, es por el deseo que provoca la vista de la mujer en esas circunstancias. En la cuarteta, llama la atención la presencia de elementos que remiten al erotismo: el motivo de “lavar en el río”,¹⁵⁹ que en la lírica tradicional se emplea de forma eufemística para referirse al encuentro con el amante, y la desnudez de los pies de la mujer, casi siempre ocultos.

Veamos ahora una serie de canciones en las que el amante interrumpe el sueño de la amada para encontrarse con ella. En la siguiente canción de *El príncipe perfecto*, los amantes se encuentran al alba (alboradas), por lo que el hombre anuncia a la mujer la salida del primer lucero como señal para que despierte:¹⁶⁰

Nasce estrella d'alva
a manhaa se vem,
despertaí, minha alma,

¹⁵⁹ Véase Masera, *Symbolism, op. cit.*, pp. 134 y ss.

¹⁶⁰ Otra canción de *El nombre de Jesús* que solicita a quien duerme que despierte: “Quien duerme / quien duerme / quien duerme rrecuerde” (NC, 1089).

nao durmais, meu bem.
(NC, 1085)

En otra canción, el amante llama en mitad de la noche a la mujer, a quien se refiere a través de una sinécdoque como “mis ojuelos verdes”, un color poco común en las canciones tradicionales, lo que remite una vez más a la primacía de los ojos, origen del amor y el atributo femenino más alabado por los varones:

Rrecordad, mis ojuelos verdes,
c’a la mañana dormiredes.
(NC, 1086)

En una más el hombre pide que la mujer despierte no al alba, sino a las mañanas de mayo, que típicamente se relacionan con el nacimiento de las flores, el esplendor de la naturaleza y, por tanto, con la fertilidad y el amor:

Mañanitas floridas
del mes de mayo,
despertad a mi niña,
no duerma tanto.
(NC, 2309)

La época es ideal para el encuentro de los enamorados. La personificación de las mañanas de mayo permite que el amante se dirija directamente a ellas para que con su influjo amoroso disipen el sueño de la mujer.

En otras ocasiones el encuentro entre los amantes es clandestino o prohibido. Es el caso de la siguiente canción de *El aldeguela* y *El mayor imposible*, en la que se habla de la “guarda”, es decir, de la vigilancia extrema sobre la joven enamorada para evitar que se encuentre con su amante:

Madre, la mi madre,
guardas me ponèys:
que si yo no me guardo,

mal me guardaréys.
(NC, 152)

La necesidad de “guardar” a la mujer es un tópico que aparece ya en las jarchas y las cantigas de amigo. En esta canción, por lo demás muy famosa, es evidente la rebeldía de la muchacha, que anuncia a su madre que de poco servirán sus esfuerzos si ella misma ha decidido encontrarse con su amante o “no guardarse”.

3.2.1.4. LA ESPERA

En estrecha relación con las canciones que versan sobre el encuentro de los amantes, se sitúan los cantares en los que se habla de la espera. De acuerdo con Mariana Masera, el motivo de la espera es “propio de la voz de la mujer, es ella quien debe aguardar al amigo, quien se queja, quien se enoja y quien se duele de la ausencia no justificada del amante”.¹⁶¹ La mujer aguarda a su enamorado y en su dilación nace el canto, a veces nostálgico, otras profundamente encolerizado, de quien sufre ante la ausencia del ser amado.

En la siguiente canción sin marca explícita de género de *La locura por la honra*, el yo lírico expresa su impaciencia ante la llegada del alba, que como hemos visto es momento privilegiado para el encuentro entre los amantes:

¡Quándo saliréis, alba galana!
¡quándo saliréis, el alva!
(NC, 1077)

La voz femenina también aparece en una canción en la que la mujer aguarda con ansias a un caballero. Al igual que en la canción anterior, la impaciencia ante el encuentro se refleja en el empleo de un recurso expresivo como la repetición, en este caso del verso “Por aquí daréis la vuelta” o “por aquí pasarás”:

¹⁶¹ Mariana Masera, “*Que no dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Barcelona: Azul, 2001, p. 61.

Por aquí daréis la vuelta,
el caballero,
por aquí daréis la vuelta,
si no, me muero.
(NC, 433)

En esta otra canción de *Santiago el Verde*, el joven que espera interpela a la naturaleza, específicamente a los álamos, en la búsqueda de la amada. La desesperación ante la tardanza del amante provoca dudas en quien aguarda, por lo que es frecuente que como en este caso el enamorado albergue celos o pensamientos funestos:

Álamos del Soto,
¿dónde está mi amor?
Si se fue con otro,
moriréme yo.
(NC, 2514)

En las dos canciones anteriores los amantes se refieren al tópico de la muerte de amor. En el primer caso, la muerte sería provocada por la ausencia, que como hemos visto suele ser una de las causas más comunes de pesar entre las mujeres, mientras que en el segundo la idea de la muerte surge ante la posibilidad de la traición femenina. En la poesía culta, la inconstancia en el amor suele ser atribuida precisamente al género femenino. El tópico de la mujer mudable, de origen clásico, pervive por lo menos hasta el siglo XIX y aparece tanto en la literatura de origen culto como en el acervo tradicional.

Aunque la dilación suele provocar malestar en *El acero de Madrid* encontramos una canción en la que el enamorado se refiere a la espera y la incertidumbre como uno de los mayores placeres del amor:

Aquel si viene, no viene,
aquel si sale, no sale,
no ay manjar que se le yguale
de cuantos el amor tiene.
(NC, 45 B)

Es esta una canción bastante difundida en la que se expresa jubilosamente la complacencia del enamorado ante el sufrimiento y las calamidades provocadas por el amor. Esta contradicción, herencia del amor cortés, aparece también en la poesía petrarquista y continúa vigente hasta nuestros días.

3.2.1.5. LA SEPARACIÓN DE LOS AMANTES

Si en ocasiones el alba es el instante del encuentro entre los amantes, es más frecuente que la llegada del día anuncie la separación de aquellos que aprovechan la oscuridad de la noche para encontrarse sin ser descubiertos. Un ejemplo es el siguiente pareado de *La villana de Getafe*, en el que el yo lírico advierte con cierta inquietud la llegada del amanecer y, por tanto, el momento de separarse:

Ora vete, amor, y bete,
cata que amanesçe.
(NC, 454)

Lo mismo ocurre en las siguientes dos canciones de *El acero de Madrid* y *El ruiseñor de Sevilla*. En la primera de ellas se anuncia la partida de la niña al amanecer, en una imagen llena de plasticidad donde se alude a un sol apenas naciente. En la segunda, el amante debe partir con el mayor sigilo, no sólo —como es lógico— para no ser descubierto, sino también para no ahuyentar al ruiseñor, ave que suele cantar durante la noche y al albor, pero que al mismo tiempo se relaciona tópicamente con la llegada de la primavera y, por tanto, con el sentimiento amoroso:

Que si crece el sol que sale,
volveráse la niña, dirá que es tarde.
(NC, 1088)

Si os partiéredes al alba,
quedito, pasito, amor,
no espantéis al ruseñor.
(NC, 456 B)

Al igual que la espera es un motivo propio de las canciones en voz de mujer, en las canciones que hablan sobre la separación lo más frecuente es que sea el amado quien parta, sea por deber o por su oficio, por lo que la imagen de las mujeres contemplando mares y barcos que se alejan es tónica de las canciones en voz femenina.¹⁶² Los barcos que se van mientras uno de los amantes los mira partir aparecen en dos canciones. La siguiente, sin marca explícita de voz, está en *Amar, servir, esperar* y refiere a los barcos enramados en Sevilla, esto es, a los barcos decorados con ramos para el día de San Juan, que como apunta Eglá Morales Blouin eran “ocasión y lugar de amoríos”:¹⁶³

Barcos enramados
van a Triana;
el primero de todos
me lleva el alma.
(NC, 2480)

En la otra, de *El amante agradecido*, quien habla es una mujer que observa las galeras en las que su amante viaja como galeote:

En estas galeras
viene aquel ángel:
¡quién remara a su lado
para libralle!
(NC, 2482)

¹⁶²Masera, *Que non dormiré sola non*, op. cit., pp. 47-50.

¹⁶³Eglá Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1981, p. 98.

El trabajo en galeras requería un grado de fuerza impropio del sexo femenino, por lo que es notable el deseo de la muchacha no de que el amante vuelva, sino de librarlo ella misma del trabajo y las penurias del cautiverio en una exaltada muestra de amor entendido como sacrificio.

3.2.1.6. LA AUSENCIA

Junto a los cantares sobre la separación y la espera, están aquéllos que hablan de la ausencia. En el corpus analizado, encontramos dos canciones en las que es la mujer quien se duele de la ausencia del amado. En primer lugar, una conocida canción que Lope emplea en *Del monte sale*:

Púsoseme el sol,
salióme la luna:
más me valiera, madre,
ver la noche oscura.
(NC, 1074)

Margit Frenk explica esta canción a través del simbolismo de la luna en diversos cantares de origen tradicional en los que el astro se asocia con lo femenino, pero también con el encuentro y la unión sexual de los amantes. La autora propone que si a la muchacha no le provoca alegría la salida de la luna y añora la oscuridad es precisamente por la ausencia del amado.¹⁶⁴

Similar es esta otra canción de *La burgalesa de Lerma*, en la que la muchacha se niega a coger flores en la mañana de San Juan. Si recordamos que coger o cortar flores es un motivo empleado como eufemismo para el encuentro sexual, es comprensible que la joven se niegue a hacerlo en ausencia del enamorado:

¹⁶⁴ Margit Frenk, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares” (1998), *Poesía popular. 44 estudios*, *op. cit.*, pp. 332-336.

Que no cogeré yo berbena
la mañana de sant Juan,
pues mis amores se van.
(NC, 522 A)

En los cantares de ausencia en voz masculina que encontramos en el corpus, el hombre expresa su desazón a través de canciones en las que es patente la nostalgia y el deseo de acortar la distancia. Así, en una canción de *La niña de plata* en la que el amante envía sus suspiros al lugar donde reposa la niña:

Caminad, suspiros,
adonde soléis,
y si duerme mi niña,
no la recordéis.
(NC, 2445)

En contraste con aquellas canciones en las que el enamorado se propone despertar a la mujer para el encuentro amoroso, en esta canción el amante prefiere no alertar a la amada, dejando para sí la nostalgia y el sufrimiento que provoca la separación.

3.2.1.7. LOS CELOS

Como tópicos, amor y celos van de la mano. Aunque los celos son un tema recurrente en las obras de Lope de Vega, entre las canciones que conforman nuestro corpus apenas encontramos un par que se refieren a este sentimiento. La primera, de *Santiago El verde*, en la que el enamorado celoso y preso de la rabia planea una venganza:

En Santiago el Verde
me dieron zelos;
noche tiene el día,
vengarme pienso.
(NC, 2515)

En la canción se establece una correspondencia entre el contraste día-noche y la venganza. Todo tiene su contrario: si el yo lírico es ahora quien sufre de celos, más tarde quien los ha provocado padecerá el mismo mal.

En otra más de *La villana de Getafe*, los celos se comparan con el dolor físico:

Celoso estoy de una dama
y no puedo sosegar
de dolores de una pierna:
¿de cuál me debo quejar?
(NC, 1961)

Ambas canciones reflejan una perspectiva diametralmente opuesta respecto a los celos. Si en la primera el celoso toma el sentimiento como una afrenta que merece ser vengada, en el segundo caso el yo lírico se burla de los celos y de las sentidas lamentaciones de los enamorados al comparar sus efectos con un banal dolor de pierna.

3.2.1.8. EL MAL AMOR

Por último revisemos aquellas canciones en las que los enamorados se quejan y demuestran su pesar o inconformidad por las malas experiencias que sufren en el amor. En *La bella malmaridada* encontramos una canción de amor no correspondido, en la que se caracteriza tópicamente al amor como loco:

¡Amor loco, amor loco,
yo por vos, y vos por otro!
(NC, 751)

Se trata de una concepción antigua, que en la imagen clásica de Cupido se representa a través de la venda en los ojos, que al mismo tiempo refiere a la ceguera.

En esta otra de *El galán escarmentado*, el amante se muestra arrepentido de haber puesto su amor en alguien que no lo merece, una “moza de cántaro”, como comúnmente se le denominaba a las criadas:

¿Para qué, para qué, para qué
con moza de cántaro tanta fe?
(NC, 677)

La fe puede referirse a la fidelidad, o en todo caso a la confianza depositada en una mala mujer, pero también al amor constante del enamorado. La repetición inicial, “¿Para qué, para qué, para qué?”, constituye un recurso expresivo que contribuye a crear el tono de arrepentimiento y reproche del yo lírico.

Otra causa por las que se duelen los amantes es el engaño amoroso, como en la siguiente canción de *Al pasar el arroyo*:

Al pasar del arroyo
de Brañigales,
me dijeron amores
para engañarme.
(NC, 2474)

O las rencillas comunes de la relación amorosa, como en esta otra de *Juan de Dios y Antón*

Martín:

Tengo unos amores
a discontento:
no le dé Dios a nadie
tan gran tormento.
(NC, 2328)

Ante estas desavenencias las reacciones de los enamorados pueden ser de profundo pesar, como en esta canción, por lo demás muy conocida, en la que el enamorado llora sin consuelo junto al mar:

Dexadme llorar
orillas del mar.
(NC, 597)

La asociación de las lágrimas con el agua del mar constituye un tópico. En este caso, el mar aparece no sólo como el lugar donde se lamenta el yo lírico, sino también como confidente de las penas amorosas.

En otras ocasiones, los amantes no muestran dolor sino desencanto. En una canción de *El pastor lobo*, muy difundida y que remite a una de las obras más conocidas de Pedro Calderón de la Barca, la alegría en el amor sólo se vislumbra en sueños, lo que da pie a la resignación con la que el yo lírico se dirige a la madre:

Soñava yo que tenía
alegre mi corazón
mas a la fe, madre mía,
que los sueños sueños son.
(NC, 875)

Una canción excepcional es la siguiente de *La villana de Getafe*, en donde se habla de la prostitución o el amor interesado:

Una señora me pide
sobre su amor cien ducados:
¡qué haré yo, triste de mí,
que los busco y no los hallo!
(NC, 2373)

Se trata de una canción burlesca, en la que a la manera de aquellas canciones en las que los amantes expresan con gran pesar sus quejas de amor —provocadas generalmente por mujeres idealizadas— el hombre se duele de manera burlona de no lograr conseguir el dinero para pagar los favores de una prostituta. Este cantarcillo se inserta dentro de una vertiente misógina, bastante cultivada por la poesía culta, en la que las mujeres son

acusadas de múltiples defectos, entre ellos la inconstancia, la crueldad y, por supuesto, el interés.

3.2.2. MALA FORTUNA Y MUERTE

Unas cuantas canciones versan sobre la mala fortuna y otros sucesos fatídicos. En las primeras dos, el yo lírico habla sobre los malos agüeros que lo predestinaron; ambas, incluidas en *Las famosas asturianas*, se refieren a un nacimiento poco afortunado, marcado por señales contrarias como el silencio sepulcral y la oscuridad de la noche:

Quando yo nascí era hora menguada,
ni perro se oía, ni gallo cantava.

Ni gallo cantava, ni perro se oía,
sino mi ventura, que me maldezía.
(NC, 764)

Parióme mi madre una noche escura,
cubrióme de luto, faltóme ventura.
(NC, 772)

Estas canciones constituyen un lamento en el que, sin embargo, se advierte la resignación. En contraste, la mujer de la conocida cuarteta del romance de *Los comendadores*, expresa directamente su pesar ante el sino que la ha llevado a encontrarse con los comendadores:

Los comendadores,
por mi mal los vi:
¡tristes de vosotros,
cuitada de mí!
(NC, 877 A)

Subyace en este grupo la oposición entre libertad y *fatum*. Los protagonistas son víctimas de la mala fortuna desde el nacimiento o, como en la canción anterior, a consecuencia de un encuentro que arrastra a los implicados hacia un destino trágico.

Por último, anoto la famosísima seguidilla que inspiró *El caballero de Olmedo*, donde la temática principal es el homicidio:

Esta noche le mataron
al caballero,
a la gala de Medina,
la flor de Olmedo.
(NC, 883A)

La canción está llena de misterio. En ella, la vileza del asesinato cobra mayor fuerza al resaltar la gallardía y valor del caballero. Esto sin duda llevaría a los escuchas a preguntarse la razón del crimen, interrogante que constituye el germen de la obra de Lope.

3.2.3. REMEDIOS CURATIVOS

Entre las canciones en las que se describe las costumbres de urbes y aldeas, encontramos dos que se refieren a diversos tipos de remedios. La primera, de *La hermosura aborrecida*, habla de la sangría, que consistía en la extracción de sangre con fines curativos. Durante la época medieval, el procedimiento era llevado a cabo por los denominados barberos como remedio para el “mal de amores”, por lo que al practicarlo las mujeres solían enviar a sus enamorados un pañuelo manchado con sangre, a cambio de regalos y otras peticiones.¹⁶⁵ En esta canción la sangría se relaciona precisamente con la cura para dicho mal; hace referencia a la vena del pecho, en clara alusión al corazón, a lo que se une la presencia de los caracoles, que simbolizan el erotismo.¹⁶⁶

Caracoles avéys comido,
y mal os han hecho:
menester os avéys sangrar
de la vena del pecho.
(NC, 1642)

¹⁶⁵ Néstor Luján, *La vida cotidiana en el Siglo de Oro*, Madrid: Planeta, 1992, p. 107.

¹⁶⁶ Véase Morales Blouin, *El ciervo y la fuente*, *op. cit.*, pp. 252-254.

Una más la encontramos en *Lo que pasa en una tarde*, donde la muchacha se lamenta de haber desperdiciado las “yervas”:

No me aprovecharon,
madre, las yervas:
ellas eran pocas,
yo derramélas.
(NC, 1810)

Junto a los tratamientos de médicos y barberos, en la época era común el empleo de remedios caseros de todo tipo que formaban parte de la tradición. Si bien en varias de sus obras Lope alude a este tipo de remedios, John Slater en su artículo “La escenificación teatral de la práctica médica en el Siglo de Oro”¹⁶⁷ ha hecho notar un conocimiento mucho más profundo del dramaturgo respecto a la herbolaria; en el caso de nuestra canción no queda claro si las yerbas a las que se refiere la muchacha son medicinales, o bien yerbas con algún conocido efecto mágico.¹⁶⁸

3.2.4. LA NATURALEZA

3.2.4.1. FUENTES, RÍOS Y MARES

En la lírica tradicional la naturaleza aparece de forma muy frecuente, a veces como mero paisaje, mientras que otras constituye un universo plagado de significados que dota a las canciones de una inusitada profundidad.

¹⁶⁷ John Slater, “La escenificación teatral de la práctica médica en el Siglo de Oro” en Ricardo Campos, Luis Montiel y Rafael Huertas (coord.), *Medicina, ideología e historia en España (Siglos XVI—XVII)*, Madrid: CSIC, 2007, pp. 604-605.

¹⁶⁸ En la obra de Lope se trata de unas yerbas supuestamente envenenadas para retrasar el forzoso casamiento de la mujer.

Veamos primero algunas canciones donde aparece el río, como la siguientes dos seguidillas dedicadas al Guadalquivir a su paso por Sevilla: la primera de *Lo cierto por lo dudoso* y la segunda de *Amar, servir y esperar, El amante agradecido, y La noche de San Juan*. A la manera de las miniaturas, ambas canciones ofrecen apenas una imagen del Guadalquivir: el río adornado con galeras y ramos para la fiesta de San Juan, o bien recibiendo al anochecer, alumbrado por la luna, la llegada de las embarcaciones a la Torre del Oro en Sevilla:

Río de Sevilla,
¡cuán bien pareces,
con galeras blancas
y r[a]mos verdes.
(NC, 2346)

Vienen de Sanlúcar,
rompiendo el agua,
a la Torre del Oro
barcos de Plata.
(NC, 2347)

De la misma manera, en *Santiago el Verde* encontramos una canción en la que se habla socarronamente del Manzanares,¹⁶⁹ cuyo seco caudal empedrado reflejaría la luz del sol, lo que explica la imagen del verso final:¹⁷⁰

Manzanares claro,
río pequeño,
por faltarle el agua,
corre con fuego.
(NC, 2450)

¹⁶⁹ Las burlas del Manzanares fueron muy comunes entre los autores del Siglo de Oro. Así por ejemplo, en un romance de 1619, Góngora se refiere a la construcción del enorme puente de Segovia que cruzaría el ínfimo Manzanares: “Enano sois de una puente / que pudierais ser marido/ si al besarla en los tres ojos / la llegáis al tobillo. /Al tobillo mucho dije, / a la planta apenas digo / y esa no siempre desnuda / porque calzada ha vivido” (*Obras completas de d. Luis de Góngora*, ed. Raymond Foulché Delbosc, New York: The Hispanic Society of America, 1921-1970, t. 2, p. 312).

¹⁷⁰ Una imagen similar nos la da Tirso de Molina en *Don Gil de las calzas verdes*, al hablar del “enano Manzanares / que, por arenales rojos, corre y se debe correr” (*Don Gil de las calzas verdes*, Red Ediciones, s/l, 2012, p. 9).

Otra más es la siguiente canción de *Arauco domado* en la que se habla de un tambo, o pequeña fortaleza o guarida, en el río Biobío al sur de Chile:

Bío, bío
que mi tambo lo tengo en el río
(NC, 938 bis)

En la obra la canción va acompañada de un pareado más, “Piraguamonte, piragua,/piraua, jevizarizagua”, en el que se intenta imitar fonéticamente la lengua de los araucanos.

Algunas canciones no se centran en el río en sí, sino en las embarcaciones que lo navegan. Es el caso de una cuarteta de *Las flores de don Juan* y una de *El Hamete de Toledo*. En ambas, llama la atención la presencia de imágenes acústicas que las hacen muy adecuadas para la escena, en un teatro que por lo general carece de escenografía e iluminación. En el primer caso, se habla del retumbar de los remos a primera hora de la mañana, y en el segundo del eco de las trompetas que anuncian la partida de los llamados a galeras:¹⁷¹

¡Cómo retumban los remos,
madre, en el agua,
con el fresco viento
de la mañana!
(NC, 2349 A)

Zarpa la capitana,
tocan a leva,
y los ecos responden
a las trompetas.
(NC, 2543)

¹⁷¹ Otras similares son: “En estas galeras, / viene aquel ángel...”(NC, 2482) y “Barcos enramados / van a Triana...” (NC, 2480).

Simbólicamente el agua se ha asociado con el erotismo y la experiencia amorosa, por lo que ríos, fuentes y mar son lugares frecuentes para el encuentro entre los amantes.¹⁷² La siguiente canción, de *Servir a señor discreto*, se refiere a las fuentes, lugar jubiloso, cuya alegría contrasta con el pesar que siente la niña por la ausencia del amado y los celos:

Cuando ríen las fuentes
d'esta alameda,
va llorando la niña
celos y ausencia.
(NC, 2429)

Si estar junto al agua refiere al encuentro entre los enamorados, “pasar la mar” o “pasar el río” son motivos empleados eufemísticamente para referirse precisamente a la unión sexual y en ocasiones al matrimonio.¹⁷³ La connotación erótica de cruzar las aguas queda clara en esta canción de *La isla del sol*, en la que el cantor se refiere a “pasar la mar” no sólo por amor, sino además por el placer que provoca el encuentro con el amante:

Si por amor se pasan
las aguas de la mar,
por gustos y deleites
¿quién no las pasará?
(NC, 2434)

Otra es la siguiente canción de *Amar, servir y esperar*, en la que aparece también el temor de cruzar el río. De acuerdo con Eglá Morales Blouin, el pavor al agua tiene que ver con el miedo a la entrega física.¹⁷⁴ En este caso la mujer expresa su deseo de pasar el río sin “mojarse”, esto es, cruzar indemne o sin que ningún cambio se haga patente en ella. Al

¹⁷² Morales Blouin, *op. cit.*, p. 35.

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 72-73.

¹⁷⁴ Véase *ibid.*, “El pavor del agua”, pp. 65-88.

respecto, Mariana Masera señala que cruzar el agua también puede ser entendido “as a rite of passage, where the getting wet of the girl represents her sexual transformation”.¹⁷⁵

¡Río de Sevilla,
quién te passasse
sin que la mi servilla
se me mojasse!
(NC, 2352 A)

Esta última seguidilla se relaciona con una antigua canción: “Descalza vai para a fonte/ Leonor pela verdura; / Vai fremosa, e ñao segura” (NC, 90). En ambas composiciones el temor estriba en mojarse los pies, que van sin ninguna protección o calzados con servillas (zapato de suela muy delgada). El pie desnudo, especialmente el femenino, es un símbolo erótico, pero al mismo tiempo es la huella del hombre e inversamente lleva la señal del buen o mal camino que éste ha tomado.¹⁷⁶ De ahí la preocupación de la mujer por “mojarse” el pie, señal que delataría su entrega al placer carnal.

El simbolismo erótico del agua también es perceptible en otras canciones en las que quienes hablan son aquellos que han logrado vencer el temor de lanzarse a las aguas. En contraste con las anteriores, resalta el tono jubiloso y desenfadado con el que hombres y mujeres narran su incursión en las aguas del amor. De acuerdo con Eglá Morales Blouin:

El motivo de la joven que se lava la cara o el cabello, o que lava ropa, especialmente la camisa del amado, es otra imagen repetida en la lírica dentro del mayor contexto del agua, y que comparte el mismo ámbito de simbolismo erótico.¹⁷⁷

El motivo de lavarse en el río está presente en una canción de *La buena guarda*, en la que al erotismo que encierra la imagen de la muchacha lavándose en las aguas del Tajo con gran

¹⁷⁵ Masera, *Symbolism*, *op. cit.*, p. 151.

¹⁷⁶ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1986, p. 826.

¹⁷⁷ Morales Blouin, *op. cit.*, p. 199.

gozo, se suma la referencia a una sensación física placentera como el cosquilleo en los dedos:

Lavaréme en el Tajo
muerta de risa,
que el arena en los dedos
me hace cosquillas.
(NC, 2449)

El de arrojarse a las aguas está en una seguidilla sin marca de género de la misma obra, en la que el yo lírico pide al amante sumergirse con él:

Si te echares al agua,
bien de mis ojos,
llévame en tus brazos,
nademos todos.
(NC, 2451)

Mientras que el de dejarse llevar por el oleaje del mar, esto es, sucumbir a la pasión, se encuentra en un pareado muy popular incluido en *El viaje del alma*, en el que resalta el tono de total desenfado:

¡Ola que me lleva la ola!
¡Hola que me lleva la mar!
(NC, 956)

Sin embargo, en esta composición la connotación simbólica no es tan clara; a falta de otros elementos que contribuyan a reforzar el simbolismo, la canción puede leerse también como la simple expresión jubilosa de un yo lírico que juguetea con las olas.

Queda por último una canción de *La tragedia del Rey don Sebastián*, en la que el pavor al agua se debe al peligro de morir ahogado, uno de los tantos riesgos que corrían quienes se embarcaban, por lo que el hombre ruega a la Virgen llegar a tierra firme:

Virgen pura, estrella,
norte de la mar,

llevadme a la orilla,
que me voy a anegar.
(NC, 964)

A diferencia de las canciones en las que el temor al mar tiene que ver con la iniciación sexual y la incertidumbre de la muchacha ante una experiencia desconocida, en esta aparece la imagen tópica del mar impredecible y a veces hostil, que en muchas canciones tradicionales de marineros se une a la encomienda a la divinidad o a la súplica de su intercesión.

3.2.4.2. PRADOS, CAMPOS Y OTROS PARAJES NATURALES

Tópicamente, el prado y el campo y otros parajes naturales aparecen como *locus amoenus*: lugares plenos de verdor y abundancia que propician el encuentro entre los amantes. En esta canción de *El robo de Dina* se pinta un paisaje perfecto para el amor; bastan la referencias a las mañanas del mes de mayo y al canto del ruiseñor:

En las mañanicas
del mes de mayo
cantan los ruiseñores,
retumba el campo.
(NC, 2425)

La imagen es poderosa. El canto de los ruiseñores lo llena todo hasta hacer retumbar los campos. Esto remite a la vitalidad, la alegría y, por supuesto, la irrupción estruendosa del amor durante la épica primaveral.

Otro paraje que en las canciones tradicionales se asocia con la unión de los amantes es la montaña o la sierra,¹⁷⁸ que suele ser un paisaje mucho menos benévolo que los prados.

¹⁷⁸ Frenk, “Símbolos naturales”, *op. cit.*, p. 346

En este sentido, el temor que expresa la niña a perderse alude al recelo de estar sola en un sitio que inequívocamente refiere al encuentro con el amado:

Por el montezillo sola
¿cómo yré?
¡Ay, Dios!, ¿si me perderé?
(NC, 1005 A)

En la siguiente canción, de *Porfiando vence amor*, la sierra se une a dos elementos que remiten al encuentro sexual: el agua y el toronjil, que de acuerdo con Reckert recibe por extensión la carga erótica de los cítricos:¹⁷⁹

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

Lo mismo ocurre en ésta, incluida en *La carbonera*, en la que la niña se pasea entre el toronjil y la flor del naranja o limonero:

Por aquí, por aquí, por allí,
anda la niña en el toronjil;
por aquí, por allí, por acá,
anda la niña en el azahar.
(NC, 1486)

En otros casos, a influjo de la lírica culta, la naturaleza personificada es un vívido reflejo de las emociones de la mujer. Un caso es la siguiente canción paralelística de *Con su pan se lo coma*, en la que la alegría y la belleza de la niña es extensiva al paisaje:

A los verdes prados
baja la niña;
ríense las fuentes,
las aves silban.

¹⁷⁹ Stephen Reckert, *Lyra minima. Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*, London: King's College, 1970, p. 34

A los prados verdes
la niña baja;
las fuentes se ríen,
las aves cantan.
(NC, 2405)

En estos parajes suelen aparecer otros elementos naturales, por ejemplo el viento, como en esta canción de *El mármol de Felisardo*:

No corráis, ventecillos,
con tanta prisa,
porque al son de las aguas
duerme mi niña.
(NC, 2301)

Una vez más se recurre a la prosopopeya. El viento es aliado del yo lírico, y al igual que en otras composiciones en las que el común denominador es la separación de los enamorados se hace patente el deseo del enamorado de guardar el sueño de la mujer. Asimismo, la alusión al viento es frecuente en composiciones tradicionales de tema amoroso en las que como fuerza activa agita las hojas de árboles y plantas, levanta la falda de la muchacha o revuelve sus cabellos. El viento representa en estos casos al amante, pero también la excitación o el impulso sexual masculino.¹⁸⁰ Paula Olinger aventura que esta canción podría referirse al momento en que el amante acude al encuentro con la mujer, quien ha caído dormida mientras aguarda. De esta manera, explica que la solicitud del enamorado al viento “is really no more than an appeal for self-control. The winds of passion, though still harmless breezes, threaten to gain force, gather momentum, which is the reason he exhorts them to slow down”.¹⁸¹

¹⁸⁰ Véase Frenk, “Símbolos naturales” *op. cit.*, pp. 338-341.

¹⁸¹ Paula Olinger, *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*, Newark: Juan de la Cuesta, 1985, p. 29.

Por otra parte, también los pájaros son concebidos de manera tópica como mensajeros de amor. Veamos esta canción de *El príncipe perfecto*, en la que el yo lírico los solicita:

Paxarillos suaves,
templad las voces,
que parecen celos,
y son amores.
(NCI, 2426)

El mensaje no es sino el mismo canto de las aves, que también suele remitir a la época primaveral y el amor. En este ambiente de regocijo no cabe el recelo, salvo en aquellas composiciones en las que intencionalmente se busca el contraste entre el estado anímico del yo lírico y la naturaleza. Por lo que en este caso, el enamorado dirige el canto de los pájaros de acuerdo con su propósito: comunicar el sentimiento amoroso.

En suma, a través de la prosopopeya, los amantes apostrofan a la naturaleza, a veces como confidente, como emisaria o incluso como aliada de sus intenciones amorosas.

3.2.5. LAS CIUDADES

Si bien las urbes son escenario de un considerable número de las comedias de Lope, son realmente escasas las canciones en las que se alude directamente a ciudades de la geografía española. Por ejemplo estas dos, de *Las dos bandoleras*, en las que se añora la llegada a Toledo:

Caminito toledano,
¡quién te tuviera andado!
(NC, 1017)

Campanillas de Toledo,
óygovos y no vos veo.
(NC, 1018)

La nostalgia de la tierra es un tópico presente desde la Edad Media que ha llegado hasta nuestros días. En ambas composiciones se emplea una sinécdoque para evocar la tierra añorada. En la primera, se toma el camino que conduce hacia Toledo, que se presenta como el único obstáculo entre el hablante y el cumplimiento de su deseo, de ahí la expresión del segundo verso: “¡quién te tuviera andado!”. En la segunda, el cercano repicar de las campanas que, aunque indica que la ciudad no está lejos, acucia la ansiedad del viajero por llegar.

Otra canción en la que aparecen dos localidades es *El galán de la Membrilla*.¹⁸²

Que de Manzanares
era la niña,
y el galán que la lleba,
de la Membrilla.
(NC, 12 B)

La canción da origen a la obra de Lope, y en ella se alude a un par de enamorados de localidades vecinas, ambas en Castilla-La Mancha.

3.2.6. TEMA RELIGIOSO

Las canciones con tema religioso explícito son poco variadas; en autos y obras de temática religiosa es más común que Lope glose “a lo divino” canciones de tema diverso.

Entre las canciones de tema religioso empleadas por el dramaturgo, encontramos algunas que a la manera de las que elogian la belleza o gracia de la amada, alaban la belleza o la potestad de la Virgen y el niño Jesús. Es el caso de las siguientes tres canciones de *La madre de la mejor*, *La tragedia del rey don Sebastián* y *El rústico del cielo*, respectivamente:

¹⁸² A éstas habría que sumar las seguidillas del Guadalquivir, en las que se habla de Sevilla.

A la dana, dina,
a la dina, dana.
A la dana, dina,
señora divina;
a la dina, dana,
reina soberana.
(NC, 1528 A)

La Virgen de la Cabeza,
¡quién como ella!
(NC, 1354)

¡Oh, qué linda, que sois,
Virgen sagrada!
Pero tal es el niño
que os acompaña.
(NC, 1340)

La primera de ellas es evidentemente un canto de gitanos, mientras que la segunda se refiere a la Virgen de la Cabeza, patrona de Jaén, cuya veneración llamó la atención de otros autores del Siglo de Oro como Cervantes y Pedro Calderón de la Barca.

La siguiente canción habla en realidad de la “blanca niña”, es decir, de una mujer casta, por lo que Lope la emplea para referirse a la pureza de la Virgen en *La madre de la mejor*:

¿Quién tendrá alegría
sin la blanca niña?
(NC, 565)

Otras canciones se refieren al nacimiento de Cristo, como la que sigue de *El cardenal de Belén*, donde los pastores reciben la buena nueva el día de la llegada del niño Jesús, y una de la *Circuncisión y sangría de Cristo nuestro bien*, en la que se da la bienvenida a la recién parida Virgen y su hijo:

Alegráos, pastores,
ya viene el albore;
tened alegría,

que ya viene el día.
(NC, 1081)

Sea bienvenida
la recién parida;
sea bien venido
el recién nacido.
(NC, 1426)

La última canción, empleada por Lope en un contexto religioso, es análoga a las canciones de bienvenida o de bautizo, donde también se suele celebrar la llegada de la madre y su pequeño.

Por otra parte, encontramos dos canciones de *El misacantano* y *No son todos ruiseñores*, en las que se emplea un estribillo onomatopéyico, “dilín, dilín, dilón”, para hablar del repicar de las campanas al llamar a misa o con motivo de celebración:

Toquen y tañan esas campanas:
dilín, dilín, dilín, dil[ó]n,
repicámelas a buen son.
(NC, 2108)

Dilín, dilín,
dilón, dilón.
¡Ay, que tañen en san Martín!
¡Ay, que tocan en san Antón!
(NC, 2110 B)

Si bien la referencia a san Martín y san Antón tiene como fin completar el esquema de rimas, ambos santos están ligados a la crianza de cerdos. En la iconografía, san Antón suele aparecer junto a uno, mientras que la festividad de san Martín coincide con el inicio de la época de matanza del animal, por lo que tal día se suele festejar comiendo su carne.

El mismo san Martín de Tours aparece en una canción de *El despertar a quien duerme*, en la que se habla del vino y el pan de la comunión:

San Martín y san Millán,
guarda el vino y guarda el pan.
(NC, 1126 A)

La dupla san Martín y san Millán es frecuente en otras composiciones tradicionales que perviven hasta nuestros días; por ejemplo, el dicho riojano “San Martín y san Millán / a cortar castañas van”. La relación entre ambos santos obedece muy probablemente a que sus fiestas se celebran con sólo un día de diferencia: el 11 y 12 de noviembre, respectivamente.

3.2.7. FIESTAS Y CELEBRACIONES

3.2.7.1. LA MAYA

Mucho más abundantes en las obras teatrales de Lope son las canciones que se refieren a fiestas y celebraciones de todo tipo. Noël Salomon en su estudio respecto a lo villano en el teatro del Siglo de Oro subraya la presencia de fiestas de primavera y verano¹⁸³ que celebran el renacimiento de la naturaleza y derivan de antiguas tradiciones y ritos agrarios en territorios en los que era marcado el cambio estacional, del invierno a la primavera y al verano.¹⁸⁴

Entre las canciones dedicadas a estas fiestas destacan las de la maya, celebración que da título a un auto sacramental de Lope, y que consistía en elegir a una muchacha como “maya” o “reina de mayo”, que era adornada con flores y otros aderezos para recibir la reverencia de los jóvenes, quienes continuaban la fiesta con música y bailes. Las canciones

¹⁸³ Además de la maya y la fiesta de San Juan, aparecen canciones que se refieren a otra fiesta de primavera, la de Santiago el Verde, el 1 de mayo, que da nombre a una comedia de Lope: “En Santiago el Verde / me dieron zelos...” (NC, 2515) y “¿Quién dice que no es éste / Santiago el Verde? (NC, 1239 B).

¹⁸⁴ Noël Salomon, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1985, p. 532.

que Lope incluye en su auto consisten bien en alabanzas a la gala y portento de la maya, como:

Esta maya se lleva la flor,
que las otras no.
(NC, 1277)

O en canciones en las que se pide dinero para “enriquecerla”:¹⁸⁵

Dad para la maya,
gentil mi señora:
más vale la fama
que la hacienda toda.
(NC, 1279 A)¹⁸⁶

Quienes se mostraban generosos recibían la alabanza del cantor, mientras los avaros, la burla, como en la siguiente canción:

Passe, passe el pelado,
que no lleva blanca ni cornado.
(NC, 1281 A)

La “blanca” y el “cornado” se refieren al valor de monedas empleadas durante el siglo XV. Tres cornados equivalían a una blanca. El escaso valor del cornado dio lugar a expresiones como “no vale un cornado” para referirse a algo de escasa valía o de poca consideración.

3.2.7.2. LA FIESTA DE SAN JUAN

La fiesta de San Juan coincide con el solsticio de verano y deriva de celebraciones precristianas relacionadas con la adoración al sol y, especialmente, al agua, que

¹⁸⁵ Para el origen y desarrollo de la fiesta de la maya, véase Julio Caro Baroja, *La estación del amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*, Madrid: Taurus, 1979, pp. 52-63.

¹⁸⁶ Otras: “Dad para la maya / gentil caballero / más vale la honra / que todo el dinero” (NC, 1279 B); “Echad mano a la bolsa / cara de rosa / echad mano al esquero / caballero” (NC, 1280 B); “Dad para la maya / que es hermosa y galana” (NC, 1278 A).

posteriormente se unificaron en el día de San Juan.¹⁸⁷ En este sentido, la fiesta se asocia también con el nacimiento del amor y, como señala Noël Salomon, es precisamente “la tradición que le otorga a esta fiesta la realización de los deseos matrimoniales de las muchachas” la que Lope conservó en sus obras, a la par de costumbres propias de ese día como “los paseos de los enamorados y las citas galantes de los jóvenes...” en la urbe, mientras que en las escenas de ambiente rústico “reserva bastante espacio a la costumbre de muchachas y muchachos de ir a cortar rosas, verbena o trébol la mañana de San Juan, para hacer ramilletes o guirnaldas”.¹⁸⁸

La asociación del día de San Juan con el amor está en una canción de *Las flores de don Juan*, donde el amante despierta a la amada al alba de ese día, momento ideal de encuentro de los enamorados:

Despertad, señora mía,
despertad,
porque viene el alba
del señor san Juan.
(NC, 1084)

Por otra parte, el hábito de acudir a la playa para bañarse el día de San Juan aparece bellamente retratada en dos canciones, una de *El último godo* y otra de *El Hamete de Toledo* y *Las flores de don Juan*:

Vamos a la playa
noche de san Juan,
que alegra la tierra
y retumba el mar.
(NC, 2342)

Salen de Valencia
noche de sant Juan
mil coches de damas

¹⁸⁷ Caro Baroja, *op. cit.*, pp. 119-139.

¹⁸⁸ Salomon, *op. cit.*, p. 543.

al fresco del mar.
(NC, 2343)

Varias canciones versan sobre la costumbre de recoger flores y yerbas para enramar las puertas y cabeceras. De acuerdo con Julio Caro Baroja:

[...]los ramos se considera que este día tienen, en general una virtud profiláctica: sobre todo las ramas de determinados árboles, cortadas por San Juan y puestas en casas y en la cabecera de los campos sirven de preservativos para todo el año: el carácter amoroso y poético de las enramadas es una consecuencia de su fundamental carácter mágico.¹⁸⁹

A esto se añade la asociación con el motivo tradicional de “coger flores”, que refiere a la actividad sexual, como en esta canción de *La hermosura aborrecida*, en la que las muchachas se alistan para recoger rosas:

La mañana de san Juan, mozas,
vamos a coger rosas.
(NC, 1243 A)

Otras yerbas comúnmente recogidas en la festividad debido a sus cualidades mágicas, especialmente para atraer el amor, son la verbena, el trébol y la hierbabuena. Ejemplo son las siguientes canciones de *El despertar a quien duerme*, *Peribáñez* y *El capellán de la Virgen*, y una más de *Bernardo del Carpio*:

Que si verde es la verbena,
más blanca es la azucena.
(NC, 1255 B)

Trébole, ¡ay Jesús, cómo huele!
Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!
(NC, 1252 A)

Que si buena es la verbena,
más linda es la hierbabuena.
(NC, 1255 A)

¹⁸⁹ Caro Baroja, *op. cit.*, p. 196.

Todas estas yerbas se caracterizan por poseer además un olor penetrante. Simbólicamente el aroma de flores y plantas remite al erotismo, en tanto se asocia con el tópico de coger o cortar flores.¹⁹⁰ De la misma manera, estas canciones apelan a los sentidos: al olfato, remitiendo a fragancias conocidas y estrechamente relacionadas con las mañanas de verano, y a la vista, a través del contraste entre la blancura de las azucenas, el verdor y el púrpura de la verbena.

Por último, cito una canción de *La villana de Getafe* en la que se habla de la costumbre de cerrar tratos o liquidar deudas el día de San Juan. En este caso, el cantor muestra su preocupación por no tener el dinero que ha de pagar para esa fecha:

Para san Juan debo a un hombre
dineros en cantidad:
¿qué haré yo, que cada día
me parece el de san Juan?
(NC, 2347)

3.2.7.3. BODAS Y BAUTIZOS

Las canciones sobre bodas y bautizos son bastante numerosas. Noël Salomon se refiere a estas escenas como “un motivo lírico y coreográfico privilegiado [...] que permitía dar amplio desarrollo al sentimiento de alegría vital y natural”¹⁹¹ del mundo rústico. La alegría propia de las celebraciones aldeanas, específicamente de la boda, aparece en esta canción del auto *Del Ave-María y del rosario de Nuestra señora* en la que se precia la magnificencia de la fiesta y se alude a la música y al baile como actividades en las que participa el pueblo entero:

¡Ésta es boda y ésta es boda,
y ésta es boda de placer!
Todo el mundo dance y baile,

¹⁹⁰ Sobre el aroma de las flores, véase Masera, *Symbolism*, op. cit., pp. 224-226.

¹⁹¹ Salomon, op. cit., p. 576.

que eu tanxeré e bailaré.
(NC, 402 B)

Comunes son las canciones en las que se alaba la hermosura de la novia, siempre en contraste con la del resto de las mujeres, o en las que se desea parabienes a los recién desposados. Halagos a la belleza de la recién casada aparecen en *El molino* y *San Isidro Labrador de Madrid*, respectivamente:

Esta novia se lleva la flor,
que las otras no.
(NC, 1421)

Que si linda era la madrina,
por mi fe, que la novia es linda.
(NC, 1423 A)

Canciones en las que se desea larga vida y parabienes a los recién casados son las de *El nacimiento de Cristo*, *Fuente Ovejuna* y *El tirano castigado*:

¡Vivan los casados!,
¡para en uno son!
(NC, 1412)

¡Vivan muchos años
los desposados!
¡Vivan muchos años!
(NC, 1411)

A la novia y al novio
les guarde Dios,
y al que no dijere “amén”
no le guarde, no.
(NC, 1419)

Como vemos, la primera de ellas refiere a una unión perfecta entre los desposados, por lo que Lope la emplea en un auto sacramental para describir el enlace mandado por Dios de Adán y Eva. Por otro lado, en la última se enfatiza el sentido colectivo de la celebración

nupcial, al tiempo que se condena a quienes no participen de las bienaventuranzas, que forman parte del ritual de festejo.

Excepcional en el corpus estudiado es esta otra de *La maya*, en donde se describe los regalos que el novio da a la recién casada:

Dio el novio a la desposada
corales y zarcillos y patenas de plata.
(NC, 1406)

Respecto a la celebración del bautizo encontramos tres canciones: la primera de *Los Amores de Albanio y Ismenia*, la segunda de *Nadie se conoce* y la tercera de *El piadoso aragonés*. Todas ellas consisten en alabanzas a la belleza sea de la madrina, de la madre o del recién nacido:

A la gala de la madrina,
que nadie la iguala en toda la villa.
(NC, 1424)

Que si linda era la parida,
por mi fe, que la niña es linda.
(NC, 1425)

Este niño se lleva la flor,
que los otros no.

Este niño atán garrido
-se lleva la flor-,
que es hermoso y bien nacido
se lleva la flor;
la dama que le ha parido
se lleva la flor.
Cuando llegue a estar crecido
ha de ser un gran señor.

Este niño se lleva la flor,
que los otros no.
(NC, 1427 C)

Pero en esta última canción, los halagos al recién nacido no se limitan a la belleza; su buen nacimiento y su linaje son considerados como augurios de un futuro promisorio.

3.2.7.4. CELEBRACIONES DE BIENVENIDA Y HOMENAJE

Entre las celebraciones villanas que aparecen en las obras de Lope, están aquellas en las que se festeja la llegada de algún personaje, generalmente de potestad. Estas canciones siguen más o menos el mismo esquema. Por ejemplo, una canción de *Los Guzmanes de Toral* en la que se da al amo la bienvenida al terruño:

Venga norabuena
nueso amo a su tierra,
venga norabuena.
(NC, 1227)

Y una de *Los ramilletes de Madrid*, obra escrita precisamente para celebrar las bodas de reales de Felipe IV e Isabel de Borbón, donde se festeja la llegada de la reina:

Sea bienvenida
la reina linda,
sea bienvenida.

Venga el sol de España
muy enhorabuena,
norabuena venga.
(NC, 1229)

Otra más, en la que se celebra la llegada de una zagala es la siguiente de *La ventura sin buscalla*:

Seáis bienvenida,
zagala pulida;
seáis bien llegada,
pulida zagala.
(NC, 1231)

A la celebración por la llegada se suman los vítores y las canciones de homenaje o alabanza como: “Éste rey y éste es señor / que los otros no” (NC, 1368), de *La isla del sol*.

3.2.7.5. LOS TOROS

Las fiestas de toros son una antigua afición española que alcanzó gran auge durante los siglos XVI y XVII, gracias al gusto de la casa real de Austria por las celebraciones populares al aire libre.¹⁹² En el grupo de canciones que aparecen en las obras de Lope encontramos dos que hacen referencia a esta fiesta. En ambas, el toro ha herido a quien canta, por lo que previene a la mujer o bien se queja de su indiferencia. La primera está incluida en un romance de *Despertar a quien duerme* y en una ensalada de *La burgalesa de Lerma*:

Guárdate del toro, niña,
que a mí malherido me ha.
(NC, 2182)

La segunda es una famosa canción de *Peribáñez*:

Cogióme a tu puerta el toro,
linda casada;
no dijiste: “¡Dios te valga!”
(NC, 652)

Más allá del sentido literal de ambas canciones, Alín y María Begoña Barrio sugieren que el toro simboliza “el impulso primario, violento y apasionado del amor, la fuerza desatada de la naturaleza”.¹⁹³ Pero al mismo tiempo, el toro remite al hombre cornudo, por lo que ambas canciones pueden referirse al amante que ha sido sorprendido por el esposo. Esto

¹⁹² Véase José Campos Cañizares, “Organización y celebración de corridas de toros en Madrid en tiempos de Felipe IV” en Sara M. Saz (ed.), *Acortando distancias. La diseminación del español en el mundo. Actas del XLIII del Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de español*, Madrid: AEPE, 2008, pp. 69-80.

¹⁹³ Alín y Barrio, *Cancionero*, *op. cit.*, p. 285.

parece evidente en la segunda canción, que se dirige a la mujer casada y su indiferencia ante el suceso.

3.2.8. BAILES Y MÚSICA

Parte imprescindible de las celebraciones y festividades aldeanas son la música y el baile, por lo que algunas canciones versan sobre bailes específicos, sobre danzar en general o bien respecto a tocar instrumentos musicales. Así, por ejemplo, dos canciones se refieren a la Chacona, baile muy popular considerado en el siglo XVII “la más apasionada y desenfrenada de todas las danzas”,¹⁹⁴ una en *El amante agradecido* y otra en *Al pasar del arroyo*, donde se habla de un villano bailando con varias mozas:

Vida bona, vida bona,
esta vieja es la Chacona.
(NC, 1524 C)

¡O, qué bien que vaila Gil
con las moças de Varajas
la Chacona a las sonajas
y el Villano al tamboril!
(NC, 1484)

Otra más de baile en donde el bailarín se queja de no conocer la forma de bailar de la tierra ajena, aparece en *El valor de las mujeres*. En tanto la forma de danzar se asocia de manera íntima con la identidad de un pueblo, el no saber “cómo baylan aquí” se refiere en realidad a desconocer las costumbres y hábitos de tierras extrañas:

Yo no sé cómo baylan aquí,
que en mi tierra no baylan ansí.
(NC, 1499)

¹⁹⁴ Curt Sachs, *Historia universal de la danza*, Buenos Aires: Centurión, 1944, p. 375.

Por otra parte, entre los instrumentos que se mencionan con mayor frecuencia están las percusiones. Si en una de las canciones anteriores se habla del tamboril y las sonajas, las siguientes dos, una de *El ejemplo de casadas* y otra de *El valeroso catalán*, se refieren a la música del pandero, que incita al baile y a la algarabía:

¡Toca y repica el pandero,
que me bullen y saltan los pies
de puro contento!
(NC, 1471)

Mozuela del baile,
toca el panderico y dale,
porque suen[e]n los cascabeles,
hasta que se rompa el parche.
¡Dale, dale, dale!
(NC, 1471bis)

En contraste, cito esta otra canción de *La sortija del olvido*, en la que la alegría característica de la música del pandero se opone al ánimo de quien lo tañe:

Táñoos io, mi pandero,
táñoos i pienso en ál.
(NC, 1474)

En otra canción de *La burgalesa de Lerma*, lo que se toca son las trompetas:

Parta as, parta as, parta as,
toca las trompetas as;
donde las damas están
carreritas vienen,
carreritas van.
(NC, 2170)

El instrumento suele asociarse con el mundo bélico. En este caso la canción alude a la disposición de las espectadoras y los movimientos en el juego de cañas, muy popular —al igual que los toros— sobre todo durante el reinado de Felipe IV.

3.2.9. EL TRABAJO DEL CAMPO Y OTROS OFICIOS.

Entre las canciones de villanos estudiadas por Noël Salomon destacan las ligadas al trabajo; el autor señala el hecho de que:

[...] a menudo las canciones villanas en la comedia vayan unidas con una actividad agrarias [y añade]. En esto los dramaturgos parecen haber reproducido, estilizándolo dramáticamente, un colorido aspecto de la realidad campestre [...] El trabajo del pastor y del agricultor, fue acompañado de cantos, danzas, y juegos rituales, con valor religioso [...] Aún en nuestros días subiste en España un rico folklore lírico de la siega, la trilla, la cosecha de aceituna, la recolección de miel, el molino [...] ¹⁹⁵

Por ejemplo, en *El vaquero de Moraña* encontramos una canción en la que se alaba el periodo de siega, al tiempo que se convoca a segadores y labradores a admirar el trigo limpio:

¡Ésta 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.

¡Ésta sí que es siega de vida!
¡Ésta sí que es siega de flor!

Labradores de Castilla,
vení a ver a maravilla
trigo blanco y sin neguilla,
que de verlo es bendición.

¡Ésta sí que es siega de vida!
¡Ésta sí que es siega de flor!
(NC, 1121)

¹⁹⁵ Salomon, *op. cit.*, p. 485.

Similar es esta otra canción sobre la vendimia, en la que se llama a los viñadores a acudir para celebrar jubilosamente el nacimiento del fruto de la vid:

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 sus pámpanos y flores.

A la viña, viñadores,
que sus frutos amores son.

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

A la viña, viñadores,
que sus [frutos amores son].

A la viña y a las flores
—que sus frutos amores son—
[.....]
—que sus frutos amores son—],
y racimos de dolores
con que alegran el corazón.

A la viña, [viñadores,
que sus frutos amores son].
(NC, 1111)

La canción refiere a un fruto “amoroso” no sólo porque la cosecha en sí es considerada una bendición, sino además porque el vino que se obtiene de la vid simboliza la sangre de Cristo.

De viñadores es también esta canción de *El conde Fernán González*:

—Perantón, dame de las uvas.
—Perantón, que no están maduras.
(NC, 1532)

Los pregones para llamar al trabajo aparecen además en esta canción de *La siega*, en la que se convoca a los sembradores a realizar su labor a primera hora de la mañana:

¡A sembrar, a sembrar, labradores!,
que las aves del cielo
cantan amores.
(NC, 1110)

También encontramos algunas canciones de vareo, como la siguiente de *El villano en su rincón*, en la que la aceituna, de cosecha irregular, simboliza la inconstancia de la fortuna.¹⁹⁶

¡Ay, fortuna,
cógeme esta aceituna!
(NC, 1108)

Y esta otra que aparece en dos versiones, una más extensa en *El villano en su rincón*, y los primeros dos versos en *La dama boba*:

¡Deja las avellánicas moro!,
que yo me las varearé,
tres y cuatro de un pimpollo,
que yo me las varearé.
(NC, 1109 B)

¡Deja las avellánicas, moro!,
que yo me las varearé.
(NC, 1109 A)

Por otra parte, las canciones de molienda o molino se asocian generalmente con el amor y el sexo por varios de sus componentes:

¹⁹⁶ Salomon, *op. cit.*, p. 502.

...movimiento giratorio, agua, harina (pan), etc. El término molino... es, paralelamente a pan, la palabra clave de un núcleo de metáforas eróticas: molino, molinillo (cunus), moler (moveri, futuere), cerner (moveri), harina (semen, pero también, a veces, valor femenino), enharinar, cedazo, harnero, etc.¹⁹⁷

De esta forma encontramos una canción, incluida en *Los amantes sin amor, El molino y El aldegiuela*, en la que el amor se compara con el molino:

Parecéys molinero, Amor,
y soys moledor.
(NC, 1677 A)

Y una, de *El Hamete de Toledo*, en la que al simbolismo del molino se añade el del agua:

— Molinico, ¿por qué no mueles?
— Porque me beven el agua los bueyes.
(NC, 1162)

Por último, cito dos canciones que se refieren a otros oficios. En primer lugar un cantar de velador de *El sol parado, El nacimiento de Cristo y Las almenas de Toro*:

Velador, que el castillo velas,
vévalo bien y mira por [ty]
que velando en él me perdy.
(NC, 191)

Y dos canciones de *La margarita preciosa*, una que alaba la labor del mercader, y otra más un pregón para la venta:

A la gala del mercader,
que vende, que fña, que causa placer.
(NC, 1176)

¡A la rica tienda,
a la rica tienda!,
que no hay joya en el mundo
que no se venda.

¹⁹⁷ Agustín Redondo, “De molinos, molineros y molineras. Tradiciones folklóricas y literatura en la España del Siglo de Oro” en *Revisitando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007, p. 139.

(NC, 1181)

Esta última canción muestra por un lado los métodos de persuasión de los mercaderes, y por otra parte sugiere que todo aquello considerado de valía puede ser comprado, por lo que Lope la emplea en un auto sacramental justo para establecer un contraste entre la fatuidad de los bienes terrenales y la permanencia de los celestiales.

3.2.10. OTROS TEMAS

Excepcionalmente algunas de las canciones tienen una temática diversa, como ésta que aparece en *La villana de Getafe* junto a tres cuartetos más, como parte de un baile conocido como el ¡Ay, ay, ay!:¹⁹⁸

Quise entrar en cierta casa
donde era su dueño honrado;
cogiéronme entre las puertas
y hanme dado muchos palos.
(NC, 1925)

Las cuartetos que Lope inserta en este baile son en su mayoría burlonas o pícaras; en este caso, la referencia a la probada honradez del dueño de la casa y el mal recibimiento del que es víctima el yo lírico podría deberse precisamente a que él no goza de la misma reputación.

En algunas canciones aparecen arrieros y labradores pero fuera de su labor, como estas dos de *Servir a señor discreto* y *El labrador del Tormes*:

Mariquita me llaman
los arrieros;
Mariquita me llaman,
voyme con ellos.

¹⁹⁸ “Una dama me mandó...” (NC, 94), “Una señora me pide...” (NC, 2373), “Celoso estoy de una dama...” (NC, 1961), “Para san Juan debo a un hombre...” (NC, 2374).

(NC, 176)

Labrador, que vas al Tormes,
¡allá vayas y no tornes!
(NC, 1978)

En la primera, la alusión al mundo de los arrieros es circunstancial, la seguidilla narra más bien la diligente partida de una villana al llamado de los hombres, mientras que la segunda se trata de una maldición, probablemente surgida del dicho “Tormes, tormes, por do fuiste nunca tornes”.

Canciones de carácter refranescas o proverbial son: “Al cabo de los años mil/ vuelven las aguas por do solían ir” (NC, 2031), incluida en *El heredero del cielo*, *Barlán y Josafat*, *Los Ponces de Barcelona*, *El hijo de los leones* y *Con su pan se lo coma*, que indica que al cabo del tiempo las situaciones problemáticas vuelven a la normalidad; y “Quien pesca un pez/ pescador es” (NC, 1996) de *La oveja perdida*, refrán empleado “a modo de consuelo a quien consigue con diligencia alguna parte de lo que solicita”.¹⁹⁹

En *Con su pan se lo coma* encontramos una adivinanza, tal vez compuesta por Lope:

En alto me veo,
capillo de oro tengo,
moros veo venir,
no puedo huir,
y aunque pudiera, no quiero.
(La bellota)
(NC, 1440B)

Y finalmente dos canciones que podrían clasificarse como infantiles, la primera de *San Isidro Labrador de Madrid*, cantada ahí por pastores:

¹⁹⁹ *Refranero multilingüe* [en línea], Centro virtual Cervantes, [fecha de consulta: 2 de diciembre de 2013] Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=59292&Lng=0> .

Vuela, caballito, vuela,
darte he yo cebada nueva.
(NC, 2171)

Y por último la siguiente de *La maya*:

Guarda el coco, niña,
guarda, niña, el coco.
(NC, 2183)

En esta última, el cantor advierte a la niña el cuidado que debe tener con el “coco”, personaje de la imaginación popular que acechaba a los infantes y que es conocido hasta la actualidad.

3.3. PERSONAJES TÓPICOS

Evidentemente todas las canciones estudiadas hasta ahora están puestas en la voz de un personaje típico. De esta manera, las canciones de amor pueden ser cantadas por el galán, el amante despechado, la niña enamorada o los amantes ausentes, mientras que las canciones de fiesta generalmente están en voz de personajes de la villa y las de trabajo en voz de segadores, labradores o molineros. En esta sección sólo incluyo algunas canciones que señalan de manera directa a personajes tipo de la lírica tradicional, por ejemplo ésta de *La limpieza no manchada* donde el cantor se refiere a la niña precozmente enamorada que hemos visto en otras canciones:

Si eres niña y as amor,
¡qué harás quando mayor!
(NC, 117)

Veamos ahora una canción *de Los porceles de Murcia* en la que aparece la morena, una de las figuras tópicas que mejor representa la tendencia al amor gozoso, plagado de erotismo, que permea la lírica tradicional hispánica:

Morenica me adoran
cielos y tierra,
que del sol de mis brazos
estoy morena.
(NC, 1363)

La mujer morena simboliza a la sexualmente libre, atributo que parece ser altamente valorado en la poética tradicional. Como señala Margit Frenk:

En el Siglo de Oro se conocía bien el valor simbólico del color moreno. “Lo moreno, bien mirado,/ fue la culpa del pecado...” dice la glosa a lo divino de “Yo me soy la morenica,/ yo me soy la morená...” De modo que cuando los poetas – cultos, semicultos o populares– del Siglo de Oro elogiaban la color morena... no necesariamente se referían a la morenez física, sino muchas veces al atractivo que para los hombres tenía la mujer experimentada y briosa.²⁰⁰

En este sentido, como hemos visto, la voz de la morena aparece en canciones tradicionales en las que el común denominador es el desenfado y la jactancia de la joven, quien se vanagloria de su color de piel o, en otras palabras, de su condición de mujer sexualmente experimentada, y que en ocasiones justifica el cambio de su color aludiendo a elementos naturales con carga erótica, como el sol y el viento.

El tópico de la mujer morena en ocasiones coincide con el personaje la segadora, cuyo trabajo bajo el sol la haría cambiar de color, justificación que esgrime en estos dos casos de *El labrador de Tormes* y *El gran duque de Moscovia*:

Guarridica yo si morena

²⁰⁰ Margit Frenk, “La canción popular femenina en el Siglo de Oro” (1993) en *Poesía popular, op. cit.*, p. 370.

en la segaderuela.
(NC, 143)

Blanca me era yo
cuando entré en la siega;
diome el sol, y ya soy morena.
(NC, 137)

Pero también, debido al continuo movimiento de la labor, la siega se relaciona con el acto sexual, como en la siguiente canción de *Los Benavides*:

¡Oh, cuán bien segado habéis,
la segaderuela!
¡Segad paso, no os cortéis,
que la hoz es nueva!
(NC, 1103)

En la canción se hace referencia a la hoz que por su forma remite al falo. De acuerdo con Mariana Masera, en esta canción “...the girl is being advised not to hurt herself while making love, because she is a virgin”.²⁰¹

Otro personaje femenino propio de la lírica tradicional es la malcasada o malmaridada. En las canciones en las que escuchamos la voz de la malmaridada, la muchacha generalmente se queja del matrimonio y de su mala ventura, como en la siguiente de *La malcasada*:

De las mal casadas
io soi la una:
sígueme la rrueda
de la fortuna.
(NC, 225)

También encontramos una canción de *La serrana de la Vera* donde el personaje es justamente la serrana salteadora:

²⁰¹ Masera, *Symbolism, op. cit.*, p. 108.

Salteóme la serrana
junto a par de la cabaña.
(NC, 994 A)

De acuerdo con Donají Cuéllar, la serrana solía representarse como una mujer fatal, que con el pretexto de guiar a los viajeros, los maltrata y acosa sexualmente y en ocasiones les provoca la muerte.²⁰² En otros casos, la serrana se asemeja más a las protagonistas de obras pastoriles, y representa a la mujer rústica del campo.

Por último, aparecen algunos personajes masculinos, como el villano típico en la famosa canción incluida en *San Isidro Labrador de Madrid*:

Al villano se lo dan
la cebolla con el pan.
(NC, 1540 A)

La cebolla y el pan, alimentos rústicos, se empleaban para caracterizar al villano en el baile del mismo nombre; según la *Relación de las fiestas de Baza de 1618*: “llevaba el villano un gabán viejo de muchas mangas, todo sembrado de cebollas y pedazos de pan, de que también llevaba guarnecida la gualdrapa”.²⁰³

Otros dos personajes masculinos son el fraile y el abad, aludidos en expresiones coloquiales, sea para evidenciar la escasa probabilidad de que algo ocurra, como en el caso de la canción incluida en *Adonis y Venus*:

Quando yo fuere frayle, madre,
madre, quando yo fuere frayle.
(NC, 1565 D)

O en canciones de tono anticlerical, como esta de *La maya*:

²⁰² Donají Cuéllar, *El modelo serrano: Libro de buen amor, romancero, leyenda y teatro del Siglo de Oro*, Tesis doctoral, México: El Colegio de México, 2003, pp. 29-42.

²⁰³ *Apud* José F. Montesinos, *Poesías líricas, op. cit.*, pp. 96-98.

Corrido va el abad,
corrido va;
corrido va el abad.
(NC, 1854)

Frailes, curas y monjas son personajes que frecuentemente aparecen como blanco de burlas tanto en la lírica culta como en la lírica tradicional. La última canción nos habla de un abad que se aleja “corrido”, esto es, avergonzado o confundido. La razón aparece en otra versión de la misma canción que reza: “Corrido va el abad, / por el cañaveral” (NC, 1854 A). De acuerdo con Cecilia López Ridaura, la referencia al cañaveral —situado en las riberas— provee a la canción de un sentido erótico al tratarse de un lugar de encuentro entre los amantes²⁰⁴ y permite conocer la causa por la que el abad huye en una versión en la que la referencia al cañaveral ha desaparecido. La burla se dirige en general a los miembros de la Iglesia, quienes de manera usual rompían con el voto de celibato.

Si bien el corpus estudiado es extenso, a partir de esta revisión advertimos que dentro de las canciones tradicionales o de tipo tradicional empleadas por Lope, temáticamente predominan las que hablan sobre el amor y festividades de diversa índole.

La concepción del amor que subyace en las canciones que lo caracterizan se ajusta a la del amor cortés. En ellas aparecen tópicos compartidos por la poesía trovadoresca, cancioneril y petrarquista, como la muerte de amor, el amor-prisión y el amor-fuego. Estas canciones se relacionan estrechamente con aquéllas que hablan sobre las penas y el desengaño amoroso. Además, son frecuentes las composiciones sobre la espera, tópico asociado en la lírica tradicional con la voz femenina, así como otras en las que se hace mención del encuentro y la separación de los amantes, de manera tópica, al alba.

²⁰⁴ Cecilia López Ridaura, *Personajes carnavalescos de la antigua lírica popular hispánica*, Tesis de Maestría, México: UNAM, 2006, p. 48.

La naturaleza ocupa un lugar privilegiado. Como es frecuente en la lírica tradicional, en algunas canciones la alusión a elementos naturales posee una connotación simbólica que remite a otra faceta del amor: el erotismo y la sexualidad. Pero también la naturaleza aparece como paisaje en canciones descriptivas, como *locus amoenus* o, a influencia de la lírica culta, personificada o como reflejo del universo sentimental del yo lírico. Abundan sobre todo los escenarios primaverales o del mes de mayo, relacionado con el amor y la fertilidad, y aquéllos en los que están presentes los ríos y mares.

Las canciones dedicadas a festividades se ocupan en su mayoría de celebraciones populares de gran arraigo como la maya y el día de San Juan —ambas asociadas también con la temática amorosa—, así como de festejos colectivos entre los que destacan las bodas y bautizos. Las canciones sobre la maya, nupcias y bautizos son efectivamente cantarcillos empleados —o que bien pudiesen haberse empleado— durante dichas celebraciones, y consisten sobre todo en exclamaciones de regocijo y parabienes. Igualmente, es notable la cantidad de composiciones en las que se habla sobre las costumbres, saberes y aficiones de la colectividad, como las que versan sobre remedios curativos, refranes, bailes y música, o bien las que mencionan a otros santos y vírgenes muy venerados.

Por otra parte, las canciones que se relacionan con los oficios se centran especialmente en aquéllos del campo, como la siembra, la cosecha y la molienda. Algunas de ellas son pregones o llamados al trabajo, mientras que en otras los labradores se precian de su labor. Además, la siega y la molienda en ocasiones remiten eufemísticamente al acto sexual.

Las composiciones en las que se alude directamente a un personaje t3pico de la l3rica tradicional son escasas, y se centran en su mayor3a en personajes femeninos muy conocidos como la morena, la segadora y la malcasada.

En tanto muchas de las canciones estudiadas tienen que ver con las labores cotidianas, celebraciones y costumbres de una colectividad, predominan las canciones sin marca expl3cita de g3nero. En parte esta caracter3stica permite que las canciones puedan ser puestas en boca tanto de personajes femeninos como masculinos o bien de un grupo de personajes, pero al mismo tiempo, en ocasiones la tem3tica limita su empleo a contextos espec3ficos. En contraste, en las canciones de tema amoroso —en las que se suele hablar de la propia experiencia— aparece con mayor frecuencia una voz identificada claramente como masculina o femenina.

Por 3ltimo, cabe resaltar la d3bil presencia de composiciones con simbolismo arcaico. Si bien 3ste aparece en canciones en las que se hace referencia a los elementos naturales y oficios, en el grupo estudiado son m3s frecuentes las que constituyen una expresi3n directa de sentimientos y pensamientos —muchas veces a trav3s de t3picos—, al igual que otras de car3cter plenamente descriptivo, centradas ya sea en espacios o acciones que carecen de connotaci3n simb3lica.

IV. PRINCIPALES FUNCIONES DE LAS CANCIONES DE TIPO TRADICIONAL EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA

Lope de Vega concibió una fórmula teatral que buscaba sobre todo mantener la atención del gran público; en este sentido, el elemento lírico-musical dentro de sus obras contribuía a hacer del teatro un espectáculo completo y divertido. Pero más allá de eso, las canciones en el teatro de Lope son imprescindibles en tanto cumplen con diversas funciones dentro de las obras, tanto en el texto dramático como en la representación o texto espectacular.²⁰⁵ Gustavo Umpierre propuso analizar las canciones y danzas en el teatro de Lope “as functional units and as elements of composition, rather than as mere lyrical parentheses or decorative embellishments”.²⁰⁶ Con esta perspectiva, me centro en el análisis de seis funciones principales de las canciones tradicionales o de tipo tradicional en el teatro del dramaturgo español.

4.1. CREACIÓN DE AMBIENTE

Una de las funciones más recurrentes de las canciones tradicionales o de tipo tradicional es la de contribuir a la creación de un ambiente. Al respecto Gustavo Umpierre, quien analizó todo tipo de canciones en el teatro de Lope, muestra el empleo de canciones para la creación de tres “atmósferas” bien definidas: la cortesana y la rural —que representan los dos grandes escenarios en los que se desenvuelven las comedias de Lope, es decir, la urbe y la aldea—, y una atmósfera militar en estrecha relación con el mundo cortesano.²⁰⁷

²⁰⁵ María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Arco Libros, 1997, pp. 101-112.

²⁰⁶ Gustavo Umpierre, *op. cit.*, p. 2.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 75.

De manera particular las canciones tradicionales o de tipo tradicional contribuyen a delinear sea el ambiente rural que menciona Umpierre, o bien un ambiente festivo (“mood” en términos de Umpierre), ligado en muchas ocasiones al contexto villano.

4.1.1. AMBIENTE RURAL

En el teatro de Lope, la vida rural y sus protagonistas ocupan un lugar excepcional. De acuerdo con Noël Salomon, Lope de Vega creó entre 1580 y 1635 más de mil personajes rústicos, que aparecen en aproximadamente 200 comedias.²⁰⁸ En éstas se hace patente la idealización del hombre natural a través de la construcción de un mundo rural idílico, siempre en contraste con la urbe. Más que una fiel recreación del universo rural se trata de una representación pintoresca y, como bien señala el mismo Salomon, no exenta de lirismo, de un mundo villano en el que priva la tranquilidad de una vida sencilla y sobre todo el regocijo. En este sentido, basta recordar los numerosos personajes de las comedias de Lope que disfrazados de labradores o villanos encuentran en el campo un salutífero escape a sus vicisitudes.

El empleo de canciones tradicionales para construir este ambiente rústico es sin duda imprescindible: a falta de una escenografía elaborada, la música y la danza aparecen en primer plano durante la representación, sobre todo en aquellas obras en las que la acción se desarrolla en un contexto aldeano.

Destacan en este grupo las canciones de trabajo, que al tiempo de contribuir a crear un ambiente rústico caracterizan a los personajes como labradores, segadores, pastores, molineros, entre otros oficios del campo. Es el caso de un par de canciones de vareo, “¡Ay

²⁰⁸ Salomon, *op. cit.*, p. 9.

fortuna, / cógeme esta aceituna!”²⁰⁹ y ¡Deja las avellánicas moro / que yo me las varezaré!”²¹⁰ que aparecen en *El villano en su rincón*, obra que justamente plantea la oposición entre corte y aldea. En ella se cuenta la historia de Juan Labrador, villano que desprecia la corte y disfruta de su apacible vida en la villa —proclamándose rey de su rincón a despecho del mismo Rey— en contraste con sus hijos, quienes ansían la vida cortesana. Al inicio de la tercera jornada aparecen los villanos Fileno, Bruno y Salvano, acompañados de Lisarda, hija de Juan Labrador, y sus primas Constanza y Belisa, vareando aceitunas. Esta pintoresca escena sirve al mismo tiempo para enfatizar ese contraste entre corte y aldea que permea toda la obra, en tanto precede la llegada del enamorado de Lisarda, Otón, hombre de la corte que la conoció no en hábito de labradora, sino disfrazada de dama cortesana. Como en muchos otros casos, el ambiente rústico se completa con el empleo de utilería, en este caso varas, y trajes a la usanza.

Un ejemplo más es esta canción de siega de *El gran duque de Moscovia*, en la que se asocia a la segadora con la morena:

Blanca me era yo
cuando entré en la siega;
diome el sol, y ya 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.²¹¹

²⁰⁹ Lope de Vega, *El villano en su rincón*, ed. Guillermo Serés en *Comedias de Lope de Vega, op. cit.*, parte VII, Jornada III, vv. 2044-2045; 2049-2050; 2056-2057.

²¹⁰ *Ibid.*, vv. 2085-2087.

²¹¹ Lope de Vega, *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, [en línea], edición digital a partir de *El Fenix de España Lope de Vega Carpio... : septima parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles...*, Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, a costa de Miguel de Siles..., 1617, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, Jornada II, vv. 555-564 [fecha de consulta: 23 de diciembre de 2013]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-gran-duque-de-moscovia-y-emperador-perseguido--0/>

La escena presenta a Demetrio, legítimo heredero al trono de Moscovia, y Rufino —quienes en la escena anterior han aparecido por primera vez disfrazados de segadores— formando parte de la vida en la aldea. La canción sirve tanto para crear un ambiente rural como para caracterizar a estos personajes como fingidos segadores y parte de la colectividad. No obstante, el sosiego de Demetrio —quien se ha mantenido durante años escondido de sus usurpadores que creen haberlo muerto— se ve trastocado ante la irrupción de desconocida gente de la corte.

Por otra parte, en las obras en las que la acción principal se desarrolla fuera del escenario aldeano, el ambiente rústico creado a través de canciones de trabajo sirve únicamente para dar una pincelada de color a la acción o bien para marcar durante la representación el cambio de escenario a falta de elementos visuales. Baste como ejemplo la canción “—Molinico, ¿por qué no muelas? / —Porque me beben el agua los bueyes” de *El Hamete de Toledo*,²¹² entonada precisamente por un molinero, personaje de escasa trascendencia que descubre a Hamete en la huida de casa de sus dueños, que lo han esclavizado y castigado injustamente. Al tiempo, la jubilosa cancioncita marca la entrada de Hamete a un molino y contrasta con la violenta escena que la sucede: el homicidio del molinero a manos del descubierto Hamete.

Dado que la música y el canto se asociaban estrechamente a la concepción del ambiente rústico, además de aquellas escenas en las que se presenta a los personajes villanos en plena faena, encontramos otras de tono lúdico en las que los aldeanos aparecen

²¹² Lope de Vega, *El Hamete de Toledo*, [en línea] edición digital a partir de *Doze comedias de Lope de Vega: sacadas de sus originales por el mismo... : nouena parte*. Madrid, por la viuda de Alonso Martín de Balboa, a costa de Alonso Pérez..., 1617, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, Jornada III, vv. 445-446 [fecha de consulta: 21 de diciembre de 2013]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-hamete-de-toledo--0/>

cantando regocijadamente todo tipo de canciones, en las que abundan las referencias a la naturaleza. Un ejemplo es la seguidilla “Blancas coge Lucinda / las azucenas, / y en llegando a sus manos / parecen negras” que aparece en *El caballero de Illescas* y cuya glosa, en la que Lope echa mano de tópicos de raigambre culta, dice así:

Cuando sale el alba,
Lucinda bella,
sale más hermosa.
la tierra alegre;
con su sol enjuga
sus blancas perlas;
si una flor le quita,
dos mil engendra,
porque son sus plantas
de primavera,
y como cristales
sus manos bellas,
y ansí con ser blancas
las azucenas,
en llegando a sus manos
parecen negras.²¹³

La canción enmarca la entrada de Belardo, Tirreno y Riselo, quienes entretienen el hambre entonando este villancico cuya temática nada tiene que ver con el asunto principal de la obra. Su única función es precisamente la de crear ese ambiente rústico, cargado de alegría y simplicidad que, como en *El villano en su rincón* y *El gran duque de Moscovia*, se ve interrumpido por la aparición de hombres de la corte; en este caso, del conde Antonio, quien busca desesperadamente a Juan Tomás, un pícaro labrador que haciéndose pasar por noble ha enamorado y escapado con su hija Octavia.

²¹³ Lope de Vega, *El caballero de Illescas*, [en línea] edición digital a partir de *Parte catorce de las Comedias de Lope de Vega Carpio...* Madrid, por Juan de la Cuesta, a costa de Miguel de Siles..., 1620, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, Jornada III, vv. 532 y ss. [fecha de consulta: 23 de diciembre de 2013]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-caballero-de-illescas--0/>

4.1.2. AMBIENTE FESTIVO

Muy numerosas son las canciones que contribuyen a situar la acción en un ambiente festivo, tanto en escenarios urbanos como rurales. Ningún elemento en escena contribuía como el canto y la danza para representar fielmente el júbilo y la algarabía propios de la celebración. A este grupo corresponden, por ejemplo, las canciones de bautizo y de boda, que generalmente Lope sitúa en escenarios rurales. Veamos esta canción de *El molino*, que marca la entrada a escena de los novios y la comitiva nupcial:

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

Bendiga Dios el molino
que tales novias sustenta.
Muelan su harina sin cuenta,
a costa de tal padrino.
Estas muelen de lo fino,
del trigo que muele amor,
que las otras no.²¹⁴

En muchas obras de Lope, la canción tradicional, de carácter a veces muy general, da pie a la elaboración de una glosa que cumple con una función determinada, que puede ser análoga o diversa a la de la sola canción que aparece como estribillo. En este caso, mientras el dístico inicial, de tipo tradicional, comparte el esquema de tantas otras canciones de boda, bautizo u homenaje, la glosa que hace referencia a más de una novia alude a la doble boda entre Laura y Melampo, molineros, y Celia y el conde, quienes disfrazados de villanos encuentran la oportunidad de contraer nupcias sin la oposición del Rey, que pasando por ahí ha decidido unirse a las fiestas y ha prometido respetar lo que acontezca en la celebración.

²¹⁴Lope de Vega, *El molino*, ed. Patrizia Campana en *Comedias de Lope de Vega, op. cit.*, parte I, Jornada III, vv. 2880-2888.

Por otra parte, en los escenarios urbanos son más frecuentes aquellas canciones que se refieren a celebraciones colectivas generalmente de tipo religioso, como la fiesta de San Juan, que aparece recurrentemente en las comedias lopescas. Un ejemplo son las siguientes tres seguidillas de *Las flores de don Juan*:

Salen de Valencia
noche de san Juan
mil coches de damas
al fresco del 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.²¹⁵

Intercaladas con el diálogo de la condesa, doña Inés y doña Constanza, las canciones, además de generar un ambiente de festejo, establecen un contrapunto entre música y parlamentos y refieren a algunos detalles de la celebración: la costumbre de reunirse junto al mar para tomar un baño al alba o el paseo de damas y jóvenes en la ribera. La imaginación del espectador hacía el resto. Al mismo tiempo, la primera canción define la situación espacial en la que desarrolla la acción: la ciudad de Valencia. Lo mismo ocurre con esta otra de la obra *Santiago el Verde*, que cantada durante dicha festividad contribuye a ubicar la acción en el Soto del Manzanares, lugar de amoríos:

Manzanares claro,
río pequeño,
por faltarle el agua,
corre con fuego.²¹⁶

²¹⁵Lope de Vega, *Las flores de don Juan*, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, *Obras selectas*, t. I, México: Aguilar, 1969, Jornada I, p. 1646.

Por otra parte, los barcos enramados característicos de la fiesta de San Juan aparecen en escena en *Amar, servir y esperar*, una de las pocas obras en las que Lope se vale de escenografía. Las famosas seguidillas del Guadalquivir: “Vienen de Sanlúcar / rompiendo el agua / a la Torre de Oro / barcos de plata”²¹⁷ y “Barcos enramados / van a Triana / el primero de todos/ me lleva el alma”²¹⁸ crean un ambiente de fiesta y remiten a un contexto amoroso, mientras refuerzan la acción y la presencia en escena de los barcos en los que viajan Feliciano y Dorotea.

Como ha hecho notar Gustavo Umpierre,²¹⁹ el gusto de Lope por la fiesta de San Juan se hace patente en su aparición incluso en obras como *El último godo*, donde los moros celebran dicha festividad entonando la cancioncilla “Vamos a la playa / noche de san Juan / que alegra la tierra / y retumba el mar”,²²⁰ acompañados de instrumentos orientales, en una escena que sirve también para la presentación de Zara y Abembúcar. De manera similar ocurre en *El Hamete de Toledo*, obra en la que una vez más Lope echa mano de la canción “Salen de Valencia / noche de san Juan...”,²²¹ no para contextualizar espacialmente sino para fijar el curso de la acción en un tiempo determinado.

²¹⁶ Lope de Vega, *Santiago el Verde*, ed. Ruth Anelisse Oppenheimer, Madrid: CSIC, 1940, Jornada II, vv. 1481-1482.

²¹⁷ Lope de Vega, *Amar, servir y esperar*, [en línea] edición digital a partir de *Ventidos parte perfeta de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* En Madrid, por la viuda de Juan Gonçalez, a costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Verges..., 1635, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, Jornada II, vv. 241-244 [fecha de consulta: 7 de enero de 2014]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/amar-servir-y-esperar--0/>

²¹⁸ Lope de Vega, *ibid.*, vv. 249-252.

²¹⁹ Umpierre, *op. cit.*, p. 62.

²²⁰ Lope de Vega, *El último godo*, [en línea] edición digital a partir de *Parte veinticinco, perfeta y verdadera, de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* Zaragoza, por la viuda de Pedro Verges, a costa de Roberto Devport, 1647, Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes, 2002, Jornada I, vv. 131-134 [fecha de consulta: 4 de enero de 2014] Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-ultimo-godo--0/>

²²¹ Lope de Vega, *op. cit.*, vv. 105-108.

Otras celebraciones de tipo religioso que aparecen en las obras de Lope son las de las vírgenes patronales. Especial es la de la Virgen de la Cabeza, que encontramos en *La tragedia del rey don Sebastián* en una escena de fiesta en la que se entona el dístico “¡La Virgen de la Cabeza / quién como ella!”²²² y la cuarteta “Virgen pura, estrella / norte de la mar, / llevadme a la orilla, / que me voy a anegar”²²³ entre música y algarabía. La escena es al mismo tiempo un testimonio valioso en tanto Lope representa la manera en que se llevaba a cabo dicha celebración, además de que pone en escena un suceso verídico: la conversión de Muley Jeque.

Por otro lado, una canción sobre mayo, mes de fertilidad y abundancia que como hemos visto se asocia con el nacimiento del amor, el matrimonio y el encuentro entre los amantes, aparece para crear un ambiente festivo en *El robo de Dina*:

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

En las mañanicas,
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 colores
poco les cuesta.
Los campos alegran
tapetes varios,

²²² Lope de Vega, *La tragedia del rey don Sebastián*, ed. Manuel Arroyo Stephens y Domingo Ynduráin, *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, VIII*, Madrid: Biblioteca Castro-Turner, 1994, pp. 470-471.

²²³ *Ibidem*.

cantan los ruiseñores, etc.²²⁴

La canción, cantada y bailada por un grupo de gitanas, resulta muy adecuada para construir el ambiente de un festejo pagano en homenaje a Astarte o Venus, diosa del amor y la sexualidad. A la manera de aquellas canciones que funcionan como motor, el episodio festivo creado a partir del canto posibilita el encuentro entre Dina y Siquén, príncipe de aquella tierra, quien decide robarla.

Las canciones con las que se pretende crear un ambiente festivo van generalmente acompañadas de didascalias en las que se marca de manera explícita la actitud de algarabía que han de asumir los personajes en la representación —sea gritando, danzando o ambas—, así como el empleo de vestuario, instrumentos musicales y accesorios propios para cada celebración.

4.2. CONTEXTUALIZACIÓN ESPACIO-TEMPORAL

En este grupo se incluye todas aquellas canciones en las que aparece un topónimo, y aquéllas que remiten a la celebración de una fiesta en particular: el día de San Juan, las celebraciones de primavera y mayo, la fiesta de Santiago el Verde, entre otros, que funcionan como marcas que especifican el contexto, temporal o espacial, en el que se desarrolla la acción.

Cuando se trata de situar la acción en un espacio determinado, las canciones tradicionales o de tipo tradicional son empleadas para aludir a espacios abiertos: ciudades o parajes naturales, como ríos, arroyos o fuentes. En este sentido, compensan la falta de

²²⁴ Lope de Vega, *El robo de Dina*, [en línea] edición digital a cargo de Luz Celestina Souto a partir de *Obras de Lope de Vega. Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, vol. III, Madrid: Atlas, 1963, Biblioteca Digital ArteLope, Jornada II, vv. 1035-1053 [fecha de consulta: 8 de enero de 2014]. Disponible en: http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0852_ElRoboDeDina

escenografía en la representación y permiten al espectador advertir, si es la ocasión, un cambio de escenario.

Significativos son los casos en los que una o más canciones, a la par de situar al espectador en un espacio, añaden elementos que lo ubican en un contexto situacional o histórico, íntimamente ligado con el contexto espacial y temporal. Por ejemplo en *El amante agradecido* aparecen las siguientes seguidillas:

Vienen de Sanlúcar,
rompiendo el agua,
a la Torre del Oro
barcos de Plata.

¿Dónde te has criado,
la niña bella,
que sin ir a las Indias,
toda eres perlas?²²⁵

En la obra, Lucinda ha dejado Zaragoza —ciudad donde inicia la acción— para ir a vivir a Sevilla. En este sentido, la primera seguidilla contribuye a reforzar este cambio de escenario. Pero al mismo tiempo, en ambas se alude a la riqueza de la ciudad de Sevilla y de la misma América, a donde solían llegar los barcos procedentes de aquel continente cargados de fortuna. Esto es relevante en tanto Lucinda y don Juan, su enamorado, son hijos de indianos, por lo que la obra se desarrolla tomando como trasfondo dicho contexto.

Vale anotar que la función de contextualizar —sea en el tiempo o en el espacio— aparece casi siempre como secundaria en canciones que al mismo tiempo cumplen otra función, por ejemplo las que crean un ambiente rural y a la vez sitúan la acción en la villa o en un espacio particular como el molino, los campos de aceituna, etc.

²²⁵ Lope de Vega, *El amante agradecido*, ed. Manuel Arroyo Stephens y Domingo Ynduráin, *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, VIII, op. cit.*, pp. 94-95.

4.3. CONTRASTE

Las canciones también pueden ser empleadas para establecer distintos tipos de contraste. De manera especial, las que tienen como propósito crear un ambiente suelen servir al mismo tiempo para este fin. Es el caso de aquellas comedias en las que personajes procedentes de la corte o las pequeñas urbes se internan disfrazados de aldeanos en campos y villas: al problemático mundo cortesano se opone el bullicio, la concordia y la alegría propias de la configuración lopesca del mundo rural, en la que las canciones ocupan un lugar importante. Como he señalado, en algunos casos el canto y el baile suelen ser interrumpidos por la inesperada irrupción de personajes de la corte, lo que refuerza la oposición entre corte y aldea que explícita o subyacentemente aparece en las obras de Lope.

Las canciones de celebración pueden establecer un contraste entre: la escena del festejo y una más con un tono y ambiente diversos, o bien entre el estado anímico o los pensamientos de un personaje y el ambiente festivo que lo rodea. Un ejemplo especialmente notable es el de *La hermosura aborrecida*, donde un grupo de aldeanos entona la siguiente canción sobre la mañana de San Juan:

MÚSICOS *La mañana de San Juan, mozas,*
vamos a coger rosas.

UNO 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 süaves...

TODOS *Vamos a coger rosas.*

*La mañana de San Juan, mozas,
vamos a coger rosas.*²²⁶

Al referirse a esta canción, Gustavo Umpierre señala que se trata de la más interesante estructural y musicalmente sobre la fiesta de San Juan, pues muestra “an interplay of voices between the musicians, a soloist, and a chorus”.²²⁷ Pero la escena, que justamente comienza con esta canción, también establece un contrapunto con la escena anterior y la que le sucede a través de una serie de contrastes. En un primer nivel la canción sirve para situar la acción en un ambiente rural, opuesto a la corte, y marca la entrada de Flora, Constanza, Bartolo y Enio, villanos que acompañarán a doña Juana, quien humillada y aborrecida por su esposo en la escena anterior, arriba disfrazada de estudiante. El ambiente festivo contrasta también con el ánimo de ésta, mientras que la simplicidad de los villanos lo hace con la soberbia y ambición de don Sancho, idea que se refuerza a través de las palabras de doña Juana al llegar a la aldea:

DOÑA JUANA La gente de aquesta aldea
pasa su fiesta en placer,
que la ambición ni el poder
ni los deleites desea.
¡Dichoso quien así nace,
pues, habiendo de morir,
el más sencillo vivir
más a los sabios aplace!²²⁸

El canto y la fiesta se interrumpe con un extenso diálogo entre los villanos, así como con la entrada de doña Juana y su presentación con los aldeanos y el barbero que la tomará de pupila. La canción se retoma al final de la escena, restableciendo el ambiente de concordia

²²⁶ Lope de Vega, *La hermosa aborrecida*, ed. Enrico Di Pastena en *Comedias de Lope de Vega, op. cit.*, parte VII, Jornada II, vv. 1461-1478.

²²⁷ Umpierre, *op. cit.*, p. 61.

²²⁸ Lope de Vega, *La hermosa aborrecida, op. cit.*, Jornada II, vv. 1639-1646.

y festejo, y creando una vez más un contraste, ahora con la escena siguiente, en la que don Sancho finge dolor y amargura ante la supuesta muerte de su esposa.

Otro ejemplo es la siguiente canción de *Los porceles de Murcia*:

*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.²²⁹

La canción crea el ambiente en una escena en la que el pueblo, acompañado de músicos y danzantes, rinde homenaje a la Virgen patrona de Murcia. El regocijo de la fiesta contrasta con el tono de la escena anterior, en la que Belardo pretende dar muerte a los hijos de doña Ángela, que logra escapar gracias a la intercesión de Tirrena. En su huida, llega a Murcia en plena romería, donde el gozo de los participantes en la celebración se opone a su apesadumbrado ánimo. Asimismo, la canción tradicional que versa sobre la morena se emplea a lo divino para crear una glosa que de manera indirecta alude a la feliz y entregada maternidad de la Virgen. En este sentido, establece un paralelismo con el amor incondicional que muestra doña Ángela hacia sus pequeños. Al mismo tiempo, contrasta con el repudio de Lucrecia hacia la condición de doña Ángela —a quien acusa de poco honrada por haber parido mellizos— y con su posterior desprecio a la maternidad de los siete hijos que ella misma dará a luz en un solo parto.

²²⁹ Lope de Vega, *Los porceles de Murcia*, ed. Francisco Lobera Serrano en *Comedias de Lope de Vega*, op. cit., Parte VII, vv. 953-952.

Otra obra en la que el ambiente festivo creado a través de las canciones contrasta con la escena que le sucede es *Arauco domado*, en donde el ánimo jubiloso de los araucanos, que cantan el dístico “Bío, bío / que mi tambo le tengo en el río”²³⁰ precede al ataque de los españoles y la captura de Caupolicán, quien será asesinado acusado de cobardía por su propia esposa, Fresia.

El contraste entre la canción y el estado anímico de los personajes crea ironía dramática; por ejemplo, en *El cuerdo en su casa*, los músicos con gran socarronería cantan alegremente la canción “Más valéis vos, Antona / que la corte toda”,²³¹ con el fin de inquietar aún más a don Enrique, cuyos escauceos amorosos han sido rechazados por la villana Antona que acaba de parir.

En otros casos, el contraste resulta de la inclusión de una canción que provoca un efecto cómico: en *Adonis y Venus*, Venus, dolorida por la muerte de Adonis, da muestras de sufrimiento y expresa que ha partir de entonces se olvidará del amor y se recogerá como monja vestal. Cupido —quien poco cree las promesas de su madre— contesta: “¿Vos monja? ¡Qué disparate! / Cuando yo fuere fraile, madre; / madre, cuando yo fuere fraile”.²³² Otras veces se incluye una canción de tono serio que uno de los personajes, generalmente el gracioso, interpreta de manera cómica. En *La necedad del discreto*, Lisardo lleva serenata a

²³⁰ Lope de Vega, *Arauco domado*, [en línea] edición digital a partir de *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio...* : dividida en dos partes..., Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1625, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, Jornada III, vv. 2684-2685 [fecha de consulta: 12 de enero de 2014]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/arauco-domado-por-el-excelentisimo-senor-don-garcia-hurtado-de-mendoza--0/>

²³¹ Lope de Vega, *El cuerdo en su casa*, ed. Laura Fernández y Rafael Ramos en *Comedias de Lope de Vega*, *op. cit.*, parte VI, Jornada II, vv. 2185 y ss.

²³² Lope de Vega, *Adonis y Venus*, [en línea] edición digital de Violeta Ros Ferrer, a partir de *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, vol. VI, Madrid: RAE, 1890-1913, VI (BAE, CLXXXVIII), ArteLope, Jornada III, vv. 2220-2222 [fecha de consulta: 15 de enero de 2014]. Disponible en: http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0474_AdonisYVenus

Fabia y los músicos cantan: “Recordad / ojuelos verdes, / que a la mañanica dormiredes”.²³³

La canción despierta la indignación de Otavio, su criado, quien señala la incongruencia:

OTAVIO ¡Necia letra!
LISARDO ¡Que aun aquí
 no hay cosa que disimules!
OTAVIO Si estotra los tiene azules,
 y los llamas verdes, di
 como ha de salir a hablarte;
 pues harás que alguna venga
 que acaso verdes los tenga,
 a estorbarte y a cansarte.²³⁴

De manera semejante en *El acero de Madrid*, Beltrán, el criado, trae a cuento la canción “Mañanicas floridas / del mes de mayo, / recordad a mi niña / no duerma tanto”,²³⁵ muy oportuna en una escena en la que Lisardo, el galán, espera a su dama, Belisa. La canción da pie a las disquisiciones de Lisardo, su amigo Riselo y el criado respecto a la espera. Mientras Lisardo da fin a su parlamento con el verso “despertad a mi niña no duerma tanto”, Riselo y el criado varían respectivamente el verso, finalizando sus parlamentos con “recordad a su tía, / no duerma tanto”²³⁶ y “recordad, mi fregona / no duerma tanto”²³⁷, lo que sin duda provocaría la carcajada de los espectadores.

Vale anotar que las canciones empleadas para contrastar el tono entre una escena y otra, además de las que pretenden crear un efecto cómico, contribuyen también a la tensión, esto es a la disposición de escenas de gran intensidad dramática junto a otras de menor intensidad y tono diverso. Como explica Manfred Pfister, la yuxtaposición de lo cómico

²³³Lope de Vega, *La necedad del discreto*, [en línea] edición digital de Luz Celestina Souto, a partir de *Parte veintecinco, perfeta y verdadera, de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio. Zaragoza*, por la viuda de Pedro Verges, a costa de Roberto Devport, 1647, ArteLope, Jornada I, vv. 603-604. [fecha de consulta: 15 de enero de 2014]. Disponible en: http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0765_LaNecedadDelDiscreto

²³⁴*Ibid.*, vv. 605 y ss.

²³⁵Lope de Vega, *El acero de Madrid*, *op. cit.*, vv. 639-642.

²³⁶*Ibid.*, vv. 6683-684.

²³⁷*Ibid.*, vv. 707-708.

con lo trágico se emplea tanto para dar a la obra la pretendida variedad o *varietas*, como para ofrecer al espectador un descanso dramático,²³⁸ que en el caso de Lope aparece también en la forma de intermedios líricos.

El contraste también puede surgir por la discordancia entre la acción y el tono y contenido de las canciones. Por ejemplo, en *Las famosas asturianas*, comedia en la que Laín, enamorado de doña Sancha, le lleva una serenata en la que los músicos cantan las endechas:

Parióme mi madre
una noche oscura,
cubrióme de luto,
faltóme ventura.
Cuando yo nací,
hora, fue menguada;
ni perro se oía
ni gallo cantaba;
ni gallo cantaba,
ni perro se oía,
sino mi ventura,
que me maldecía.²³⁹

La inclusión de canciones de tono trágico no es fortuita. Si bien son muy poco adecuadas para una serenata, establecen un paralelismo con el desencanto de Laín, rechazado por doña Sancha, y prefiguran la mala fortuna de los personajes. También en *El Hamete de Toledo* el contenido de la canción contrasta de forma explícita con la acción inmediata de uno de los personajes: un grupo de músicos entonan la citada canción de San Juan “Salen de Valencia

²³⁸ Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, trad. John Halliday, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, pp. 216-217.

²³⁹ Lope de Vega, *Las famosas asturianas*, [en línea] edición digital a partir de *Obras escogidas. Tomo I*, Madrid: M. Aguilar, 1946, pp. 313-344, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, Jornada II, vv. 604-615 [fecha de consulta: 12 de enero de 2014]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-famosas-asturianas-comedia--1/>

/ noche de San Juan / mil coches de damas / al fresco del mar”,²⁴⁰ justo en el marco de dicha festividad. A esta melodía le sucede el diálogo entre don Juan y doña Juana, que declara que no asistirá a la celebración pues su enamorado partirá supuestamente hacia Malta.

4.4. REFUERZO

En otros casos, la inclusión de determinada canción en una obra obedece a la estrecha relación de lo cantado con el tema, los pensamientos, sentimientos e intenciones de un personaje o la acción; de esta manera, las canciones funcionan como un refuerzo que se establece a través de la correspondencia —algunas veces explícita y otras apenas sugerida— entre lo cantado y distintos niveles de la composición dramática.

4.4.1. REFUERZO TEMÁTICO

Las canciones pueden contribuir a reforzar el hito de la obra o un tema secundario; constituyen pistas o pequeños recordatorios que coadyuvan a mantener la atención del espectador en el asunto principal en torno al cual gira la acción, y a presentar o recapitular una serie de valores sugeridos a través del argumento.

Ejemplo del primer caso es *El perro del Hortelano*, donde aparece la siguiente canción:

¡Oh, quién pudiera hacer!, ¡oh, quién hiciese,
que en no queriendo amar aborreciese!
¡Oh, quién pudiera hacer!, ¡oh, quién hiciera,
que no queriendo amar aborreciera!²⁴¹

²⁴⁰ Lope de Vega, *El Hamete*, *op. cit.*, Jornada I, vv. 603 y ss.

²⁴¹ Lope de Vega, *El perro del hortelano*, [en línea] edición digital a partir de *Onzena parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...*, En Madrid, por la viuda de Alonso Martín de Balboa, a costa de Alonso Pérez..., 1618, ff. 1-27, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, Jornada II, vv. 458-461 [fecha de

En la obra, Diana, condesa de Belflor, se ha enamorado de Teodoro, su secretario, cuya condición social es evidentemente inferior a la de ella. Por tanto, la condesa, avergonzada de su yerro, se ha propuesto cambiar su sentimientos. La citada canción aparece justo después de que Diana confiesa a Anarda su amor hacia el secretario, cuya identidad prefiere no revelar. Como advierte la misma Anarda, la canción contrasta con la determinación de Diana, pero igualmente condensa el tema principal de la obra, la imposibilidad de frenar el amor, reforzándolo y prefigurando el fracaso de Diana en su intento de aborrecer a Teodoro. Igualmente, en *El mayor imposible* la reina reta a Lisardo a conquistar a Diana a pesar de los celosos cuidados de su hermano, Roberto. La canción “Madre, la mi madre, / guardas me ponéis, / que si yo no me guardo, / mal me guardaréis”,²⁴² cantada justo en un encuentro entre Diana y Roberto, resume el asunto principal de la comedia: la imposibilidad de cuidar a una mujer del amor, si ella misma no quiere guardarse.

Otras canciones no condensan de manera explícita el tema principal, sino que aparentemente alejadas se ligan a él gracias a que aparecen dentro de un contexto que las reviste de una nueva significación. Es el caso de muchas canciones tomadas a lo divino, como ocurre en *La limpieza no manchada*, comedia cuyo personaje principal es santa Brígida. La canción “Si cuando niña has amor / ¿qué harás cuando mayor?”,²⁴³ puesta en

consulta: 14 de enero de 2014]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-perro-del-hortelano--0/>

²⁴² Lope de Vega, *El mayor imposible*, [en línea] edición digital a partir de *Parte veintecinco, perfeta y verdadera, de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* Zaragoza, por la viuda de Pedro Verges, a costa de Roberto Devport, 1647, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, Jornada II, vv. 895-898 [fecha de consulta: 12 de enero de 2014]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-mayor-imposible-gran-comedia--0/>

²⁴³ Lope de Vega, *La limpieza no manchada*, [en línea] edición digital a partir de *Obras de Lope de Vega. Comedias de vidas de Santos*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, vol. XII, Madrid: Atlas, 1965, pp. 155-192, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, Jornada II, vv. 91-92 [fecha de consulta: 15 de enero de 2014]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-limpieza-no-manchada--0/>

boca de un ángel que dialoga con la santa respecto a la Virgen, contribuye a crear la imagen de la madre de Dios, elegida precozmente para cumplir con los designios celestiales, como poseedora desde pequeña de un infinito amor. En palabras del ángel, Dios:

ÁNGEL ... a la Reina de los cielos
 acelerándola al uso
 de la razón, pudo a tiempo
 disponerla y prepararla
 a la gracia que la dieron.
 Espero en su Dios, y amóle
 con amor y pecho tierno;
 mira cómo amara ahora
 quien lo comenzó tan presto.²⁴⁴

Pero al mismo tiempo, la canción funciona como un elemento que refuerza de manera indirecta el tema de la perfecta santidad y la limpieza del pecado original de la Virgen, verdadero asunto de la comedia.

De forma similar en el auto *El nacimiento de Cristo*, la canción “Si el pan se me acaba / ¿que comeré? / sol, sol, /fa mi re”, cantada por un pastor, posibilita por asociación la creación de una glosa que versa como sigue:

Si se acaba el que me dan,
¿dónde hallaré pan suave?
Mas dicen que presto un ave
nos ha de dar carne y pan.
Pues que ya ha nacido juan,
venga el divino cordero,
a cuyo pan verdadero
como a mi sol le diré:
sol, sol, fa, mi re.²⁴⁵

²⁴⁴ *Ibid.*, vv. 78-86.

²⁴⁵ Lope de Vega, *El nacimiento de Cristo*, [en línea] edición digital a partir de *Obras de Lope de Vega. Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, vol. III, Madrid: Atlas, 1963, pp. 225-251, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, Jornada II, vv. 344-355, [fecha de consulta: 10 de enero de 2014]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-nacimiento-de-cristo--0/>

La temática de la canción inicial, la carencia de pan, lleva al pastor a referirse a la buena nueva del nacimiento del hijo de Dios, tema principal del auto, cuya carne será en contraste pan verdadero y eterno.

Más numerosos son los casos en los que la canción refuerza un tema secundario, una imagen, o un asunto general que en realidad no es exclusivo de una obra en particular; por ejemplo, caracterizaciones tópicas del amor, sobre todo en comedias de capa y espada que giran alrededor de los enredos amorosos. En *El molino*, la canción “Parecéis molinero, amor, / y sois moledor”²⁴⁶ remite a la imagen del molino asociada con el amor y el erotismo que de manera subyacente aparece en toda la obra: gran parte de la acción se desarrolla justamente en el molino, propiedad de la duquesa Celia, quien se ha enamorado del conde Próspero. El amor de ambos se ve obstaculizado por el Príncipe, también enamorado de Celia, quien provoca la huida de Próspero disfrazado de molinero. La canción aparece en la tercera jornada en boca de la duquesa, quien acude al molino y se encuentra con Próspero ataviado a la usanza. En el sentido más literal es evidencia del reconocimiento entre los amantes, pero también la expresión alude al cansancio que provoca el amor y, en este caso, las intrigas amorosas de las que son víctimas la Duquesa y el Conde.

De manera similar, en *La dama boba*, una de las canciones que bailan Nise y Finea para demostrar las recién descubiertas gracias de ésta última es precisamente la conocida: “¡Amor loco, / amor loco / yo por vos, y vos por otro!”²⁴⁷ que refiere a uno de los conflictos de la obra: el enamoramiento de Finea por Laurencio, inicialmente enamorado de Nise, y de Liseo, elegido como esposo para Finea, de Nise. Parte de la canción habla del amor interesado, lo que inmediatamente remite al escucha a Laurencio, quien comienza a

²⁴⁶ Lope de Vega, *El molino*, *op. cit.*, vv. 2784-2785.

²⁴⁷ Lope de Vega, *La dama boba*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid: Espasa-Calpe, 1946, Jornada III, vv. 281-282.

pretender a Finea cuando descubre que su padre le ha otorgado una dote mayor que la de Nise para compensar su escasa inteligencia.

Por otra parte, como hemos visto, el menosprecio de corte y alabanza de aldea, así como una serie de valores que se desprenden de esta concepción, aparecen en muchas obras de Lope aunque no se trate del tema principal. Las glosas suelen reforzar la idea o encaminar la canción inicial hacia un fin determinado. En la obra *El cuerdo en su casa*, que toma nombre del refrán “Más sabe el cuerdo en su casa que el loco en la ajena”, Leonardo —un hidalgo de buena posición social— se hace amigo de Mendo, labrador a quien intenta convencer de las bondades de ascender de clase. Mendo, quien prefiere su tranquila vida de labrador, se niega y se muestra insatisfecho ante la continua asechanza de Leonardo que comienza a inmiscuirse en su vida para convertirlo en hidalgo. Mientras tanto, don Fernando y don Enrique, sobrinos del obispo, planean seducir respectivamente a Elvira, esposa de Leonardo, y Antona, de Mendo. La canción “Más valéis vos, Antona, / que la corte toda” aparece como sigue:

Más valéis vos, Antona,
que la corte toda.
Las damas de corte,
que su talle adornan
con rizos y telas,
donaires y joyas,
rindan hoy al vuestro,
bella labradora,
todos sus estudios
en hacerse hermosas.²⁴⁸

La composición refuerza el valor de la superioridad moral del villano, aludiendo en este caso a Antona, quien en contraste con Elvira —que ha sucumbido a los coqueteos de don

²⁴⁸ Lope de Vega, *El cuerdo*, *op. cit.*, vv. 2185-2194.

Fernando— rechaza a don Enrique, que se ofrece a apadrinar a su recién nacido hijo. Por otra parte, la glosa refuerza la caracterización de Antona como una labradora de belleza y gallardía sin par que ha despertado tanto el deseo de don Enrique, como la envidia de doña Elvira.

Algo similar ocurre en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, donde los trabajadores de Peribáñez —entre quienes se encuentra Luján, criado del Comendador, disfrazado de segador— cantan en su descanso el ya citado trébol:

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

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

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

Trébole de la soltera
que tantos amores muda,
trébole de la viuda
que otra vez casarse espera,
tocas blancas por de fuera
y el faldellín de color.
¡Trébole, ay Jesús, cómo huele!
¡Trébole, ay Jesús, qué olor!²⁴⁹

Como en otros casos, el trébol —canción tradicional que se refiere a la recolección de esta planta, conocida por sus propiedades mágicas para el amor— es la que da pie a la creación de una glosa enumerativa en la que se describe la situación sentimental de todo tipo de mujeres que acuden a recoger tréboles. El primer verso sirve como refuerzo de uno de los

²⁴⁹ Lope de Vega, *Peribáñez*, *op. cit.*, vv. 1460-1477.

valores ensalzados a través del argumento: la fidelidad matrimonial personificada en Casilda, esposa de Peribáñez, quien continuamente rechaza las proposiciones amorosas del Comendador.

4.4.2. REFUERZO DE LOS PENSAMIENTOS O SENTIMIENTOS DE UN PERSONAJE

Manfred Pfister, refiriéndose a los personajes (*figurae*) distingue tres niveles de caracterización de acuerdo con el grado de singularidad que éstos alcanzan: “personification, type and individual”, entre los que se cuentan numerosas formas intermedias. Mientras que en la personificación “the set of information that defines the figure is extremely small and designed in its totality to illustrate an abstract concept”²⁵⁰ y en la individuación el objetivo es, justamente, mostrar las características y cualidades que hacen único al personaje, el personaje tipo se encuentra a caballo entre ambas:

[...] is not quite so one-dimensional because here the figure embodies a whole set of qualities—which can be larger or smaller— rather than just one single quality or concept. He or she does not represent one single quality but a sociological and/or psychological complex of features.²⁵¹

De manera general, la expresión de los pensamientos o sentimientos de un personaje es pieza fundamental en su caracterización, por lo que según sea el caso puede contribuir tanto a reforzar el rol que le ha sido establecido como a singularizarlo. En las obras de Lope de Vega, particularmente en las llamadas comedias de capa y espada, los protagonistas suelen ser personajes tipo —la dama, el galán, el gracioso, las figuras de autoridad—, mas como explica Francisco Ruiz Ramón:

Su psicología, implícita en cada uno de sus actos y sus palabras, está escondida y nos es sugerida, pero no comunicada. Todos ellos están fuertemente

²⁵⁰ Pfister, *op. cit.*, p. 179

²⁵¹ *Ibidem.*

individualizados, tienen aguda conciencia de sí mismos, saben cómo obran y por qué obran...²⁵²

Sin embargo, a diferencia de las canciones que no son de tipo tradicional, de las que Lope echa mano algunas veces para esbozar el carácter y las particularidades de cierto personaje,²⁵³ las canciones tradicionales no suelen ser empleadas para tal fin. A este nivel de caracterización sólo contribuyen de manera indirecta aquellas canciones tradicionales o de tipo tradicional que cumplen una doble función: reforzar los pensamientos o sentimientos de un personaje y, más que su singularidad, una serie de características asociadas con el tipo que el personaje representa.

Veamos en primer lugar las canciones de amor, las más empleadas para expresar o reforzar los sentimientos o pensamientos de los personajes. Pongo como ejemplo la siguiente canción de *Santiago el Verde*:

En Santiago el Verde
me dieron celos;
noche tiene el día,
vengarme pienso.²⁵⁴

La canción, entonada durante la celebración de Santiago el Verde, refuerza los celos que siente Don García, rechazado por Celia. Al mismo tiempo, establece un paralelismo con la acción, en tanto en venganza don García corteja a Teodora, amiga de Celia, provocando también los celos de ésta y de la misma Teodora, también enamorada de don García. De esta manera, el ejemplo resulta especialmente significativo pues como apunta Umpierre “the song serves in this scene as the pivot around which revolve the jealous thoughts of

²⁵² Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 135.

²⁵³ Véase Umpierre, *op. cit.*, pp. 28-39.

²⁵⁴ Lope de Vega, *Santiago el Verde*, *op. cit.*, vv. 1471-1472.

these three characters”.²⁵⁵ Pero lo más común es que la canción se limite a reforzar los sentimientos de un solo personaje o de una colectividad. Ejemplo del primer caso es *La niña de plata*, donde después de que los músicos cantan varias canciones para distraer a don Enrique de sus penas amorosas, éste se siente complacido hasta que entonan: “Caminad suspiros / adonde soléis / y si duerme mi niña, no la recordéis”.²⁵⁶ Ante el cuestionamiento de un músico respecto a si la canción es de su agrado, don Enrique contesta:

DON ENRIQUE Niña dormida, y guardada
fue la causa de mi pena.
¡Excelente linda cosa!
¿Quién la hizo?²⁵⁷

En este caso, el personaje busca intencionadamente una canción que corresponda con su estado anímico. La acción misma intensifica paralelamente a la letra el pesar de don Enrique que, absorto en su melancolía, es incapaz de distraer sus pensamientos con la música que se le ofrece como divertimento.

Por otra parte, en *La madre de la mejor*, la canción “¿Quién tendrá alegría / sin la blanca niña?”²⁵⁸ refuerza el sentimiento de toda una colectividad ante la entrega de la virgen María, aún niña, a Dios.

Otras veces, las canciones no aparecen cantadas sino imbuidas en el diálogo o el monólogo de los personajes. En *La noche toledana*, Lisena, que ha llegado a Toledo disfrazada en la búsqueda de su amado Florencio, entra como moza al mesón donde éste se

²⁵⁵ Umpierre, *op. cit.*, p. 24.

²⁵⁶ Lope de Vega, *La niña de plata*, [en línea], edición digital a partir de *La dama boba; La niña de plata*, 6ª ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1973, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, Jornada II, vv. 1029-1032 [fecha de consulta 9 de enero de 2014]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-nina-de-plata--0/>

²⁵⁷ *Ibid.*, vv. 1034-1038.

²⁵⁸ Lope de Vega, *La madre de la mejor*, [en línea] edición digital a partir de *Obras de Lope de Vega. Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, vol. III, Madrid: Atlas, 1963, pp. 181-222, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, Jornada III, vv. 912-913; 922-923 [fecha de consulta 9 de enero de 2014]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-madre-de-la-mejor--0/>

hospeda en compañía de unas damas, Lucrecia y Gerarda. Atraídos por la gracia y belleza de Lisena, los huéspedes caen uno a uno rendidos de amor. En su intento de recuperar a Florencio, quien ha decidido olvidarla, urde un plan con el que maneja a su gusto a los huéspedes del mesonero, une a su rival con una nueva pareja y consigue finalmente recobrar a su amado. De esta manera, la canción “¡Arded, sin cesar de arder!, /que yo no os puedo yo valer”²⁵⁹ aparece variada en un monólogo de Lisena, que se hace llamar Inés, y refuerza los celos, la furia y el amor que la rebasa, sentimientos que al mismo tiempo la caracterizan como una mujer apasionada, que como sabemos hará todo para unirse con Florencio.

4.4.3. REFUERZO DE LA ACCIÓN

Una canción puede contribuir a reforzar lo que ocurre en escena de diversas maneras. Puede, por ejemplo, condensar la acción reforzándola directamente. Es el caso de *El Hamete de Toledo*, donde la canción “Zarpa la capitana, / tocan a leva, / y los ecos responden / a las trompetas”²⁶⁰ es entonada justo después de que Beltrán avisa a don Juan —que se ve forzado a huir por haber herido a un hombre en una pendencia— el momento de partir. Lope no incluye mayor indicación que “Canten dentro”, por lo que la alusión a las trompetas y a los barcos que zarpan serviría para suplir la música y la escenografía correspondiente.

Otras veces se establece un paralelismo más o menos explícito entre lo que se dice en la canción y lo que ocurre en escena. Un buen ejemplo es *El villano en su rincón*, donde

²⁵⁹ Lope de Vega, *La noche toledana*, ed. Agustín Sánchez Aguilar en *Comedias de Lope de Vega, op. cit.*, parte III, Jornada III, vv. 2016-2019.

²⁶⁰ Lope de Vega, *Hamete de Toledo, op. cit.*, Jornada I, vv. 620-623.

Lope emplea esta misma técnica en dos ocasiones. En la segunda jornada, Lisarda, Belisa y Constanza, se reúnen junto al olmo donde como parte de un romance entonan esta canción:

Por el montecico sola
¿cómo iré?
¡Ay, Dios!, ¿si me perderé?²⁶¹

El romance, protagonizado por una serrana y un caballero, refiere inevitablemente al amor entre Lisarda, mujer del campo, y Otón, caballero de la corte, y en este sentido —de acuerdo con Umpierre— prefigura la entrada en escena de Otón y remite al espectador a los anteriores encuentros entre los enamorados.²⁶² Pero la sola canción de “Por el montecico sola”, que alude a la soledad de una muchacha en un conocido *locus amoenus*, establece un paralelismo con la partida de Lisarda a la fuente, otro sitio tópico de encuentro entre los amantes, momentos después de la llegada de Otón. En contraste, la soledad de Lisarda es breve, pues el enamorado no duda en seguirla a la fuente, donde le declara su amor y ésta su deseo de contraer nupcias. En un posterior encuentro entre los amantes, justo en aquella escena en la que los villanos vorean aceitunas mientras entonan canciones al uso, aparece la canción: “Deja las avellánicas moro, / que yo me las vorearé; / tres y cuatro en un pimpollo, / que yo me las vorearé”.²⁶³ El estribillo se acompaña de una glosa que lo desarrolla, donde una cristiana que coge avellanas es interrumpida por un moro que se ofrece prestarle ayuda, lo que provoca la negativa y el rechazo de la muchacha. Inmediatamente después, Otón entra en escena y entre escarceos amorosos se ofrece a ayudar a Lisarda en el vareo, quien al igual que en la canción rechaza el ofrecimiento del enamorado diciendo a modo de burla:

²⁶¹ Lope de Vega, *Villano en su rincón*, *op. cit.*, Jornada II, vv. 1286-1287.

²⁶² Umpierre, *op. cit.*, p. 18.

²⁶³ Lope de Vega, *Villano en su rincón*, *op. cit.*, Jornada III, vv. 2085-2088.

“¿Ayudar? ¡Qué desatino! / Tenéis muy blandas las manos”,²⁶⁴ parlamento que además enfatiza la diferencia de clases sociales entre Lisarda y Otón.

El paralelismo puede establecerse de igual forma entre una canción y una acción que le es anterior, como en el caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, donde la canción “Cogióme a tu puerta el toro, / linda casada; no dijiste: ¡Dios te valga!”,²⁶⁵ que el Comendador emplea como señal para ser reconocido por Inés, prima de Casilda, remite al espectador al momento en el que éste conoció a Casilda, justo —como indica el resto de la composición—²⁶⁶ el día de su boda, al ser derribado por un toro. Tampoco pasa desapercibida la referencia a dicho animal, empleado tópicamente para representar al hombre engañado o cornudo.

Además las canciones pueden contribuir a reforzar la valoración positiva o negativa de una acción, lo que las acerca a aquéllas que cumplen la función de reforzar los pensamientos de un personaje. Esto es común sobre todo en autos sacramentales, como *La maya*, obra alegórica construida por Lope para ejemplificar la unión del alma con Dios. Lope toma la fiesta de la maya para poner en escena al Alma-la Maya, a quien diversos pretendientes ofrecerán sus dones. De esta manera, cuando el Alma es elegida como Maya, suena la canción “Esta maya se lleva la flor, / que las otras no”²⁶⁷ para reforzar la valoración positiva de lo que ocurre en escena y además la soberanía del alma sobre el Cuerpo y el Entendimiento. Cuando el primer pretendiente, el Mundo, es rechazado, los presentes entonan la canción: “Corrido va el abad, / corrido va; corrido va el abad”,²⁶⁸ que

²⁶⁴ *Ibid.*, vv. 2157-2159.

²⁶⁵ Lope de Vega, *Peribáñez*, *op. cit.*, Jornada II, vv. 2719-2721.

²⁶⁶ El resto dice como sigue: “El novillo de tu boda / a tu puerta me cogió; de la vuelta que me dio / se rió la villa toda; / y tú, grave y burladora, / linda casada, / no dijiste: ¡Dios te valga!”.

²⁶⁷ Lope de Vega, *La maya*, ed. Federico Sáinz de Robles, *Obras selectas*, *op. cit.*, p. 29.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 32.

refuerza por una parte la huida del Mundo, y por otra la valoración negativa de su figura, ridiculizándola. Tiene sentido el empleo de una canción que como hemos visto se relaciona con la concupiscencia para referirse al Mundo, quien ofrece a la maya placeres terrenales. Algo similar ocurre cuando el Rey de las Tinieblas se acerca a ofrecer sus dones al Alma, y se canta “Passe, passe el pelado / que no lleva blanca ni cornado”,²⁶⁹ empleada socarronamente para referirse a los avaros y resaltar la pobreza de los dones ofrecidos.

El empleo de canciones tradicionales en autos sacramentales constituye un buen recurso para la construcción de la alegoría, pues situar al espectador en un contexto familiar, de valores por todos conocidos, libra al dramaturgo de explicaciones y repeticiones que en otro caso serían necesarias para la cabal comprensión de los conceptos teológicos expuestos.

Por último, las canciones pueden contribuir a reforzar o evidenciar la intención con la que determinado personaje ejecuta una acción. Es el caso de *La hermosura aborrecida* donde Constanza, enamorada secretamente de don Rodrigo (en realidad doña Juana disfrazada de ayudante de barbero), pretende caer enferma y solicita a su padre que el joven acuda a practicarle una sangría. En respuesta, el padre dice la canción “Caracoles habéis comido / y mal os han hecho; / menester os habéis sangrar / la vena del pecho”²⁷⁰, lo que indica que ha adivinado que las famosas opilaciones no son otra cosa que mal de amores y refuerza la ya conocida intención de Constanza de reunirse con el supuesto barbero.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 33.

²⁷⁰ Lope de Vega, *La hermosura aborrecida*, *op. cit.*, Jornada II, vv. 1923-1926.

4. 5. MOTOR DE LA ACCIÓN

Las canciones pueden funcionar como un elemento que desencadena la acción, o bien que posibilita que ésta se lleve a cabo; puede tratarse de acciones cardinales en la obra, esto es, que repercutirán de manera importante en el desarrollo de la misma, o de acciones secundarias.

Dos obras en las que las canciones impulsan la acción de los personajes son *La tragedia del rey don Sebastián* y *La buena guarda*. Aunque de argumentos diversos, ambas tienen en común la final entrega absoluta de los protagonistas a la fe cristiana. En el caso de la primera, el príncipe mahometano Muley, ataviado como cristiano, asiste a la celebración en honor de la Virgen de la Cabeza sin otro propósito que burlarse de los cristianos. En la obra, Lope pone en escena la celebración e incluye la citada canción de homenaje: “La Virgen de la Cabeza / ¡quién como ella!”²⁷¹ además de la siguiente:

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 sus pies.
Rayos de sus ojos,
norte de la mar,
llevadme a la orilla,
que me voy a anegar.²⁷²

La celebración sorprende a Muley y es el punto de partida para su conversión al cristianismo, asunto principal de la segunda parte de la obra. Al término de la festividad, el Jeque acude con un fraile victoriano a quien comienza a interrogar movido por la

²⁷¹ Lope de Vega, *La tragedia*, pp. 471-472.

²⁷² *Ibidem*.

curiosidad respecto al credo cristiano. El ruego de la canción “Virgen pura, estrella / norte de la mar” prefigura la situación del Muley, adorador de “la falsa fe”, quien por inicial intercesión de la Virgen abjurará para convertirse a la fe cristiana y salvarse. Asimismo, en *La buena guarda*, doña Clara huye del convento con don Félix, su amante, quien posteriormente la abandona. Tiempo después da muestras de arrepentimiento a orillas del río Tajo, mas su monólogo es interrumpido por jóvenes —hombres y mujeres— que alegremente y entre coqueteos entonan diversas canciones, entre las que aparecen las seguidillas de tipo tradicional: “Laváreme en el Tajo, / muerta de risa, / que la arena en los dedos / me hace cosquillas”²⁷³ y “Si te echares al agua / bien de mis ojos/ llévame en tus brazos / nademos todos”²⁷⁴. Clara, que advierte en la escena una treta del demonio, presencia además la desnudez de los galanes, quienes se despojan de sus vestidos para bañarse en el río. Las canciones refuerzan la sensualidad de la escena al remitir al espectador a motivos e imágenes cargadas de erotismo. No obstante, la protagonista no cae en la trampa, la conciencia de ser “tentada por el demonio”, aunada a la aparición de un pastor que simbólicamente encarna a Jesucristo, reafirma su arrepentimiento y la impulsa a volver definitivamente al convento.

Otro ejemplo es *El acero de Madrid*, donde el padre de Belisa, quien ha fingido una curiosa enfermedad para poder salir y encontrarse con su amado Lisardo, escucha la canción “Niña del color quebrado / o tienes amores o comes barro”,²⁷⁵ cantada por unos músicos que asisten a distraer a la enferma. La escucha dispara su intuición sobre la

²⁷³Lope de Vega, *La buena guarda*, [en línea] edición digital a partir de *Obras de Lope de Vega. Comedias de vidas de Santos*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, vol. XIII, Madrid: Atlas, 1965, pp. 49-105, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, Jornada III, vv. 315-318, [fecha de consulta: 7 de enero de 2014]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-buena-guarda-o-encomienda-bien-guardada--0/>

²⁷⁴*Ibid.*, vv. 343-346.

²⁷⁵Lope de Vega, *El acero de Madrid*, *op. cit.*, Jornada II, vv. 1345-1346.

verdadera causa de la supuesta enfermedad y lo hace decidir casar a Belisa no con Lisardo, sino con su sobrino Octavio, lo que complica la intriga amorosa.

Interesante es también el caso de aquellas canciones que dentro de la misma obra desvían la atención de uno o más personajes y al mismo tiempo funcionan como motor, en tanto la distracción posibilita llevar a cabo una acción, las más de las veces secundaria. Ejemplo es la siguiente canción que entona una cuadrilla de músicos en *El amante agradecido*:

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

Primera de cuatro sietes,
¿de qué sirve que te pongas
con la mano del mortero
en la mejilla dos rosas?

¿De qué sirve que te hagas
tortuga entre blancas tocas,
y con ese monjil negro
finjas gravedad y honra?
¿De qué sirve que te mirles
y que te frunzas de boca,
si jugando con los años
ganaste por setentona?

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

De las indias a Sevilla
ha venido por la posta;
en esta casa se alberga;
aquí vive y aquí mora.
Los que venimos a darle
esta matraca y pandorga,
de en casa del desengaño
hemos sacado estas coplas.
Recoge, Matusalén,
en tu corral buenas pollas,
que ya no hay gallo en el mundo
que se atreva a su persona.
¡Vida bona, vida bona,

*esta vieja es la Chacona!*²⁷⁶

En la obra, Lucinda —enamorada de don Juan— deja Zaragoza, y en Sevilla, tierra de su amado, ha ido a parar bajo la tutela de Belisa, dueña de una casa de mujeres de mala fama. Gerardo, caballero sevillano, se enamora de Lucinda y pide a su amigo don Juan que lo acompañe a visitarla por la noche. La glosa, que alude de manera directa a las mujeres de dudosa reputación, interrumpe la conversación entre Lucinda y Gerardo, quien toma la letra como una afrenta y decide perseguir a los supuestos burladores. La partida de Gerardo, impulsada por la canción, permite que don Juan y Lucinda se queden solos y se reconozcan, surgiendo un triángulo amoroso entre los tres personajes.

Ocasionalmente, lo que funciona como motor no es la canción en sí, que por su temática cumple con otras funciones, sino el acto mismo de cantar. Es el caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, donde la citada canción “Trébole, trébole...”²⁷⁷ sirve para distraer a los trabajadores de Peribáñez y permitir al Comendador la entrada a casa de Casilda, o de *El mayor imposible*, obra en la que la canción “Madre, la mi madre..”²⁷⁸ entonada por los músicos a petición de Diana, distrae a Roberto con el fin de que Lisardo entre a los aposentos.

Otro ejemplo es *El nacimiento de Cristo*: el romance “El mayor señor del mundo”, en el que se incluyen dos canciones tradicionales que crean un ambiente festivo —“¡Vivan los casados / para en uno son!”²⁷⁹ y “Bien haya quien hizo cadenicás, cadenas / bien haya quien hizo cadenas de amor”—,²⁸⁰ es entonado por los músicos con el propósito de celebrar la

²⁷⁶ Lope de Vega, *El amante agradecido*, *op. cit.*, Jornada II, pp. 63-64.

²⁷⁷ Lope de Vega, *Peribáñez*, *op. cit.*, Jornada II, vv. 1460-1477.

²⁷⁸ Lope de Vega, *El mayor imposible*, *op. cit.*, Jornada II, vv. 1969-1972.

²⁷⁹ Lope de Vega, *El nacimiento de Cristo*, *op. cit.*, Jornada I, v. 192; 205.

²⁸⁰ *Ibid.*, vv. 188-189; 201-202.

felicidad y armonía que privan en el Edén y la unión de Adán y Eva. Pero al tiempo, la melodía hace caer dormido a Adán, lo que permite que la Sierpe se acerque a Eva y ambos caigan en la tentación, de tal manera que el tono alegre de las canciones contrasta con la tragedia que se avecina.

4.6. ANTICIPACIÓN DE LA ACCIÓN

Un pequeño grupo de canciones cumplen además la función de anticipar lo que ocurrirá en escena. El ejemplo más socorrido es *El caballero de Olmedo*. Don Alonso viaja a Olmedo a mitad de la noche cuando escucha una voz que entona la canción:

Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.²⁸¹

Sombras le avisaron
que no saliese
y le aconsejaron
que no se fuese
el caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.²⁸²

La canción anticipa la muerte del caballero y contribuye a crear el suspenso de la escena climática de la obra, donde don Alonso, llamado también “el caballero de Olmedo”, se muestra temeroso y desesperado ante las advertencias, sin saber si ha de cambiar el rumbo o continuar su viaje.²⁸³

²⁸¹ Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, *op. cit.*, Jornada III, vv. 561-564.

²⁸² *Ibid.*, vv. 573-579.

²⁸³ La canción no es la única anticipación al trágico desenlace, para un análisis detallado véase Leonor Fernández Guillermo, “Los intermedios líricos en la comedia de Lope de Vega: versificación, funciones y relaciones”, *op. cit.*, pp. 17-19.

Al igual que en *El caballero de Olmedo*, el resto de las obras en las que aparecen canciones que anticipan lo que ocurrirá se refieren a un desenlace trágico o un suceso poco favorable para los protagonistas. En *Las almenas de Toro*, la canción de vela “Velador que el castillo velas, / vélale bien, y mira por ti, / que velando en él me perdí”²⁸⁴ anticipa mediante la alusión a la “pérdida” la toma de Toro. Un ejemplo más es *Los comendadores de Córdoba*, obra en la que doña Beatriz y doña Ana, en ausencia de los Comendadores, piden a su doncella que cante para alejar las penas. Antonia canta la canción, de sobra conocida:

Los comendadores,
por mi mal los vi:
¡tristes de vosotros,
cuitada de mí!²⁸⁵

En primera instancia, la letra de la canción establece un paralelismo entre el ánimo de doña Beatriz, doña Ana y Esperanza, presas de la tristeza por la partida de Jorge, Fernando y Galindo. Pero al mismo tiempo, la canción respecto a la mala fortuna de haberse encontrado con los comendadores funciona como una pista que advierte al espectador sobre el trágico desenlace de la conocida historia.

Un ejemplo de canciones que no indican un desenlace fatídico, sino que son anticipación de un suceso poco favorable aparecen en la ya citada *Las famosas asturianas*, donde las endechas que con tal despropósito cantan los músicos de Laín en la serenata a doña Sancha, anticipan el destino de ésta, quien será ofrecida como tributo a Mauregato, no por cualquier hombre, sino por Nuño Sancho, su verdadero amante.

²⁸⁴ Lope de Vega, *Las almenas de Toro*, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, *Obras selectas, op. cit.*, p. 787.

²⁸⁵ Lope de Vega, *Los comendadores de Córdoba*, ed. José Enrique Laplana Gil, *Comedias de Lope de Vega, op. cit.*, parte II, Jornada III, vv. 2002-2005.

Para el público de la época, familiarizado con el modelo teatral de Lope y en muchas ocasiones conocedor de la historia o canción germen de la obra, las anticipaciones gozaban de una claridad a veces inaccesible para el espectador actual; funcionaban como verdaderas llamadas de alerta que contribuían al suspenso, la tensión dramática y, en el caso de historias no conocidas, acuciaban la curiosidad del espectador.

El análisis de estas seis funciones principales permite señalar algunas de las ventajas del empleo de canciones tradicionales o de tipo tradicional dentro de las obras teatrales. Como ha señalado Antonio Sánchez Romeralo, la lírica tradicional posee de entrada un encuadre dramático de la palabra. En las canciones tradicionales se presupone la existencia de un interlocutor a quien se le interroga, se le responde o se le insta a llevar a cabo una acción determinada. Al mismo tiempo en ellas aparece “la referencia a una situación muy concreta y particularizada; la individualización de unos personajes, una acción, un lugar, un tiempo”.²⁸⁶ Estas características dotan a las canciones de un poder evocador que Lope emplea en diversos niveles.

Por un lado, como hemos visto, las canciones suelen funcionar como elementos que coadyuvan a ubicar la acción espacial o temporalmente. En un sentido práctico, su empleo suple la carencia de escenografía e iluminación. Pero a la vez, en tanto en las canciones tradicionales suelen aparecer tópicos —referentes conocidos por todos— éstas proveen a la escena de un sentido, a veces explícito en el diálogo o la acción, que la sola escenografía no podría ofrecer. De tal forma, por ejemplo, algunas veces las canciones sobre la fiestas de primavera y verano o aquéllas en las que aparece un elemento natural con valor simbólico conocido, además de situar al espectador en un periodo de tiempo concreto o recrear un ambiente festivo, remiten a la actividad amorosa y el cortejo, y en algunos casos a la

²⁸⁶ Sánchez Romeralo, *El villancico*, *op. cit.*, p. 264.

sensualidad y el erotismo, asociaciones que Lope emplea de diversas maneras, sobre todo para reforzar el tema central de la obra o el tono de la escena; las canciones de trabajo, por otro lado, ubican al público en el mundo rural, pero también evocan un ambiente conocido de alegría y sencillez que se relaciona con la imagen tópica del villano y el menosprecio de corte y alabanza de aldea, recurrente en las comedias lopescas. De la misma forma, las canciones, puestas en voz de personajes tópicos de la lírica tradicional, contribuyen a la caracterización de personajes más o menos análogos en las obras teatrales —los personajes tipo de las obras lopescas—, lo que contribuía a que los espectadores distinguiesen en éstos una serie de valores y características que no necesitaban describirse en detalle.

En la misma línea, la condensación característica de los cantarcillos tradicionales permitió que éstos pudieran ser empleados para diversos fines, evitando repeticiones que rompiesen con el ritmo de la representación. De tal forma, suelen brindar de manera sintética información en todos niveles, reforzar una idea o valorar una acción. Además, los cantarcillos que remiten a sucesos anteriores ocurridos en escena, funcionan como recordatorios, en este caso necesarios para el público, pues entre cada acto solía intercalarse una pieza menor, fuese un baile o un entremés que interrumpía brevemente la comedia. De ahí que muchos cantares cumplan con la función secundaria de guiar al espectador, evidenciando los temas principales y secundarios de la obra.

En lo que respecta a la estructura de la obra teatral, el empleo de cantares contribuye a la tensión dramática. En el nivel más general, Lope combina escenas de gran intensidad con otras cargadas de lirismo, en las que son muy frecuentes los cantarcillos tradicionales. Al igual que canciones de todo tipo, los cantares tradicionales suelen marcar la entrada o salida de personajes o el cambio de escena o secuencia. Pero en otras ocasiones, es el cantar

mismo el que provoca tensión y suspenso y forma parte de la trama, dando información imprescindible en el diálogo, retardando la acción, anticipándola o incluso detonándola.

Dado que los cantares tradicionales son en sí mismos altamente expresivos, aquéllos cuya función es reforzar pensamientos, sentimientos y acciones dentro de escena, coadyuvan a potenciar la intensidad del diálogo, a veces de manera directa y en otras ocasiones a través del contraste, lo que suele provocar ironía dramática o un efecto cómico, que muchas veces sólo es posible gracias al conocimiento previo de la canción.

En suma, el estilo de las canciones tradicionales, que Lope explotó con gran creatividad e ingenio, hizo que su empleo dentro de las obras teatrales fuese tan provechoso: la expresividad, la condensación, la brevedad, la alusión a tópicos y el tratarse de textos conocidos con anterioridad por el público, posibilitaba una economía de recursos que contribuía entre otras cosas a construir la representación, a la intensidad de la palabra dramática, la tensión, la variedad y la creación de escenas de diversos tonos.

CONCLUSIONES

Estudiar el teatro de Lope de Vega significa acceder a un universo dramático bien articulado en el que casi nada es fortuito. Esta premisa se aplica también tanto a la elección como al empleo de canciones tradicionales o de tipo tradicional dentro de sus obras.

La inserción de canciones responde a la necesidad de lograr la consabida variedad, y al mismo tiempo las canciones funcionan en muchos casos como intermedios líricos que contribuyen a la tensión dramática o marcan la salida o entrada de personaje, el inicio o fin de escena. Las canciones tradicionales, fuesen cantadas o simplemente aludidas, cumplían además de manera excepcional con el cometido de adecuar la escena al gusto del público, quien sin duda debía disfrutar escuchar en medio de la representación una canción o tonada familiar.

Lope aprovechó en sus obras toda la gama de formas propia de la lírica tradicional. Destaca, sin embargo, la abundancia de cuartetas y seguidillas, formas métricas que a la larga desplazarían a las formas antiguas de la canción tradicional, lo que da cuenta de la enorme influencia del dramaturgo en su popularización y posterior tradicionalización. Aunque predominan las canciones con versificación irregular, se percibe ya una tendencia, que poco a poco iría en aumento, hacia las canciones con esquemas métricos regulares.

En cuanto a la temática, las más numerosas son las dedicadas a fiestas y celebraciones populares, y las que versan sobre el amor en cualquiera de sus facetas. Las canciones elegidas por Lope dan cuenta del proceso de transformación de la lírica tradicional española hacia el Siglo de Oro, a la que el dramaturgo contribuyó de manera decisiva. Es significativo que aunque en un buen número de canciones aparecen símbolos, tópicos y motivos antiguos, de manera general no priva el simbolismo arcaico, sino la discursividad, sobre todo en composiciones que podrían ser de tipo tradicional,

probablemente compuestas por el mismo Lope. De acuerdo con esta tendencia, a excepción de las que se incluye en un parlamento, las canciones tradicionales no suelen aparecer solas, sino que forman parte de una composición más extensa o posibilitan la creación de una glosa que en ocasiones —en tanto permite contextualizar, ampliar o explicitar lo apenas insinuado en la canción— adquiere funcionalmente mayor relieve dentro de la obra.

Las canciones tradicionales o de tipo tradicional cumplen seis funciones principales que de manera general comparten con otros tipos de canciones: crear un ambiente, reforzar (sea un tema, pensamientos, sentimientos, o acciones), establecer un contraste, servir como motor para la acción y anticipar sucesos dentro de la obra.

A diferencia de otras cuyo uso es más variado, las canciones tradicionales suelen servir de manera aparentemente exclusiva para crear dos ambientes específicos: el ambiental rural y el ambiente festivo. Esto cobra sentido si recordamos que Lope concibe un mundo rural idealizado, íntimamente ligado a la alegría y la concordia, y por tanto al canto y la celebración. Además, la expresividad y el regocijo contenido en muchas canciones tradicionales o de tipo tradicional las vuelve ideales para dicho fin.

En tanto una misma canción frecuentemente desempeña más de una función dentro de la misma obra, es notable que aquéllas que contribuyen a crear un ambiente rural plantean al mismo tiempo el contraste entre corte y aldea, subyacente en muchas obras del dramaturgo. Las de ambiente festivo suelen a su vez contrastar con escenas de tono diverso —generalmente desdichado o francamente trágico—, así como con los pensamientos o sentimientos de un personaje, contribuyendo a crear ironía dramática. El contraste también puede surgir a través de la inclusión directa de canciones cuyo objetivo es crear un efecto

cómico o de canciones de tono serio que uno de los personajes interpreta de manera burlesca.

A diferencia de canciones más extensas, que incluso en ocasiones esbozan o condensan todo el argumento, las canciones tradicionales son empleadas únicamente para reforzar temas principales o secundarios, sea de manera directa o tangencialmente.

Es poco común que la canción por sí misma sirva para dar voz al mundo interior de un personaje. De manera general, cumple sólo la función de reforzar o intensificar pensamientos o sentimientos que aparecen expresados en detalle a través de parlamentos, canciones de origen diverso, o incluso a través de la glosa compuesta *ad hoc* por el propio Lope. Las canciones también pueden contribuir a reforzar una acción —pasada, en curso o por venir— a través del establecimiento de un paralelismo ente lo que se canta y lo que ocurre en escena. Las canciones que refuerzan una acción de la escena en curso pueden ser empleadas para suplir la carencia de escenografía y contextualizar al espectador dentro de un espacio determinado. Otras veces, lo que se refuerza a través de las canciones no es la acción misma, sino la intención con la que uno de los personajes la lleva a cabo o bien la valoración de ésta, por lo que en cierta manera constituyen un refuerzo más o menos directo de los pensamientos de un personaje o una colectividad.

Por otra parte, las canciones pueden funcionar como motor al provocar en un personaje una reacción que lo impulsa a actuar de una manera determinada. En otros casos lo que funciona como motor no es la canción en sí, sino el acto mismo de cantar. Mientras que las canciones que cumplen la función de anticipación, generalmente refieren a la proximidad de un suceso trágico o desafortunado.

Una particularidad más del empleo de canciones tradicionales o de tipo tradicional, es que no suelen ser usadas para caracterizar sino en un nivel superficial. Es el caso de canciones que crean un ambiente rústico y al mismo tiempo caracterizan a los personajes como villanos, pastores, segadores, labradores, entre otros; es decir, como parte de un “tipo” o como miembros de una colectividad. Lo mismo ocurre con otras canciones que incluyen vocablos o expresiones propias de un grupo determinado (gitanos, nativos americanos, portugueses) y en ese sentido funcionan como parte de la caracterización. A la caracterización individual, coadyuvan sólo aquéllas que se encuentran dentro de parlamentos y que, al reforzar los pensamientos o sentimientos de un personaje, contribuyen de manera indirecta a diferenciarlo.

Como se ha mostrado con Lope de Vega, el estudio de los tipos y funciones de las canciones tradicionales incluidas en las obras de otros dramaturgos del Siglo de Oro permitiría iluminar su poética teatral.

BIBLIOGRAFÍA

- ALÍN, José María, “Sobre el cancionero teatral de Lope de Vega: las canciones embebidas y otros problemas” en Manuel Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid: Edi 6, 1981, pp. 533-540.
- _____, “Música y canción en el teatro de Lope de Vega”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII, 1983.
- _____, “De Lope, la poesía tradicional y la canción folklórica” en Diego Catalán *et al.*, *De balada y lírica*, II, Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1994, pp. 53-66.
- _____, y Ma. Begoña Barrio, *El cancionero teatral de Lope de Vega*, London: Tamesis, 1997.
- ALONSO, Amado, “Vida y creación en la lírica de Lope”, *Materia y forma en poesía*, Madrid: Gredos, 1965, pp. 108-133.
- ALONSO, Dámaso, “Lope de Vega, símbolo del barroco” en *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Gredos: 1950.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, “Lope dramatiza un cantar: *El caballero de Olmedo*” en *Estudios sobre letras hispánicas*, México: Libros de México, 1974, pp. 107-112.
- BAL Y GAY, Jesús, *Treinta canciones de Lope de Vega, puestas en música por Guerrero, Orlando de Lasso, Palomares, Romero, Company, etc. y transcritas por Jesús Bal: con unas páginas inéditas de Ramón Menéndez Pidal y Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Residencia, 1935.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, trad. de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid: Gredos, 1970.
- BLECUA, José Manuel, *Poesía lírica de Lope de Vega*, Zaragoza: Ebro, 1939.
- _____, *Lírica de Lope de Vega*, Madrid: Castalia, 1982.
- _____, “Las canciones en el teatro de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, 9, 2003, pp. 11-174.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Arco Libros, 1997.
- BRAS, María Julia, “Recreación de la lírica popular en las comedias de Lope de Vega” en Eva Silvia Capelli y Josefa Zamudio de Predan (eds.), *Lírica tradicional europea*, Buenos Aires: Universidad Nacional del Sur, 1999, pp.9-34.
- CACHO, María Teresa, “En la cocina de Lope” en Maria Grazia Profeti (ed.), *Otro Lope no ha de haber. Atti del convegno internazionale su Lope de Vega*, Firenze: Alinea Editrice, 2000, pp. 205-218.
- CAMPBELL, Ysla, “Dos canciones sobre amor e interés en el teatro de Lope de Vega: su función dramática” en María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid: Andrés Martín, 1997, pp. 287-293.
- CAMPOS CAÑIZARES, José, “Organización y celebración de corridas de toros en Madrid en tiempos de Felipe IV” en Sara M. Saz (ed.), *Acortando distancias. La diseminación del español en el mundo. Actas del XLIII del Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de español*, Madrid: AEPE, 2008, pp. 69-80.
- CARO BAROJA, Julio, *La estación del amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*, Madrid: Taurus, 1979.
- CUÉLLAR, Donají, *El modelo serrana: Libro de buen amor, romancero, leyenda y teatro del Siglo de Oro*, Tesis doctoral, México: El Colegio de México, 2003.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1986.

- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1976.
- _____, *El teatro en el siglo XVII*, Madrid: Taurus, 1988.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia: Universidad de Murcia, 1983.
- _____, “Teatro clásico y canción tradicional”, *Cuadernos del Teatro clásico*, 3, 1989, pp. 29-44.
- _____, “Lope de Vega, el teatro y la lírica tradicional”, *Ínsula*, 520, 1990.
- _____, “‘Blancas coge Lucinda...’: amor y lírica tradicional en el teatro de Lope” en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV jornadas de teatro clásico de Almagro*, Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2003, pp. 129-151.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*, Madrid: Síntesis, 2006.
- ENCINA, Juan del, *Teatro y poesía*, ed. Stanislav Zimic, Madrid: Taurus, 1986.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Estudios sobre Lope de Vega*, 3 vols., Madrid: CSIC, 1946-1958.
- ESPINÓS, Juana, “Lope y Orfeo. Perfil musical del Fénix”, *Revista de Ideas Estéticas*, 20, 1962, pp. 303-313.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor, “Los intermedios líricos en la comedia de Lope de Vega: versificación, funciones y relaciones”, *Teatro de Palabras: Revista Sobre Teatro Áureo*, II, 2008, pp. 13-27.
- FRENK, Margit, “El canto del caballero y el *Caballero de Olmedo*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 22, 1973, pp. 101-104.
- _____, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., México: UNAM-El Colegio de México-FCE, 2003.
- _____, “Glosas de tipo popular en la antigua lírica” (1958), *Poesía popular. 44 estudios*, México, FCE, 2006, pp. 413-447.
- _____, “Valoración de la lírica popular en el siglo de oro” (1962), *Poesía popular. 44 estudios*, México: FCE, 2006, pp. 58-96.
- _____, “Lope, poeta popular” (1963), *Poesía popular. 44 estudios*, México: FCE, 2006, pp. 109-123.
- _____, “De la seguidilla antigua a la moderna” (1965), *Poesía popular. 44 estudios*, México: FCE, 2006, pp. 485-496.
- _____, “La canción popular femenina en el Siglo de Oro” (1993), *Poesía popular. 44 estudios*, México: FCE, 2006, pp. 353-372.
- _____, “Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas” (1996), *Poesía popular. 44 estudios*, México: FCE, 2006, pp. 497-515.
- _____, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas” (1998), *Poesía popular. 44 estudios*, México: FCE, 2006, pp. 329-352.
- _____, *Del Siglo de Oro español*, México: El Colegio de México, 2007.
- FUCILLA, Joseph G, “Concerning the Poetry of Lope de Vega”, *Hispania*, 15-3, 1932, pp. 223-242.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, “Función de la ‘letra para cantar’ en las comedias de Lope de Vega: comedia engendrada por una canción”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLI, 1965, pp. 3-62.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, “El elemento folklórico musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989, pp. 67-78.
- GITLITZ, David, *La estructura lírica de la comedia de Lope de Vega*, Valencia: Albatros, 1971.

- GONZÁLEZ, Aurelio “Funciones de la antigua lírica popular en el teatro del siglo XVII”, en Pedro Cátedra (dir.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, pp. 317-329.
- HIDALGO, Manuel, *Las cien mejores poesías líricas populares entresacadas de las obras de Lope de Vega*, Madrid, 1935.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Obras de D. Luis de Góngora*, ed. Raymond Foulché Delbosc, New York: The Hispanic Society of America, 1921-1970.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid: Hernando, 1933.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, “La canción “Al val de Fuente Ovejuna” de la comedia *Fuente Ovejuna* de Lope” en A. David Kossof y José Amor y Vázquez (coord.), *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid: Castalia, 1971, pp. 453-468.
- _____, “Músicas y letras. Más sobre los cantares de *Fuente Ovejuna*” en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989, pp. 45-52.
- LÓPEZ RIDAURA, Cecilia, *Personajes carnalescos de la antigua lírica popular hispánica*, Tesis de Maestría, México: UNAM, 2006.
- LUJÁN, Néstor, *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*, Madrid: Planeta, 1988.
- MARÍN, Diego, “La intriga secundaria en Lope”, *Hispania*, 39-3, 1955, pp. 272-275.
- _____, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia: Estudios de Hispanófila, 1968.
- MARÍN, Juan María, “Las letras para cantar en *El villano en su rincón*” en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989, pp. 53-66.
- MASERA, Mariana, *Symbolism and Some other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song*, Tesis doctoral, London: Queen Mary and Westfield College-University of London, 1995.
- _____, “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Barcelona: Azul, 2001.
- MCKENDRICK, Melveena, *El teatro en España (1490-1700)*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1990.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander: CSIC, 1949.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *El romancero español, conferencias dadas en la Columbia University de New York los días 5 y 7 de abril de 1909*, New York: The Hispanic Society of America, 1910.
- MONTESINOS, José F., *Estudios sobre Lope*, México: El Colegio de México, 1951.
- MORALES BLOUIN, Eglá, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1981.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid: Guadarrama, 1972.
- OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral de primer Lope” en José Luis Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, London: Tamesis, 1986, pp. 251-308.
- _____, “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias” en Ignacio Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, Kassel: Reichenberger, 1994, pp. 235-250.

- OLINGER, Paula, *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*, Newark: Juan de la Cuesta, 1985.
- PFISTER, Manfred, *The Theory and Analysis of Drama*, trad. John Halliday, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- QUEROL, Miguel, *Cancionero musical de Lope de Vega*, Barcelona: CSIC, 1986.
- ROBLES PAZOS, José, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1935.
- QUINN, D., “El “A caza va el caballero” de Lope de Vega”, *Explicación de Textos Literarios*, 6, 2, 1978, pp. 215-224.
- RECKERT, Stephen, *Lyra minima. Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*, London: King’s College, 1970.
- REDONDO, Agustín, *Revisitando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007.
- RODRÍGUEZ, Alfredo, “Los cantables de *El villano en su rincón*” en A. David Kossof y José Amor y Vázquez (coord.), *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid: Castalia, 1971, pp. 639-645.
- _____ y Tomás RUIZ FÁBREGA, “En torno al cancionero teatral de Lope” en Manuel Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid: Edi 6, 1981, pp.523-532.
- ROMOJARO, Rosa, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona: Anthropos, 1998.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid: Gredos, 1969.
- _____, (ed.), *Lope de Vega. El teatro*, 2 vols., Madrid: Taurus, 1989.
- SUBIRÁ, José, *La participación musical en el antiguo teatro español*, Barcelona: Instituto de Teatro, 1930.
- _____, *Historia de la música teatral en España*, Barcelona: Labor, 1945.
- SACHS, Curt, *Historia universal de la danza*, Buenos Aires: Centurión, 1944.
- SALOMON, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1985.
- SLATER, John, “La escenificación teatral de la práctica médica en el Siglo de Oro” en Ricardo Campos, Luis Montiel y Rafael Huertas (coord.), *Medicina, ideología e historia en España (Siglos XVI-XVII)*, Madrid: CSIC, 2007, pp. 604-605.
- UMPIERRE, Gustavo, *Songs in the plays of Lope de Vega. A Study of their Dramatic Function*, Tamesis: London, 1975.
- VEGA, Lope de, *Justa poética y alabanzas justas, que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado san Isidro en las fiestas de su beatificación en Colección de las obras sueltas así en prosa como en verso*, ed. Francisco Cerdá y Rico, Tomo XI, Madrid: Imprenta don Antonio de Sancha, 1777.
- _____, *Santiago el Verde*, ed. Ruth Anelisse Oppenheimer, Madrid: CSIC, 1940.
- _____, *La dama boba*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.
- _____, *Obras selectas*, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, t. 1, México: Aguilar, 1969.
- _____, *Las almenas de Toro*, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, *Obras selectas*, t. 1, México: Aguilar, 1969, pp. 771-805.
- _____, *Las flores de don Juan*, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, *Obras selectas*, t. 1, México: Aguilar, 1969, pp. 1638-1673.

- _____, *La maya*, ed. Federico Sáinz de Robles, *Obras selectas*, t. 1, México: Aguilar, 1969, pp. 22-36.
- _____, *El acero de Madrid*, texte établi, introduction et des notes par Aline Bergounioux, Jean Lemartinel et Gilbert Zonana, Paris: Klincksieck, 1971.
- _____, *Servir a señor discreto*, ed., introducción y notas de Frida Weber de Kurlat, Madrid: Castalia, 1975.
- _____, *Obras completas de Lope de Vega*, ed. Manuel Arroyo Stephens y Domingo Ynduráin, 18 vols., Madrid: Biblioteca Castro-Turner, 1994-1998.
- _____, *El amante agradecido*, ed. Manuel Arroyo Stephens y Domingo Ynduráin en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, VIII*, Madrid: Biblioteca Castro-Turner, 1994, pp. 1-105.
- _____, *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*, ed. Manuel Arroyo Stephens y Domingo Ynduráin en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, VIII*, Madrid: Biblioteca Castro-Turner, 1994, pp. 415-517.
- _____, *Comedias de Lope de Vega*, dir. Alberto Bleca y Guillermo Serés, XXV partes, Lleida: Milenio-Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1997- .
- _____, *El molino*, ed. Patrizia Campana en *Comedias de Lope de Vega*, parte I-III, Lleida: Milenio-Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, pp. 1547-1675.
- _____, *Los comendadores de Córdoba*, ed. José Enrique Laplana Gil en *Comedias de Lope de Vega*, parte II-II, coord. Silvia Iriso, Lleida: Milenio-Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, pp. 1025-1176.
- _____, *La noche toledana*, ed. Agustín Sánchez Aguilar en *Comedias de Lope de Vega*, parte III, coord. Luigi Giuliani, Lleida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, pp. 57-241.
- _____, *Tragicomedia de Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Alberto Bleca y Gerardo Salvador en *Comedias de Lope de Vega*, parte IV-I, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés, Lleida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, pp. 413-539.
- _____, *El cuerdo en su casa*, ed. Laura Fernández y Rafael Ramos en *Comedias de Lope de Vega*, parte VI-II, coord. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón con la colaboración de Xavier Tubau, Lleida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, pp. 777-904.
- _____, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid: Cátedra, 2006.
- _____, *La hermosura aborrecida*, ed. Enrico Di Pastena en *Comedias de Lope de Vega*, parte VII-II, coord. Enrico Di Pastena, Milenio-Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona: Lleida, 2008, pp. 835-960.
- _____, *Los porceles de Murcia*, ed. Francisco Lobera Serrano en Bleca y Serés (dir.), *Comedias de Lope de Vega*, parte VII-II, coord. Enrico Di Pastena, Milenio-Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona: Lleida, 2008, pp. 706-834.
- _____, *El villano en su rincón*, ed. Guillermo Serés en *Comedias de Lope de Vega*, parte VII-I, coord. Enrico Di Pastena, Milenio-Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona: Lleida, 2008, pp. 69-181.
- _____, *De los cantares*, [en línea] edición digital a partir de *Piezas maestras del teatro teológico español I. Autos sacramentales*, selección, notas e introducción de Nicolás González Ruiz, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1997, Alicante: Biblioteca

Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-los-cantares--0/>

_____, *Del pan y del palo*, [en línea] edición digital a partir de *Piezas maestras del teatro teológico español I. Autos sacramentales*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1997, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/del-pan-y-del-palo--0/>

_____, *La limpieza no manchada*, [en línea] edición digital a partir de *Obras de Lope de Vega. Comedias de vidas de Santos*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, vol. XII, Madrid: Atlas, 1965, pp. 155-192, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-limpieza-no-manchada--0/>

_____, *El nacimiento de Cristo*, [en línea] edición digital a partir de *Obras de Lope de Vega. Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, vol. III, Madrid: Atlas, 1963, pp. 225-251, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-nacimiento-de-cristo--0/>

_____, *La buena guarda*, [en línea] edición digital a partir de *Obras de Lope de Vega. Comedias de vidas de Santos*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, vol. XIII, Madrid: Atlas, 1965, pp. 49-105, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-buena-guarda-o-encomienda-bien-guardada--0/>

_____, *La niña de plata*, [en línea], edición digital a partir de *La dama boba; La niña de plata*, Madrid: Espasa-Calpe, 1973, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-nina-de-plata--0/>

_____, *La madre de la mejor*, [en línea] edición digital a partir de *Obras de Lope de Vega. Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, vol. III, Madrid: Atlas, 1963, pp. 181-222, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-madre-de-la-mejor--0/>

_____, *El Hamete de Toledo*, [en línea] edición digital a partir de *Doze comedias de Lope de Vega: sacadas de sus originales por el mismo... : nouena parte*. Madrid, por la viuda de Alonso Martín de Balboa, a costa de Alonso Pérez..., 1617, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-hamete-de-toledo--0/>

_____, *Arauco domado*, [en línea] edición digital a partir de *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio... : dividida en dos partes...*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1625, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/arauco-domado-por-el-excelentisimo-senor-don-garcia-hurtado-de-mendoza-tragicomedia-famosa--0/>

_____, *Las famosas asturianas*, [en línea] edición digital a partir de *Obras escogidas. Tomo I*, Madrid: M. Aguilar, 1946, pp. 313-344, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-famosas-asturianas-comedia--1/>

_____, *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, [en línea] edición digital a partir de *El Fenix de España Lope de Vega Carpio... : septima parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles...*, Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, a costa de Miguel de Siles..., 1617, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-gran-duque-de-moscovia-y-emperador-perseguido--0/>

- _____, *El caballero de Olmedo*, [en línea] ed. Francisco Rico, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-caballero-de-olmedo--0/>
- _____, *El caballero de Illescas*, [en línea] edición digital a partir de *Parte catorce de las Comedias de Lope de Vega Carpio...* Madrid, por Juan de la Cuesta, a costa de Miguel de Siles..., 1620, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-caballero-de-illescas--0/>
- _____, *El último godó*, [en línea] edición digital a partir de *Parte veintecinco, perfeta y verdadera, de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* Zaragoza, por la viuda de Pedro Verges, a costa de Roberto Devport, 1647, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-ultimo-godo--0/>
- _____, *El perro del hortelano*, [en línea] edición digital a partir de *Onzena parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...*, en Madrid, por la viuda de Alonso Martín de Balboa, a costa de Alonso Pérez..., 1618, ff. 1-27, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-perro-del-hortelano--0/>
- _____, *El mayor imposible*, [en línea] edición digital a partir de *Parte veintecinco, perfeta y verdadera, de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* Zaragoza, por la viuda de Pedro Verges, a costa de Roberto Devport, 1647, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-mayor-imposible-gran-comedia--0/>
- _____, *Amar, servir y esperar*, [en línea] edición digital a partir de *Ventidos parte perfeta de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* En Madrid, por la viuda de Juan Gonçalez, a costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Verges..., 1635, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/amar-servir-y-esperar-comedia-famosa/>
- _____, *El robo de Dina*, [en línea] edición digital de Luz Celestina Souto, a partir de *Obras de Lope de Vega, Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, vol. III, Madrid: Atlas, 1963, Biblioteca Digital ArteLope. Disponible en: http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0852_EIRoboDeDina
- _____, *Adonis y Venus*, [en línea] edición digital de Violeta Ros Ferrer, a partir de *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, vol. VI, Madrid: RAE, 1890-1913, VI (BAE, CLXXXVIII), Biblioteca Digital ArteLope. Disponible en: http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0474_AdonisYVenus
- _____, *La necesidad del discreto*, [en línea] edición digital de Luz Celestina Souto, a partir de *Parte veintecinco, perfeta y verdadera, de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio. Zaragoza, Por la viuda de Pedro Verges, a costa de Roberto Devport, 1647*, Biblioteca Digital ArteLope. Disponible en: http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0765_LaNecedadDelDiscreto
- WILSON, Edward M. y Duncan MOIR, *Historia de la literatura española 3. Siglo de Oro: teatro*, Barcelona: Ariel, 1974.
- WHINNOM, Keith, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham: University of Durham, 1981.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, *Lope de Vega: su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1969.

