FUNCION DE LA «LETRA PARA CANTAR» EN LAS COMEDIAS DE LOPE DE VEGA: COMEDIA ENGENDRADA POR UNA CANCION

Si Lope de Vega escribió una obra abrumadoramente extensa, sobre él se ha escrito también de modo infatigable. Sobre él: su persona, su vida, su obra literaria. No se ha dejado, apenas, tema y rincón, y aspecto de ellas sin tratar. Lo merece, desde luego, quien tiene sobre sí apodos como Fénix de los Ingenios, Monstruo de Naturaleza, etc., que ponen de manifiesto —discútase o no— su importancia en la literatura española.

Pero sucede que no ha podido abarcarse, a pesar de todo, la totalidad de su obra. Hay un aspecto al que hemos visto y oído aludir innumerables veces: sus cantarcillos populares, las letras para cantar tradicionales que introduce continuamente en sus obras dramáticas. Aludir decimos y aun estudiar con algo más de detalle. Pero no se ha escrito aún un estudio sistematizado del tema. Esto, y el interés que personalmente encontramos en él, nos llevó a emprender este trabajo, como una toma de contacto con una parte de la obra de Lope que nos atrae, pero que, por inexplorada y amplísima, presenta serias dificultades, algunas de las cuales, se nos han hecho, por ahora, invencibles.

Según su propia confesión, el «monstruo de naturaleza» escribió mil quinientas comedias. De ellas conservamos una tercera parte: cerca de quinientas se tienen por suyas; de éstas escogimos cincuenta. La elección no fue hecha al azar, sino razonadamente y con cierto cuidado.

1.° Intentamos que en esta pequeña selección hubiera, por lo menos, una muestra de cada uno de los diversos géneros en que —convencionalmente, desde luego— se dividen las comedias de Lope.

2.º Incluimos, sin dudar, las comedias que, universalmente, se juzgan como las mejores que produjo el fértil ingenio de Lope de Vega.

3.º Buscamos entre las que leímos, aquellas que tenían, a nuestro entender, o más abundancia de letras para cantar, o cuyo uso nos ha parecido más interesante y acertado.

4.º Sintiéndolo mucho nos vimos obligados a prescindir de muchas que tenían las mismas condiciones indicadas en el párrafo anterior, pero había que someterse a un límite. De todos modos confesamos que no hemos podido leer la totalidad de las comedias de Lope —aunque sí un crecido número— y es probable que, por este motivo, hayamos dejado de lado obras con más méritos para ser escogidas que las incluidas en esta pequeña lista.

5.º Se notará que en ella están dos comedias que en el catálogo de Rennert y Castro (1) aparecen como inauténticas, es decir, que no son de Lope, según el criterio de dichos autores. Nos referimos a *El niño diablo* y a la *Adversa fortuna de D. Bernardo de Cabrera.* También S. G. Morley y C. Bruerton dudan sobra la autenticidad de estas dos comedias; de *El niño diablo* llegan a decir que es probablemente de Luis Vélez (2). Pero al ser incluidas ambas comedias en la Nueva Edición que la Real Academia hizo de las obras de Lope (tomos VIII y III) y con razones de peso para atribuírselas a él, nos hemos atenido a este último criterio y, sobre todo, a las razones de crítica interna que hacen fuerte la atribución a Lope de Vega de las dos.

Damos la lista de las cincuenta comedias que hemos manejado, señalando con un guión las que están estudiadas en este artículo, e indicando el tomo de las dos ediciones de la Academia en que está incluida cada una (2 bis).

---

(1) H. A. RENNERT.—A. CASTRO, *Vida de Lope de Vega*, Madrid, 1919, págs. 458 y 500.

(2) S. GRISWOLD MORLEY-C. BRUERTON, *The chronology of Lope de Vega's Comedias*, New York, 1940, pp. 250-51 y 318.

(2 bis) Usamos siempre las siglas Ed. Ac. para las *Obras* de LOPE DE VEGA publicadas por la Real Academia Española, 15 vols., 1890-1914. Y Ac. N., para la Nueva edición de la Real Academia, 13 vols., 1916-1930.

— *Abanillo, El* (Ac. N.—III)
Acero de Madrid, El (Ac. N.—XI)
Adúltera perdonada, La (Ed. Ac.—III)
Adversa fortuna de D. Bernardo de Cabrera (Ac. N.—III)
— *Al pasar del arroyo* (Ac. N.—XI)
Aldegüela, El (Ed. Ac.—XII)
Almenas de Toro, Las (Ed. Ac.—VIII)
Amante agradecido, El (Ac. N.—III)
Amar, servir y esperar (Ac. N.—III)
Amores de Albanio y Ismenia (Ac. N.—I)
— *Bella malmaridada, La* (Ac. N.—III)
Bizarrías de Belisa, Las (Ac. N.—XI)
Bobo del Colegio, El (Ac. N.—XI)
Buena guarda, La (Ed. Ac.—V)
Burgalesa de Lerma, La (Ac. N.—IV)
— *Caballero de Olmedo, El* (Ed. Ac.—X)
Capellán de la Virgen, El (Ed. Ac.—III)
Cardenal de Belén, El (Ed. Ac.—III)
Con su pan se lo coma (Ac. N.—IV)
Dama boba, La (Ac. N.—XI)
De los Cantares (Ed. Ac.—II)
Desconfiado, El (Ac. N.—IV)
Despertar a quien duerme, El (Ac. N.—XI)
Ello dirá (Ac. N.—V)
Flores de D. Juan, Las (Ac. N.—XII)
Fuenteovejuna (Ed. Ac.—X)
— *Galán de la Membrilla, El* (Ed. Ac.—IX)
Hamete de Toledo, El (Ac. N.—VI)
Laberinto de Creta, El (Ed. Ac.—VI)
Labrador de Tormes, El (Ac. N.—VII)
Lo que pasa en una tarde, (Ac. N.—II)
— *Maya, La* (Ed. Ac.—II)
Nacimiento de Cristo, El (Ed. Ac.—III)
Necedad del discreto, La (Ac. N.—VIII)
Niño diablo, El (Ac. N.—VIII)
Noche de San Juan, La (Ac. N.—VIII)
— *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (Ed. Ac.—X)
Porfiando vence amor (Ac. N.—XIII)
— *Púsoseme el sol, salióme la luna* (Ac. N.—IX)
Robo de Dina, El (Ed. Ac.—III)
San Isidro Labrador de Madrid (Ed. Ac.—IV)
— *Santiago el Verde* (Ac. N.—XIII)
Sin secreto no hay amor (Ac. N.—XI)
Ultimo godo, El (Ed. Ac.—VII)

Valor de las Mujeres, El (Ac. N.—X)
— *Venta de la Zarzuela, La* (Ed. Ac.—III)
Viaje del alma, El (Ed. Ac.—II)
Victoria de la honra, La (Ac. N.—X)
Villana de Getafe, La (Ac. N.—X)
Villano en su rincón, El (Ed. Ac.—XV)

Nos dice Pfandl que «Lope de Vega había nacido para crear la comedia», y precisando esa idea de la *creación* lopeveguesca, afirma: «Pero hablando con exactitud, esto sólo es verdad en cuanto reunió y fundió los elementos esenciales ya existentes» (3). Uno de esos elementos —que Lope fundirá y recreará— naciendo y desarrollándose, lo podríamos estudiar, pero sin llegar a su madurez, en el teatro primitivo y prelopista. Pero ahora vamos a enfrentarnos con el uso que Lope de Vega hizo de él, es decir, de la *letra para cantar*. Pero antes hemos de hacer una aclaración previa y necesaria.

A.—¿Qué entendemos por *letra para cantar* exactamente? Basándonos en una observación de Montesinos (4) entendemos que es mejor usar esa expresión —*letra para cantar*— que el término *canción*. Esto es verdad, aun cuando precisáramos más añadiendo *popular* o *tradicional* después de la palabra *canción*. No está totalmente delimitado el campo de lo popular ni el campo de lo tradicional para que logremos usar esos dos adjetivos sin confusiones. Día a día se afina más el criterio en lo que atañe a la popularidad y a la tradicionalidad, pero aún queda mucho camino por recorrer hasta llegar —si es que se logra llegar algún día— al deslinde definitivo de los dos campos. Menéndez Pidal, en páginas magistrales, ha aclarado muchos conceptos (5) y detrás de él otros estudiosos han añadido observaciones y

(3) L. PFANDL, *Historia de la Literatura Nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, 1933, pág. 442.

(4) J. F. MONTESINOS, Introducción a la edición de las *Poesías líricas* de Lope de Vega, T. I, Clas. Cast. p. *XXXII*, n. 1, Madrid 1925. Montesinos indica la confusión que supondría para Lope oir hablar de sus *canciones* entendiendo por tal lo que él llamaba siempre letras o letrillas.

(5) Cf. *La primitiva poesía lírica española*, discurso recogido en *Estudios Literarios*, Madrid, 1920; *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española*, conferencia de 1922 en Oxford, recogida en *Los romances de América y otros estudios*, 6.ª ed. Madrid, 1958. Podrían citarse más obras de D. Ramón, pero estas son las que versan estrictamente sobre el tema de que hablamos ahora.

aclaraciones (6). En realidad todos vienen detrás de aquel *descubrimiento* que Menéndez Pelayo hizo de la lírica popular (7) que él unas veces llamaba así, y otras lírica tradicional.

Para nosotros, a lo largo de estas páginas, esos dos adjetivos van a ser *casi* sinónimos. Subrayamos el *casi;* sabemos que no lo son. Repitamos las palabras ya clásicas de Menéndez Pidal:

> "...necesidad de distinguir entre los varios tipos de poesía, dos categarías principalísimas: la de lo estrictamente popular y la de lo tradicional. Toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo, es obra popular; [...] El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas y rehacerlas, tienen conciencia de que son obra ajena y como ajena hay que respetarla al repetirla. Pero existe otra clase de poesía más encarnada en la tradición, más arraigada en la memoria de todos, de recuerdo más extendido y reiterado; el pueblo la ha recibido como suya, la toma como propia de su tesoro intelectual, y al repetirla no lo hace fielmente de un modo casi pasivo [...] sino que sintiéndola suya, hallándola incorporada en su propia imaginación, la reproduce emotiva e imaginativamente y, por lo tanto, la rehace en más o en menos, considerándose él como una parte del autor. Esta poesía que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano y sobre un territorio determinado, es la poesía propiamente *tradicional* bien distinta de la otra meramente *popular*. La esencia de lo tradicional está, pues, [...] en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes" (8)

La cita hasido extensa porque ni una de las palabras de don Ramón nos ha parecido inútil. Sin embargo, y a pesar de esta exactitud de matiz con que él precisa, no se pueden evitar las confusiones pues-

(6) Cf., por ej., M. FRENK ALATORRE, *La lírica popular en los Siglos de Oro*, México, 1946, págs. 10 y 59; E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid 1957, pág. 165 y ss.; J. Romeu Figueras, *La poesía popular en los Cancioneros musicales españoles de los siglos XV y XVI*, en *Anuario Musical*, IV, 1949; etc.

(7) D. ALONSO, *Menéndez Pelayo, crítico literario (Las palinodias de don Marcelino)*, Madrid, 1956, pág. 53-65.

(8) R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura español* , conferencia citada más arriba (vid. nota 5), págs. 73-74.

to que, para muchos, lo popular está más cercano a lo tradicional de lo que puede parecer leyendo este texto. Ni la poesía popular ni la tradicional están creadas por un grupo o un ambiente; ambas son de creación personal, aun cuando al difundirse, una se conserve intacta (según Menéndez Pidal) y la otra varíe, «viva en variantes». Y esta igualdad de origen y el parecido que hay en su difusión y aceptación *en* y *por* el pueblo, hace que vengan a ser casi sinónimos. Añadamos que popular no tiene, para nosotros, el sentido de «divulgado, a la moda». Hacemos nuestro este párrafo:

> "Al hablar de "poesía popular" pensamos en ciertos tipos de poesía que si bien creados en un momento dado por una minoría, se generalizaron y fueron patrimonio de la mayoría (de las clases bajas, sobre todo) *durante varios siglos*. Una canción que se ajuste en tema y estilo a uno de estos tipos será "popular", aunque haya podido escribirla un poeta culto" (9).

Hemos subrayado *durante varios siglos*, porque esto excluye totalmente la idea de una canción «de moda». La canción de moda no dura más arriba de unos cuantos años; la canción popular puede durar siglos y de hecho así sucede con los cantares regionales que nadie puede negar sean populares.

Añadamos aquí una aguda observación del profesor don Antonio Rodríguez Moñino: «Conoce el pueblo la poesía, desde el siglo XVI a nuestra época, casi con exclusividad a través de los cuadernillos distribuidos por toda la geografía peninsular por los vendedores ambulantes, principalmente ciegos, que los llevan a los más apartados rincones. Sin esta permanente difusión sería imposible encontrar apoyo a la transmisión oral, no exclusiva en la tradicionalización del romancero, por ejemplo. El pliego ha actuado como rodrigón de lo transmitido oralmente y sin él no puede comprenderse aquélla sino como un milagro» (10). Rodríguez Moñino alude aquí al romancero; nosotros

---

(9) M. FRENK ALATORRE, "Sobre los textos poéticos en Juan Vásquez, Mudarra y Narvaéz". NRFH, VI, (1952), pág. 35, nota 5.

(10) A. RODRÍGUEZ MOÑINO, "Los pliegos poéticos de la colección *Campo de Alanje* en la Biblioteca Nacional de Madrid. (Siglo XVI)". Nota bibliográfica por.... *Romance Philology*, vol. XVII, n.º 2, November 1963. pág. 373-380. El párrafo citado está en p. 373.

pensamos que este párrafo bien puede aplicarse a la canción tradicional.

Por otra parte hemos hablado en las líneas anteriores de *pueblo*, de *mayoría*, de *clases bajas*. Nuevos conceptos que convendría aclarar y precisar. Sin embargo, éstos nos llevaría mucho tiempo por lo cual nos remitimos, en principio, a las palabras de E. Asensio en uno de sus ensayos mejor meditados (11). Allí habla de esos poetas cultos que «se hacen un alma popular sin perder sus fueros de artista»; y esta frase con la que él alude a Gil Vicente, nos sirve a nosotros para volver a Lope de Vega y coger el hilo de nuestro trabajo. Porque Lope usaba la canción popular y la tradicional y además las *creaba*, del mismo modo que, según Pfandl, «creaba la comedia». Por eso hemos de entender por *letra para cantar*, toda canción popular-tradicional, sea auténticamente creación anónima, asimilada y aceptada por el pueblo (y dentro del *pueblo*, incluimos a las clases bajas y a las altas de aquellos siglos, menos separadas en gustos e intereses de lo que están ahora), sea creación del mismo Lope de Vega con su poderoso instinto popular-tradicional. Instinto que ha llevado a Menéndez Pidal a aplicar al teatro de Lope el adjetivo tradicional en el mismo sentido con que lo aplica al romance o a la épica española (12).

Así, pues, Lope ha reunido en sus obras dramáticas un inmenso cancionero popular, recogiendo unas veces la letra para cantar auténtica, creándola o recreándola él mismo otras veces, pero siempre con un gusto certero que es una nueva confirmación de su talento poético. Veamos ahora cómo utiliza esos cantarcillos.

Dos grandes divisiones pueden establecerse en principio: I.—Comedia engendrada por una canción; II.—Canción engendrada por una situación Indudablemente es el primer apartado el que más interés ofrece, y dentro del que mejor podremos estudiar la habilidad extraordinaria de Lope y su poder de variación inagotable en el manejo y explotación de uno de los principales *motivos* de sus comedias.

B.—*Comedia engendrada por una canción tradicional.*

Citamos ahora una frase de Menéndez Pelayo que aludía a la téc-

(11) E. ASENSIO, "Gil Vicente y las cantigas paralelísticas restauradas. ¿Folklore o poesía original?", en la obra citada en la nota 4, págs. 133-180.

(12) R. MENÉNDEZ PIDAL, "Lope de Vega. El arte nuevo y la nueva biografía", en *De Cervantes y Lope de Vega*, 5.ª ed. Madrid, 1958, págs. 130-131.

nica seguida por Lope de Vega en la elaboración de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. «No sabemos si la fábula de Peribáñez tiene algún fundamento histórico, pero seguramente lo tiene tradicional. Brotó de un cantar o de un fragmento de romance...» (13).

De diez comedias, entre las cincuenta que estudiamos, podemos decir lo mismo: el cantar popular está como base de ellas. Las diez canciones que sirven de base a estas primeras comedias que vamos a estudiar ahora, son, decididamente, fragmentos hermosísimos del tesoro inmenso de la lírica tradicional. Como en algunos de estos diez casos, puede no ser tan clara la afirmación anterior, intentaremos dar razones que la sostengan y apoyen. Pero lo haremos en el análisis sumarísimo de cada comedia.

Podemos estudiarlas siguiendo un orden cronológica. Para ello nos basamos primordialmente en el libro de S. Griswold Morley y C. Bruerton, ya citado (14). Su método de trabajo ha resultado, en general, acertado —como se ha comprobado por la coincidencia de las fechas dadas por ellos con las encontradas en la colección de comedias manuscritas y fechadas que halló González de Amezúa (15). Pero no desdeñamos tampoco otros trabajos sobre cronología de las obras de Lope (16), ni se nos pasan por alto los «peros» que podrían ponerse a la obra de Morley y Bruerton (17).

1.—*La bella malmaridada* [Ac. N. III] (18). La primera comedia que tomamos para estudiar es *La bella malmaridada*, obra de las primerizas de Lope de Vega, puesto que aparece fechada el 17 de diciembre de 1596 en la colección descubierta por G. de Amezúa. Tal vez

(13) OBRAS, de Lope de Vega, Ed. Ac. T. X, Madrid, 1899, "Observaciones preliminares", p. LXI.

(14) *The chronology of Lope de Vega's Comedias*. New York, 1940.

(15) G. DE AMEZÚA, "Una colección manuscrita desconocida de comedias de Lope de Vega", en *Opúsculos histórico-literarios*, t. II, Madrid, 1951, páginas 365 y ss.

(16) MILTON A. BUCHANAN. *The chronology of Lope de Vega's plays*, Toronto, 1922; MENÉNDEZ PELAYO, *Observaciones preliminares*, a los tomos que preparó de la 1.ª edic. de la Academia de las obras de Lope, aun cuando no se nos oculta la vaguedad con que trata este tema y algunos errores señalados ya por Buchanan; artículos y estudios sueltos aparecidos en revistas.

(17) Recensión y crítica de la obra en RFE, XXVI, (1942) págs. 505-521, por JOSEFINA ROMO ARREGUI.

(18) De una vez para siempre, advertimos que citamos al inicio del análisis de cada comedia, la edición que hemos utilizado, indicando sólo la página detrás de cada fragmento.

por este motivo de falta de madurez de Lope, poco se puede decir del arte con que está usada la copla que le sirve de base, puesto que no es mucho, ya que sólo funciona como motivo originario, pero nada más; es decir, le da el argumento. Arte, sí, y novedad en la ocurrencia de transformar una copla popularísima en comedia, haciendo patente todo el elemento dramático que los cuatro versos archirrepetidos y archiglosados escondían; pero poca habilidad en colocar la canción, glosada además, tan al principio de la comedia, después del repentino enamoramiento del conde por Lisbella, «la malmaridada». Hemos señalado que la canción está glosada, y esta glosa, indudablemente, es una de las mejores entre las infinitas que se han hecho de ella; pero los cuatro versos, diluidos entre las estrofas glosadoras, pierden casi todo el valor lírico popular que donde más resalta es en esas composiciones breves, contenidas, que expresan mucho sin decirlo todo. (Recordemos el valor poético inmenso de la versión inacabada del romance del Conde Arnaldos).

No vamos a decir, sin embargo, cómo hubiera podido Lope utilizar mejor esta canción; no es esa nuestra tarea, sino un simple análisis de técnica, que esta vez no nos parece tan hábil. En realidad puede afirmarse que toda la comedia, entre picaresca y cortesana, es una glosa de la canción de «la bella» y desde las primeras escenas aparece el apodo aplicado a la protagonista:

Teodoro.—Y pues con una doncella
te casaste, a quien la fama
en todo Madrid la llama
por excelencia la Bella,
y con ser en tanto extremo
buscas algún pan prestado,
yo, que no he sido casado,
¿por qué tus sermones temo?
¿Qué puede un mozo temer,
querido en Madrid de todos,
que digas tú por mil modos
que ando tras una mujer?
Vuelve a la tuya cansada
de lo que sufriendo está,
que hay mil que la llaman ya
la Bella malmaridada. (Pág. 613)

Con este mismo nombre la conoce, de oídas, el conde y así se explica su rapidez en glosar la canción en la primera entrevista que con ella tiene. Es curioso constatar aquí, una vez más, la tendencia ética de la literatura española, recordando lo que sobre este mismo tema de «La bella malmaridada» escribió Menéndez Pidal (19). El origen de la canción, que tal vez sea un suceso real como indica el *Cancionero de Obras de Burlas, provocantes a risa* (Valencia 1519) —dando incluso a la mujer el nombre de Señora Peralta— se puede conectar con el tema lírico de la mal casada que en las literaturas provenzal y francesa aparece en multitud de ejemplos de Canciones de Mayo, *Chansons de mal mariés.* Pero lo que en estas canciones es siempre inmoral, impudor descarado, se ha transformado en las versiones españolas éticamente. Primero será solamente la justificación de la mujer disculpada por el trato brutal de su marido; después llegará ella a pedir que él la mate para vengar su infidelidad, aunque haya sido únicamente de pensamiento. Y Lope hace más, mucho más, al aprovechar este tema para su teatro; transformará a la bella malmaridada, no sólo en una víctima del desvío de su marido, sino en una mujer heroicamente fiel a éste y a quien logra, por fin, recuperar para su legítimo amor y el de sus hijos. Por eso, examinando a fondo la comedia, nos parece ese tercer acto un pegote innecesario, sin relación alguna con el nudo de la acción —y por lo tanto sin conexión apenas con la copla-base—, a no ser por el deseo de apurar el tema haciendo caer en la situación más ridículamente lamentable, no al marido (de nuevo la oposición total a las *chansons de mal mariés),* sino al Conde perseguidor de Lisbella.

Sobre el origen totalmente popular de la canción, nada nos queda por decir después de cuanto se ha escrito sobre el tema. Ya Barbieri afirmaba (20) que sobre el asunto podría escribirse un libro entero. El núcleo primitivo era una copla de rima a-b-a-b que después emigró hacia la asonancia uniforme del romance. La versión que recoge y glosa Lope de Vega en esta obra es ya fragmento inicial del romance

(19) *Flor nueva de romances viejos,* 8.ª ed. Buenos Aires, 1950, págs. 24-26.

(20) *Cancionero musical de los siglos XV y XVI,* Madrid, 1890, páginas 104-107, nota amplia y erudita a una de las cuatro versiones musicales de "la bella" que publica en su cancionero.

con una variación —conocida, por otra parte— en el último verso que era el que más cambios sufría siempre:

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

2.—*La Maya* [Ed. Ac. II]. Auto Sacramental incluido en la 1.ª edición de *El Peregrino en su patria,* y por lo tanto anterior a 1604. Menéndez Pelayo lo coloca entre 1585-1588. Nueva obra de juventud de Lope. Y esta vez no es sólo una canción lo que engendra el auto, sino toda una costumbre tradicional y folklórica, repleta de elementos dramáticos en estado latente; Lope de Vega los ha hecho germinar y florecer.

Dice Menéndez Pelayo en su estudio de *La Maya:*

> "El auto es de aquellos en que la alegoría eucarística está violentamente sacada de una costumbre popular, y que en el presente caso es de origen gentílico. Tal es la Maya, que nuestro Diccionario define: "Niña que en los días de fiesta del mes de mayo, por juego y divertimiento, visten galanamente en algunos pueblos, y la ponen sentada en una mesita en la calle, pidiendo otras muchachas dinero a los que pasan" (21).

Y con su certero instinto de adivinación, añadía que todos los cantarcillos incluidos en el auto debían de ser «restos de la antigua representación semidramática», y también «reminiscencias de poesía (¿y quién sabe si de teatro?) popular». Hemos de recordar ahora la definición que Covarrubias da de la Maya: «Es una manera de representación que hacen los muchachos y las doncellas, poniendo en un tálamo un niño y una niña que significan el matrimonio y está tomado de la antigüedad» (22). *Manera de representación,* recordémoslo. Del mismo Covarrubias podemos extraer los datos de que el tálamo se había sustituido por una mesa, y de que era ya sólo una joven-

(21) LOPE DE VEGA, *Obras,* Ed. Ac.—II, Madrid, 1892, "Observaciones preliminares", pág. XXXVI.

(22) COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española,* Ed. Riquer, Barcelona, 1943, s. v. Maya, pág. 780.

cita la que se ponía sobre ella, escogida como Maya, mientras sus compañeras pedían a los transeúntes (23). Y Rodrigo Caro, en 1626, nos describió la misma fiesta con palabras que parecen una descripción exacta del Auto de Lope:

> "Júntanse las muchachas en un barrio o calle y de entre sí eligen a la más hermosa y agraciada para que sea la Maya, aderezándola con ricos vestidos y tocados, coronándola con flores o con piezas de oro y plata como reina, pónenle un vaso de agua de olor en la mano, súbenla en un tálamo o trono, donde se sienta con mucha gracia y majestad, fingiendo la chicuela mucha mesura; las demás le acompañan y obedecen como a reina, entreteniéndola con cantares y bailes y suélenla llevar al corro. A los que pasan por donde la Maya está piden para hacer rica a la Maya, y a los que no les dan, les dicen: "Barba de perro / que no tiene dinero..." y otros oprobios a ese tono..." (24).

Transformemos a la muchacha escogida para Maya en el Alma, a sus acompañantes en personajes alegóricos como el Entendimiento, el Cuerpo, la Alegría, el Regocijo, la Gula y el Contento; a los que pasan por la calle, en el Mundo, la Carne, el Rey de las tinieblas y el Príncipe de la luz; hagámosles hablar y decidir que se hará la fiesta, cantar pidiendo a los transeúntes, burlándose de ellos cuando no dan nada o agradeciéndoselo si les ofrecen algo bueno, y hagamos que uno de ellos, enamorado de la Maya, le ofrezca y le dé todo cuanto es y tiene: este es el Auto Sacramental que Lope ha *descubierto* en aquella manera de *representación* de que nos hablaba Covarrubias.

Y si *es* representación hay diálogo. En la costumbre folklórica el diálogo era con cantares. En el auto también. Y cantares que llevan en sí todo el nudo de la acción, el secreto de lo que pasa. Lope los ha divinizado, pero esa «divinización» está apenas en el texto de las es-

(23) Ibidem.

(24) RODRIGO CARO, *Días geniales o lúdricos*, ed. de Bibliófilos Andaluces. Sevilla, 1884. págs. 283-4; para todo lo relacionado con la Maya, véase la obra de A. González Palencia y E. Mele, *La Maya*, Madrid, 1944, estudio completísimo del tema; sobre este auto de Lope, véase T. Maza Solano, "El auto sacramental *La Maya*, de Lope de Vega y las fiestas populares del mismo nombre en la Montaña de Santander", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XVII (1935), 369-89; y la edición del mismo auto, en *Cruz y Raya*, Febrero- Marzo, 1935, núms. 23 y 24.

trofas —variable siempre— y nunca en los villancicos originales: éstos están «divinizados» por la intención, sin necesidad de variar las palabras. Divinización como aquella de San Juan de la Cruz al cantar:

Si amores me han de matar,
agora tienen lugar,

sin variar un ápice la cancioncilla, cambiando, y mucho, la tesitura del alma, *el contexto* —perdón— *espiritual*. Veámoslo en alguno de los numerosos cantares que contiene el auto:

Esta Maya lleva la flor
que las otras no.
Esta Maya tan hermosa,
tan compuesta y tan graciosa,
viene a ser de Cristo esposa,
y la palabra le dio,
que las otras no. (pág. 45).

Es en el momento en que el Cuerpo y el Entendimiento, acompañados del Regocijo, el Contento y la Alegría, que llevaban pandero, guitarra y sonajas, han aparecido con el Alma, vestida de Maya; sentada en una mesa cubierta de flores, han empezado a cantar a los que pasan:

Alegr.—Toca garabato.
Rego.—Vaya.
Dad para la Maya
gentil, caballero:
más vale la honra
que todo el dinero.
Rego.—Vida, repica el pandero,
Cont.—Repica el pandero
Alegr.—Repico el pandero.
Demos gusto al mundo entero,
entretanto que nos honra:
más vale la honra
que todo el dinero (pág. 48).

Pero el Mundo, caballero al que han cantado esta vez, sólo ofrece gustos, bienes y regalos que el Alma y el Entendimiento desprecian

como falsos y hechos de aire. Se marcha el Mundo corrido mientras le dan la «vaya».

Alegr.—Toca garabato
Rego.—Dí,
Corrido va el Abad,
corrido va,
Corrido va el Abad,
corrido va el mundo
de que no dio gusto
porque al alma al justo
sólo Dios le da:
Corrido va,
corrido va el Abad (pág. 48).

¿Popularidad de estas tres canciones? La primera presenta una de esas fórmulas estereotipadas en canciones populares: «Esta (éste) sí... que las otras (los otros) no». Lope mismo lo utiliza no sólo en esta canción, sino en cantos de boda y bautizo:

Esta novia se lleva la flor
que las otras no (25).
Este niño se lleva la flor,
que los otros no (26).

y cantos de bienvenida:

Este es Rey, este es Señor
que los otros no (27).

y en numerosas ocasiones que acreditan la popularidad de la canción, registrada ya por Correas en forma de canto de boda (28), y utilizada, no sólo por Lope sino por otros autores aficionados a la popular. (Recordemos, de paso, que el aparecer una cancioncilla registrada por Correas en alguna de sus obras, es ya buena prueba de su popularidad y otro tanto podemos decir del *Tesoro* de Covarrubias) (29).

(25) *Comedia del Molino*, Ac. N.—XIII, pág. 93.
(26) *El piadoso aragonés*, Ed. Ac. X, pág. 262.
(27) *La isla del sol*, Ed. Ac. III, pág. 94.
(28) CORREAS, *Vocabulario*, Madrid, 1924, pág. 212; más referencias en Henríquez Ureña, *La Versificación irregular en la poesía española*, Madrid, 1933, pág. 144, nota 2.
(29) J. F. MONTESINOS, t. I, de *Poesías Líricas* de Lope, Madrid, 1925, nota a las págs. 137 y 165.

La segunda: «Dad para la Maya», es otra de las canciones imprescindibles en la fiesta. Ya Miguel Sánchez en su *Baile de la Maya* (30) la incluye, con lo cual nos remontamos al último tercio del siglo *XVI*, cuando menos. Pero además lo recoge Correas en su *Vocabulario* y en versión paródica, incluso, lo que hace más firme la seguridad de ser canto popularísimo:

Dad para la Maya,
que está barbada (31).

Lope de Vega vuelve a utilizarlo en otra escena de fiesta de Maya en *El Truhán del cielo y Loco Santo*, cuando Fray Junípero pide para su Maya, la Virgen:

Dé para la Maya
gentil, caballero;
más vale la gloria
que todo el dinero (32).

En cuanto a la canción que utilizan para dar la «vaya» al Mundo, es un arreglo de otra popular —y la grosería de la letra hace que esta vez acentuemos, y peyorativamente, el adjetivo— que encontramos glosada en un manuscrito de principios del siglo XVII (33).

Corrido va el Abad
por el cañaveral.

Podríamos relacionarla, para demostrar más la popularidad de su tema, con el núm. 98 del *Cancionero de la casa de Medinaceli (siglo XVI)*, composición dialogada entre una moza y un fraile, que acaba con la exclamación gozosa de ella al lograr echar al importuno y desvergonzado:

---

(30) MIGUEL SÁNCHEZ, *Baile de la Maya* B. AA. EE.—XLIII, pág. 2. También en *Colección de Entremeses, Loas, Bailes*, II, pág. 484-5.

(31) CORREAS, *Vocabulario*, pág. 147.

(32) *El Truhán del cielo...* Ed. Ac, V, pág. 555.

(33) Ms. 3.915 de la Bibl. Nacional de Madrid, fol. 70v. a. En el tejuelo: "Parnaso Español-4". D. Alonso y J. M. Blecua la incluyeron en su *Antología de Poesía Lírica Tradicional*, n.º 219, págs. 87-88.

Corrido va,
hecho una mona (34).

Pero en realidad la canción clásica para cantar entre bromas y burlas, a los que nada daban para la Maya, es la que también recoge Lope en su auto:

Pase el pelado,
que no lleva blanca ni cornado.
Pase el pelado.
Pase pase el mal vecino,
que afrentar la Maya vino,
porque de Cristo divino
vio que era mesa y estrado.
Pase el pelado, pelado (pág. 30) (35).

«Fórmula de juego, más que de cantar», dice Henríquez Ureña; pero Lope de Vega la vuelve a utilizar en otra de las comedias en que aprovechó de nuevo la tradición dramática de la Maya *(El laberinto de Creta)* y Valdivielso en *El Hijo pródigo* (36), también la usará como canción popular a las que él era tan aficionado —tal vez más que Lope— aunque su misma afición le hacía *abusar* de ellas perdiendo, a veces, la calidad lírica por su abundancia.

Por no alargarnos dejamos a un lado el resto de las canciones que utiliza Lope como base de su Auto. Quizá podríamos decir que son todas ellas como fragmentos de una misma canción de Maya que está funcionando orgánicamente a lo largo y lo ancho de toda la pieza. Canción divinizada, ya decíamos, por la finalidad alegórica y sacramental de la obra. Y cuando al final el Príncipe de la luz se ofrece a sí mismo como don para la Maya es una nueva canción popular divinizada lo que cierra, en triunfo, el auto sacramental:

Dio el novio a la desposada
corales y zarcillos y patenas de plata.
Dióle su sangre en corales,
y su cuerpo en la patena

(34) Edición de Querol, Vol. I: *Polifonía Profana*. págs. 21-22.
(35) Vid. HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación irregular en la poesía española*, Madrid 1933, pág. 146, nota 1.
(36) VALDIVIELSO, *El Hijo Pródigo*, B. AA. EE. LVIII, pág. 223.

y sus palabras rëales
por zarcillos y cadena,
y en el Jueves de la Cena
su mesa, su vida y su alma,
corales y zarcillos y patenas de plata (37).

3.—*Peribáñez y el Comendador de Ocaña* [Ed. Ac. X] Fechada esta comedia entre 1609-1614 por Buchanan, Morley y Bruerton limitan más el tiempo colocándola entre 1609-1612 y, —«probably», dicen— se inclinan hacia 1610. Ya estaba maduro el genio de Lope de Vega.

Volvamos de nuevo a Menéndez y Pelayo, porque detrás de él todo el que quiera trabajar en el inmenso campo de la literatura española, más pronto o más tarde ha de aprovechar alguna de las sagaces observaciones de don Marcelino. Y volvemos a repetir una de sus frases que nos está sirviendo como de estribillo:

> "No sabemos si la fábula de *Peribáñez* tiene algún fundamento histórico, pero seguramente lo tiene tradicional. Brotó, como otras muchas de Lope, de un cantar, o de un fragmento de romance... El pedazo de romance a que me refiero está habilmente intercalado en una escena del acto segundo de la comedia, y viene muy oportunamente a tranquilizar los celos de Peribáñez, que al entrar en su pueblo lo oye cantar a unos segadores.
>
> *Llorent.*—(canta dentro)
>
> La mujer de Peribáñez
> hermosa es a maravilla,
> el comendador de Ocaña
> de amores la requería.
>
> La mujer es virtuosa
> cuanto hermosa, y cuanto linda;
> mientras Pedro está en Toledo
> desta suerte respondía:
>
> "Más quiero yo a Peribáñez
> con su capa la pardilla,
> que no a vos, Comendador,
> con la vuesa guarnecida".

(37) Véase también en VALDIVIELSO, *Romancero espiritual*, Madrid 1880, pág. 216.

> Probablemente los cuatro últimos versos eran los únicos populares. Con ellos le bastó a Lope para levantar su fábrica" (38).

Menéndez y Pelayo vuelve a decir lo mismo en el Apéndice II adicionado a *Romances viejos castellanos (Primavera y Flor de romances),* de Wolf y Hoffmann, publicados en el tomo IX de la *Antología de Poetas Líricos castellanos:*

> "La admirable tragicomedia de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña,* parece estar fundada en algún romance popular. Así lo indican estos versos:
>
> Canta, Llorente, el cantar
> de la mujer de nuesamo.
> *Llorente.*—La mujer de Peribáñez
> hermosa es a maravilla..." (39).

«Más quiero yo a Peribáñez...» Esos cuatro versos son la base de la obra y son populares. Menéndez y Pelayo no lo afirmaba. Pero detrás de él todos los editores o comentadores de la tragicomedia lo dan por seguro (40). Podemos estudiarlo y decidir.

a) Funcionamiento de la canción en la obra.—Aunque «*Peribáñez y el Comendador de Ocaña*» tenga un argumento repetido con ligeras variantes en otras obras suyas *(Fuenteovejuna, El mejor alcalde, el Rey...)* logra, sin embargo, en ésta su mayor acierto. No se ha limitado esta vez a dramatizar el episodio del noble que ultraja o pretende ultrajar al villano en su honra. Conflicto social que sobre todo en el siglo XV —el preferido por Lope para situar la acción de sus obras— llegó a adquirir proporciones de tragedia auténtica rebasando los límites de lo personal, como sucedió —hecho histórico— en Fuen-

(38) "Observaciones preliminares" al tomo X de las *Obras* de Lope de Vega, Ed. Ac., pág. LXI.

(39) *Antología de poetas líricos castellanos,* t. IX, Madrid 1912, "Apéndice II: Romances que se han conservado por medio del teatro", pág. 270.

(40) Véanse, entre otros: A. Bonilla y S. Martín, *Peribáñez...,* Clásicos de la Lit. Española, vol. III, Madrid, 1916, Advertencia preliminar, páginas XXXIII-XXXIV; J. M. Blecua, *Peribáñez...,* Clásicos Ebro, Zaragoza, 1944, Pról., pág. 13; C. de Torre, *Teatro de Lope de Vega,* Clásicos Jackson, Barcelona, 1951, Estudio preliminar; A. Valbuena Prat. *Historia de la Literatura Española.* 1.ª edic., t. II, Barcelona, 1937, pág. 229-244; Riquer-Valverde, *Historia de la Literatura Universal,* T. II, Barcelona, 1958, pág. 221.

teovejuna. Tal vez la abundancia de casos, si no iguales muy semejantes, hizo que cristalizara esa leyenda de señor y vasallo, ofensor y ofendido, en cuatro versos de una copla. O, tal vez, en un romance del cual se despojaron luego los cuatros versos más vibrantes en los que estaba el eje y núcleo del argumento, como ha sucedido en otras ocasiones (41); del mismo modo que veíamos arriba cómo una copla lírica emigraba hacia el romance épico-lírico, podía suceder al revés, cuando se desprendían unos versos del conjunto de un largo romance para adquirir vida propia como canción, teñida entonces más de lirismo que de valor épico.

Y Lope, al oírla, montó sobre ella toda una comedia. Otra vez volvía lo popular a servirle de arrancadero y de estribo y de meta. Toda la comedia está transida de un valor aldeano y villanesco de la mejor ley. El argumento es conocido y por eso no lo repetimos. Los cuatro versos en los que está el nudo de todo el drama, los dice con voz vibrante Casilda al Comendador la primera noche que éste acude a rondarla en ausencia de Pedro. La escena a media luz, una noche de verano. Los segadores de Peribáñez, después de entretenerse cantando ingenuas y picantes canciones populares, se han quedado dormidos junto al portal. Llega el Comendador, Casilda ha cerrado la puerta. Llama y —dice la acotación— «Casilda, con un rebozo, asomándose a una ventana que da al portal», pregunta al Comendador y los suyos, disfrazados de segadores: «¿Es hora de madrugar, amigos?» Y cuando ha hablado el Comendador, empieza ella con sus versos vibrantes:

> Labrador de lejas tierras
> que has venido a nuesa villa
> convidado del agosto,
> ¿quién te dio tanta malicia?

El romance es perfecto, de los que acreditan la pluma vital de Lope de Vega (pero fijémonos que la asonancia en -ía está totalmente mediatizada, a lo largo de todo él, por la coplilla popular). Hay descripciones exactas y matizadas con sólo dos versos; hay ironía finísima de lo que deben ser los amores de un Comendador con una «dama de estima». Y hay, sobre todo, una pasión contenida que va creciendo

(41) Vid. R. MENÉNDEZ PIDAL *Romancero hispánico*, t. II, pág. 184.

hasta estallar en el rechazo central con que Casilda despide al Comendador:

Y cuando el Comendador
me amase como a su vida
y se diesen virtud y honra
por amorosas mentiras,
más quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla,
que al Comendador de Ocaña
con la suya guarnecida.
Más precio verle venir
en su yegua la tordilla,
la barba llena de escarcha
y de nieve la camisa... (pág. 128).

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

Por otra parte, en boca de Casilda, que finge ignorar que es el Comendador quien le está hablando —señorío innato de un alma honrada que falta totalmente en el «noble» don Fadrique— los versos han sufrido una leve variación. Como una variante que sufre un romance que vive en la boca del pueblo. Casilda en este momento lo ha *vivido* realmente y por eso lo varía. Pero quizá sea mejor, para estudiar este punto, tratar de aproximarnos a la fecha de la copla.

b) Epoca de la canción. Su forma.—Empecemos por lo segundo que puede permitirnos un acercamiento al tema. Toda la respuesta de Casilda es un romance. Pero un romance artístico, regular y perfectamente medido y estudiado, aún cuando ya notábamos hace poco que la asonancia obedece a la impuesta por la de la copla central. Es po-

sible que Lope tratara de mantener el tono de tradicionalidad y así podemos rastrear algunas expresiones, que nos acercan a los romances «viejos». Por ejemplo ésta: «Labrador de *lejas tierras...*», que podemos encontrar parecidísima en algunos romances de los auténticamente tradicionales. Y al estilo de estos se vuelven a acercar los versos finales:

Vete, pues, el segador,
mala fuese la tu dicha...

En cuanto a la ironía de Casilda al describir a la «dama de estima» con que se debe casar un Comendador, podemos relacionarla con un romance popular, recogido en versión actual en Tánger. Nos referimos al de la *Mala suegra castigada* que lleva el núm. 69 de los agrupados por Menéndez Pidal en uno de sus estudios sobre el *Romancero judío español:*

Mujer de don Buezo
vestida de verde
Su suegro es el Rey,
su suegra la mala,
con el su marido
a la misa iría,
y de grana fina,
que bien la quería.
que la celaría
en mal la metía... (42).

Esos versos subrayados nos trajeron a la memoria, al leerlos por primera vez, el romance de Casilda. Y, de paso, notemos que es en Marruecos donde se han encontrado, vivos aún, más romances de Lope de Vega (43). Es probable —¿por qué no?— que exista entre ellos una relación que no podemos precisar, pero intuímos.

Y refiriéndonos de nuevo a la copla central, Casilda, como ya dijimos, la varía. Ella dice:

Más quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla,
que al Comendador de Ocaña
con la suya guarnecida.

(42) R. MENÉNDEZ PIDAL, *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, 1958, pág. 154.
(43) M. ALVAR, "Romances de Lope de Vega vivos en la tradición oral marroquí", *Romanische Forschungen*, LXIII (1951).

El cantar auténtico tal como lo trae el mismo Lope en otra de sus comedias, de asunto totalmente ajeno a Peribáñez, aparece así:

Más precio yo a Peribáñez
con la su capa pardilla
que no a vos, Comendador,
con la vuesa guarnecida (44).

Fuera de la variante que motiva el tener que hablar del Comendador en tercera persona, notemos otras: la sustitución del verbo *precio* por *quiero;* el artículo, colocado antes del pronombre posesivo, incorrrección popular todavía hoy vigente en medios rurales castellanos, vuelve a su lugar; en vez de *vuesa, suya.* Lope ha querido *recrear* esos versos y adoptarlos a su manera artística. Lo popular está aquí, en este momento, sublimado —no olvidado ni transformado— para dar más valor poético a las palabras, la escena y la situación.

Nos inclinamos a creer que es la versión que Lope de Vega nos da en —1607— *San Isidro Labrador de Madrid,* la verdaderamente popular, por alguna otra razón además de la apuntada antes de la mayor popularidad de las expresiones. Así vemos que en esta segunda comedia citada, quien canta la copla es un villano «al son de la rueda»; Acto segundo.

"(Bartolo dentro cantando al son de la rueda).

Bart.—Más precio yo a Peribáñez
con la su capa pardilla,
que no a vos, comendador,
con la vuesa guarnecida.

Iván.—¡Ha del molino! ¡Hola gente!
No da lugar el ruido,
El río viene crecido:
Hola! no escucháis, pariente?

Bart.—Río verde, Río verde,
más negro vas que la tinta,
de sangre de los cristianos
que no de la morería.

(44) *San Isidro Labrador de Madrid,* Ed. Ac.—IV, pág. 570.

Iván.—Qué costumbre tan villana!
Aunque escuche no hablará!
Ha del molino! Ha de allá!
Qué digo, hermano? o hermana?
Bart.—Retraída está la infanta,
bien así como solía,
porque el Rey no la casaba
ni tal cuidado tenía
Qué tiranía!
Iván.—¿Qué tiranía mayor
que oir y no responder?..." (45).

Lo que el villano Bartolo está entonando como «cantares de rueda», es decir, de baile en corro, son romances viejos popularísimos. El último es el del «Conde Alarcos y de la Infanta Solisa» que comienza así en la versión castellana —las hay también en catalán y portugués— que ha llegado hasta nosotros:

Retraída está la infanta — bien así como solía,
viviendo muy descontenta — de la vida que tenía,
viendo que ya se pasaba — toda la flor de su vida,
y que el rey no la casaba — ni tal cuidado tenía (46).

El anterior es una parodia del viejo romance fronterizo de Sayavedra, del que se conservan tres versiones distintas. La parodiada en la copla de Bartolo, se aproxima a ésta:

entre tí y Sierra Bermeja — más negro vas que la tinta!
Río Verde, Río Verde, — murió gran caballería... (47)

Si estos cantares eran tradicionales, parece lógico suponer que también el breve fragmento del romance de Peribáñez con que se inicia la escena, lo fuera también. Bartolo está cantando lo que «al son de la rueda» cantaba el pueblo.

Añadamos otro detalle: la fecha de composición de *San Isidro Labrador de Madrid* es, según Morley-Bruerton, anterior a la de *Peribá-*

(45) Idem, Idem.
(46) WOLF y HOFFMANN, *Romances viejos castellanos (Primavera y flor de romances)*, edic. de Menéndez Pelayo, pág. 290, número 163.
(47) Idem., id. pág. 194, n.º 96; Cf. además, "Observaciones preliminares" al tomo IV de las *Obras* de Lope, pág. CXXII.

ñez; la fijan entre 1604 y 1606, mientras que *Peribáñez* está compuesta entre 1609 y 1612. Hay aquí una muestra o indicio de que la copla «vive en variantes», puesto que en *San Isidro* —donde no sigue la técnica que estudiamos— adopta la versión más popular que el pueblo conocía y cantaba. En *Peribáñez* la aprovecha para sus fines y, por lo tanto, la cambia ligeramente. Si Lope hubiera puesto en boca de Bartolo una copla inventada por él, no es fácil que la hubiera variado en una comedia posterior, ligeramente posterior, a no ser por el fin artístico que persigue y también porque la copla ha variado ya en boca del pueblo que la cantaba.

c) Segunda aparición en la obra de cantar de Peribáñez. — En el mismo acto segundo, donde siguiendo la técnica de Lope se acumulan los acontecimientos, volvemos a oír los cuatro conocidos versos. Esta vez cantados.

Los segadores que trabajan en las tierras de Peribáñez, asisten a todo el drama, como si fueran «el coro de esta égloga dramática, pero no coro desligado y de puro ornato, sino con voz y acción en la fábula, a cuyas principales peripecias se asocian» (48). Ellos, los fieles, han dormido aquella noche de la réplica de Casilda al Comendador, a la puerta de la casa de su amo. Pero no todos dormían; Llorente y Mendo, despertados por el ruido del Comendador y los suyos, mientras fingen dormir, escuchan todas las razones que se cambian entre el señor de Ocaña y Casilda. Cuando Peribáñez vuelve al día siguiente de Toledo, roído por los celos y la desconfianza que han crecido en él viendo el retrato de su mujer en casa del pintor, intenta calmar su estado de ánimo alterado yendo hacia sus campos antes de regresar a casa. Al acercarse oye la «grita» de los segadores —escena de siega que se desarrolla entre bastidores, pero llena de vida, gracias a las palabras que Lope hace cambiar a los mozos que siegan el campo— y entre las pullas y bromas, escucha la voz de Mendo:

Mendo (dentro).—Canta, Llorente, el cantar,
de la mujer de nuesamo.
Peribáñ.—¿Qué tengo más que esperar?
La vida, cielos, desamo.
¿Quién me la quiere quitar?

(48) MENÉNDEZ PELAYO, "Observaciones preliminares", Ed. Ac. X, página LXV.

Llorent. (canta dentro.—La mujer de Peribáñez
hermosa es a maravilla;
el Comendador de Ocaña
de amores la requería.
La mujer es virtuosa
cuanto hermosa y cuanto linda;
mientras Pedro está en Toledo
desta suerte respondía:
"Más quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla,
que no a vos, Comendador,
con la vuesa guarnecida".
Peribáñ.—Notable aliento he cobrado
con oir esta canción... (pág. 132).

El romance que canta Llorente vuelve a la versión más popular y se acerca a la que cantaba Bartolo en *San Isidro Labrador,* además de convertirla ya en la respuesta directa de Casilda al Comendador («...que no a vos, Comendador...») como si el cantor hubiera olvidado que ella le contestó indirectamente. Otra vez nos parece ver a Lope aprovechando una versión ya existente.

Con la inserción del cantar en este preciso momento, Lope ha conseguido dos cosas: 1.ª) Dar más vida, más verosimilitud, más realismo a una escena de siega, que no se podía ver (estamos en el teatro, no en el cine) y que por lo mismo necesitaba de todos los elementos que le dieran mayor veracidad. En este caso, un canto que animara a los segadores en su tarea. Ha logrado un ambiente. 2.ª) Eleva la situación dramática con la inserción de un elemento musical que duplica en plano lírico y en forma directa la acción (49). Lo sucedido en la realidad está aquí poetizado por el romance y la música sin dejar de ser verdad. Lo que en la realidad fue hermoso pero duro y amargo, en el canto pierde algo de dureza y el sabor es agridulce. Por eso los celos de Peribáñez, al oír el cantar de sus hombres, se encuentran justificados: ya sabe que el Comendador pretende conquistar a su mujer, y esto es duro; pero sabe también la postura honrada y fiel de Casilda, y esto le anima.

En fin, la eficacia del canto popular en este momento es extraordinaria. Gracias a ella se ha potencializado el valor poético y dramá-

(49) Cf. E. Asensio, *Op. cit.,* pág. 167.

tico de la situación y los espectadores, al igual que Peribáñez, sentirían crecer sus ánimos al escuchar en plena siega de agosto, la canción «de la mujer de nuesamo». Las dos escenas cumbres de la obra han girado alrededor del cantar que ha servido de eje y sostén a toda ella.

Es curioso llegar ahora, en este ligero orden cronológico que intentamos seguir, al año 1615 y ver que Lope siguió esta misma táctica, de basar en una canción toda una obra, por lo menos, en cuatro ocasiones ese año. *El galán de la Membrilla* y *Santiago el Verde* están fechadas indiscutiblemente en 1615 puesto que de ambas conservamos el autógrafo que indica el año de su composición. El Auto Sacramental, *La venta de la Zarzuela,* será tal vez algo anterior puesto que la copia manuscrita que existe de ella lleva la fecha de marzo de 1615. Y *El Abanillo* está fechada por Morley y Bruerton entre 1612-1618, espacio de sies años de los que prefieren el de 1615. Esta abundancia de obras de un mismo estilo—técnico, no de argumento o intencional— en un mismo año, ¿no puede relacionarse con el éxito obtenido por *Peribáñez* poco tiempo antes? Es sólo una suposición que un conocimiento total de las obras dramáticas de Lope tal vez llegue a fortalecer.

4.—*La venta de la Zarzuela.* [Ed. Ac. III]. Poco será lo que diremos de este auto, puesto que existe un estudio exhaustivo del tema hecho por Menéndez Pidal (50); y aunque no se refiere directamente a la obra de Lope, sino a la serranilla —base del mismo— sus alusiones a aquél son constantes. Después de dar un resumen del auto sacramental —cuya alegoría nos parece mucho más violentamente sacada de la canción, que lo estaba *La Maya* de la costumbre popular—, dice don Ramón:

> "Este auto, además de fundar todo su trama en el romancillo, le parafrasea especialmente dos veces, dejándonos reconocer los versos antiguos entre los nuevos, ora por el tono, ora por repetirse en el mismo auto o en *El Sol parado* [otra comedia de Lope], ora por no encajar sin cierta violencia en la alegoría del auto. Reconstruyamos ahora el romancillo:

(50) "Serranilla de la Zarzuela", trabajo recogido en *Poesía árabe y poesía europea* (4.ª ed.), Madrid, 1955, págs. 121-135.

Yo me yva, mi madre,
a Villa Reale,
errara yo el camino
en fuerte lugare.
Siete días anduve
que no comí pan,
cevada mi mula
carne el gavilán.
Entre la Zarzuela
y Daraçután,
alçara los ojos
hazia do el sol sale;
viera una cabaña,
della el humo sale.
Picara mi mula,
fuyme para allá;
perros del ganado
sálenme a ladrar;
vide una serrana
del bello donayre... etc.

Menéndez Pidal recompone así la serranilla primitiva tomando como base la escena del acto 1.° de *El sol parado* que es una pura glosa del romancillo incluso con asonante -ae mezclada con -a y como fuentes accesorias la obra del ciego Salinas, *De Música* (Salamanca 1577), *Cancionero de Ubeda* (1588), *Las Paces de los Reyes* también de Lope, y *La venta de la Zarzuela* (51). El tono de la reconstrucción conseguida por Don Ramón es totalmente tradicional (y muy distinta a la hecha por Menéndez Pelayo en su *Antología de líricos castellanos*, t. IX) y su profundo conocimiento de este tipo de poesía nos quita todas las dudas que pudieran despertarse. Esa fue la versión que debió servir a Lope de Vega para sostener, vuelta a lo divino, toda la construcción de su auto sacramental.

Sin embargo, en la escenificación del romancillo, que se va desarrollando a lo largo de toda la obra, se ha perdido mucho el sabor popular, picaresco pero ingenuo, que tenía la versión original. La serrana es aquí salteadora y bandolera y lo único que pretende es engañar al

(51) Las obras de Lope de Vega están en la Edición de la Academia, tomos IX, VIII y III, respectivamente.

viajero perdido. Esta deformación violenta de un personaje —haciéndole derivar hacia otro también legendario como es «la serrana de la Vera»— ha venido forzada por la conversión de la realísima «serrana del bello donaire» en la alegórica Lascivia que no busca más que la perdición del Hombre. Por eso la habilidad de Lope en este caso nos parece pobre, poco artística, y solamente el conjunto del auto, con expresiones bellísimas y escenas acertadas (por ejemplo, el perdón del Pastor y la fiesta pastoril que se organiza para celebrarlo), nos hace reconciliarnos con la ocurrencia del autor de escoger una de las composiciones más realistas de la lírica popular como base de una acción que es pura alegoría, por muy reales que sean las caídas humanas que simboliza. Esa alegoría forzada es la que ha llevado a Lope de Vega a perder la sencillez, y es ésta uno de los elementos necesarios para que resulten bellas las composiciones divinizadas, como lo son las versiones sin divinizar (52).

5) *La del Abanillo.* [Ac. N. III]. Una escueta cancioncilla de cuatro versos, sin argumento además, y Lope monta otra comedia de tres actos a su alrededor. El cantarcillo, tal como lo encontró —glosado— Foulché-Delbosc en el *Romancero de la Biblioteca Brancacciana,* por él publicado (53), dice así:

La del abanillo
calor tiene, madre,
aire, Dios y aire,
y podrá sufrillo.

Lope en su comedia apenas lo varía:

La del abanillo
calor tiene, madre,
¡Aire, Dios, y aire,
sí podrá sufrillo! (pág. 23)

(52) Cf. B. WARDROPPER, *Historia de la lírica a lo divino...* Madrid, 1958, pág. 179. Véase además todo lo que dice de los contrafactistas y su mediocridad en la divinización, en el capítulo XIII, págs. 319-332; entre otras cosas señala: "Incluso el gran Lope de Vega, al contrahacer un canto popular, está lejos de desplegar el talento artístico de que se sirve, para componer sus sonetos o sus comedias más geniales"; recuerda, sin embargo, aciertos rotundos de Lope de los que ya veremos algunos en este mismo trabajo.

(53) *RHi,* LXV (1925), pág. 356, n.º 12.

Pero debían existir —como en toda canción popular— más variantes, puesto que en la misma obra de Lope, la protagonista recuerda otra forma de uno de sus versos:

Estef.—¿Calor te ha dado?
¿"Aire Amor podrá sufrillo"?
Clavel.—Así dice la canción (pág. 18).

De su popularidad puede ser indicio otro pasaje de la misma comedia en que se habla de varias canciones conocidas de la época y se deciden por la que parece gustar entonces más:

Celio.—¡Vaya una letra amorosa!
Mus. 1.º—Diremos la de *Carrillo.*
" *2.º*—Mejor es la del *Desdén*
" *3.º*—Otra lucirá más bien.
" *2.º*—¿Cuál es?
" *1.º*—La del *Abanillo* (pág. 28).

Sea como fuere, la coplilla popular despertó la imaginación del Fénix que creó, sobre ella, una de sus mejores comedias de tipo medio. Comedia de enredo y costumbres cortesanas, de caracteres bien trazados lo mismo que las situaciones.

Lope adivinó un enredo motivado por un abanico (54) y por ese matiz designativo que tiene el primer verso de la canción: «*La* del Abanillo...», ésa, no otra. Creemos que con esto le bastó, puesto que parece no haber tenido en cuenta la glosa con que figura en el *Romancero de la Bca. Brancacciona:*

El pecho se abrasa,
que es de amor el centro,
por fuera y por dentro
se quema la casa;
pensaba encubrillo
échalo en donaire
Aire, Dios, y aire
y podrá sufrillo. Etc. (55).

(54) Abanillo = abanico. Véase la nota 1 de la pág. V del Prólogo de Cotarelo y Mori al tomo III de la Nueva edición de la Academia de donde sacamos los textos de esta comedia.
(55) Loc. cit.

El primer acto de la comedia, sin conexión con el cantar, es sólo un planteamiento de la situación: El Conde Celio, de Nápoles, sobrino del Almirante de Aragón, ha sido prometido en matrimonio por su tío con una dama española. Mientras llega su esposa, Celio se va a España siguiendo a otra mujer, casada, de quien está enamorado. Pero al llegar a Barcelona, en la calle del Mar, conoce a Estefanía y queda prendado de ella sin que sepan, ni él, ni ella, que son ambos los prometidos por el Almirante. Estefanía iba, el día del encuentro, con una prima suya, Clavela, novia secreta de un caballero valenciano, don Félix, del cual se hace amigo el Conde Celio, pero sin saber su noviazgo con Clavela.

Acto segundo: El criado del conde, disfrazado de buhonero, vende a Estefanía un abanico en el que Celio ha escrito un mensaje para ella. Quiere la joven contestarle por el mismo medio y cuando por la noche sale al balcón con Clavela para dejar caer el abanico-mensaje, están Celio y don Félix rondando las rejas, cada uno por su cuenta. Se reconocen los dos, y don Félix, sin decir el nombre, manifiesta a su amigo el amor que existe entre una de las damas y él. Celio le pide que señale cuán de las dos es. Vienen ahora la escena central que reproducimos en parte:

Clav.— Dame, prima, el abanillo,
que me dejé en el estrado
el mío.

Estef.— ¿Celos te ha dado?
¿"Aire amor podrá sufrillo"?

Clav.— Así dice la canción.

Estef.—Mira, Clavela, que en él
viene pegado el papel
de aquella nueva invención.

Clav.— No hayas miedo de que se borre
tanto fuego con el aire.

(Al decir Clavela este verso alce los ojos don Félix y la ve con el abanillo que ha pedido a Estefanía, y cuando después lo vuelva a tomar Estefanía no la mire don Félix, sino Celio, que en esto consiste toda la tramoya de la comedia.)

Estef.—Vuélveme, prima Clavela
el abanillo, pues veo
muy descuidado a Fineo (56)
ya debe de ser cautela.

(Mira al descuido Celio a Estefanía)

... ...

D. Fél.—¿En qué os puedo yo servir?
Celio. — Decidme con una seña
cuál es la señora dueña,
que bien lo podéis decir
sin que miremos allá
que yo las he visto bien,
para darla el parabién
(si es que la envidia le da).
D. Fél.—Determínome a decillo,
Fineo, y quedáos con Dios.
¿Viste endenantes las dos?
Celio. — ¿Cuál es?
D. Fél.—La del abanillo.
(Vase.)
Celio. — Miraré despacio cuál.
Rober.—El se fue.
Celio. — ¡Viven los cielos,
Rober.—¿Qué dices?
Celio. — ¿Hay cosa igual?
Pues yo le obligué a decillo,
justo castigo, ¡por Dios!
Mira, Roberto, a las dos
Rober.—¿Cuál es?
Celio. — La del abanillo (pgs. 18-19).

Lo que sigue es fácil de imaginar. Pero la canción, aparecida ya en una fina alusión de Estefanía y cuyo título están diciendo los personajes, sin darse cuenta (el público sí se la daría, estamos seguros), ha de jugar un papel más importante en el acto 3.° cuando Celio, que ha regresado a Nápoles, deshecho de nostalgia y amargura, a esperar a la esposa que no conoce, y que supone le hará olvidar a la «cruel» Estefanía, recibe a unos músicos españoles que su criado le ha traído para alegrarle.

(56) Nombre este —Fineo— con que Celio defiende su incógnito.

... ...
Fabio.—De traer a tu servicio
dos músicos.
Celio. — Bien has hecho.
... ...
¿De dónde son?
Fabio.— Son de España.
Celio. — ¿De guitarra?
Fabio.— Sí, señor,
que es la suavidad mayor
que las voces acompaña.
Quédase el arpa sagrada
para David, y el laúd
para una voz, en virtud
de ser música fundada.
Que unas cortas guitarrillas,
hallando del gusto el centro,
no sé qué se tienen dentro
que hacen al alma cosquillas.
Celio. — ¿Dónde están?
Fabio.— Afuera están.
Celio. — Entren.
Fabio.— Entrad.
(Salen dos músicos)
... ...
... ...
Celio. — ¡Vaya una letra amorosa!
Ms. 1.º—Diremos la de *Carrillo.*
Segun.—Mejor es la del *Desdén*
Prime.—Otra lucirá más bien.
Segun.—¿Cuál es?
Primer.—La del *Abanillo*
(Cantan)
"La del abanillo,
calor, tiene madre,
¡Aire, Dios, y aire
si podrá sufrillo!"
Celio. Antes encender la lumbre,
¡Vive Dios, que los envía
la cruel Estefanía
a que me den pesadumbre!
¡Que aquí entrase el abanillo
con el disfraz del donaire!
(Cantan)

"Aire, Dios, y aire
si podrá sufrillo!".
(Levántase el Conde colérico y dice):
Celio. — No podré ¡por Dios eterno!,
por más que abanillos gaste,
que no sé yo qué aire baste
a templar fuego de infierno.
Otros abanillos son
para dar aire a la casa,
y éste, confieso, no para
hasta el mismo corazón (pág. 23).

Es fácil suponer que el optimismo incorregible de Lope, logra resolver toda la situación favorablemente, y aclarada la confusión, Celio y Estefanía se casan lo mismo que Clavela y Félix. Para nuestro objeto basta con lo que hemos dicho y los párrafos transcritos que vamos a analizar sumariamente.

Lo que en el acto 1.º era sólo un planteamiento de un conflicto, todavía no tan grande como creen los mismos personajes (recuérdese que Celio y Estefanía saben desde el primer momento que no se podrán casar puesto que ambos están formalmente prometidos a *otro,* al que no conocen), se agudiza en el segundo acto. Para hacer crecer la tensión, Lope está utilizando ya la copla del *Abanillo* pero solamente por alusiones. Será en el tercer acto cuando la introduzca completa, con su tonada, haciendo llegar al colmo la desesperación del Conde. La canción ha servido de apoyatura dramática. Es sólo una leve nota —cuatro versos nada más—, pero la situación espiritual del protagonista hace que cobre un relieve extraordinario y que, a su vez, el dolor de Celio adquiera una proyección lírica superior a la que la situación escueta podría tener. Fijémonos, además, que después de que los músicos la cantan entera por primera vez, mientras rasguean —suponemos— el acompañamiento en las guitarras, el Conde, sobre la música, dice unas palabras que podrían tomarse como la estrofa de la canción. Cuando después los guitarristas repiten los dos últimos versos de la letrilla, éstos se han transformado ya en estribillo del dolor de Celio, más que de la canción. Y al estallar su cólera, todo lo que dice es como una glosa de la tonada que ha oído, pero con el acierto de no repetir ni uno de sus versos, para que la canción quede siempre aislada, aunque provista ahora de argumento y significación.

A lo largo del resto de la comedia se vuelve a aludir varias veces a la copla, pero es la acertada alusión final la que puede darnos una nueva explicación de cómo Lópe de Vega había usado el *motivo* de la *Tonada del Abanillo* para su comedia:

D. Fél.—Con esto da fin, senado,
La del Abanillo, y sea
tal el aire del favor,
que pueda servir de velas
el autor para serviros
y para aliento al poeta (pág. 32).

El «aire» de la letra fue el aliento que animó a Lope a escribir esos tres actos llenos de vida y simpatía, como la misma canción.

6.—*El galán de la Membrilla.* [Ed. Ac. IX]. El original autógrafo de esta comedia está fechado por Lope a 20 de abril de 1615. En el estudio preliminar el tomo de la edición académica en que está incluida, Menéndez Pelayo dice que tiene sin duda un fondo tradicional que él no ha podido encontrar, pero Lope indica la derivación popular del suceso en un cantarcillo «que seguramente había en Manzanares cuando en su juventud le llevaron por aquella tierra los amores de su hermosa Lucinda:

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

P. Henríquez Ureña, en la lista, casi completa, que da de las seguidillas que Lope de Vega utiliza en sus obras, afirma de ésta que es el cantar base del drama (57). Así nos parece también, aun cuando el metro utilizado para *poner en solfa* lo sucedido, parece indicarnos que el suceso era reciente, puesto que la seguidilla es un tipo métrico que empezó a utilizarse a mediados del siglo XV, pero no alcanzó su popularidad hasta el final del XVI para llegar a su apogeo en los primeros años del XVII y precisamente con el esquema silábico que emplea la canción que estamos viendo: 6-5-7-5. Es probable, pues, que si Lope sabía que el cantar aludía a algún hecho reciente, colocara la

(57) Op. cit., pág. 223, nota.

acción de su drama en época remota, nada menos que en tiempos de Fernando III el Santo, para evitar una referencia exacta a personas y acontecimientos conocidos.

Es que no nos resulta nada extraño creer que el argumento de esta bellísima comedia tenga como base un hecho real. Pocas veces consigue Lope dar una tan fuerte impresión de realidad, de vida auténtica, no sólo en las escenas enormes en que el cantar aparece, sino en todos los tres actos de la obra, pero sobre todo en aquéllas. Ha captado el ambiente de unos pueblos castellanos de la Mancha —Manzanares y La Membrilla— con todas sus pasiones fuertes y broncas, de pocas concesiones al sentimentalismo y blandura, con grandezas y miserias de hombres y mujeres que resaltan sobre la tierra parda de la región. Un labrador rico que tiene una hija y un hidalgo pobre, del pueblo vecino, enamorado de ella. Un desdeñado pretendiente de ésta, del mismo pueblo, con psicología retorcida y oscuros instintos. Cuando el hidalgo don Félix se ve obligado por el Rey a marchar a la guerra (sin haber logrado que el monarca premiara sus servicios militares anteriores), Leonor, la hija del labrador Tello, se va con él. Ramiro, el otro pretendiente de la joven, se venga despechado, no en Félix, o en Leonor, a los que no es capaz de seguir, sino en el desgraciado Tello, y la venganza consiste en serenatas nocturnas en que los músicos cantan ante los balcones de Tello, sin cansarse, la seguidilla compuesta por Ramiro.

Es en el acto tercero donde la canción cobra toda su importancia. Un acto tercero sensacional que se inicia con la escena de la «matraca» musical y nocturna. Mejor dicho, no es de noche totalmente, puesto que ya comienza el amanecer, aunque la casa de Tello está todavía silenciosa. Ramiro y su amigo Fabio llegan con los músicos. Todo lo que dice el primero, son palabras bruscas, cortadas, llenas de pasión reconcentrada.

Fabio.—Si habéis templado,
vaya de letras.
Músic.—Y va.
(Cantan)
"Que de Manzanares era la niña,
y el galán que la lleva, de la Membrilla,
El galán hidalgo, bizarro y libre,

llevose a la niña de los melindres;
ella fue la Circe de nuestra villa,
y el galán que la lleva, de la Membrilla". (Pág.110).

Tello despierta y desde la calle se oyen sus voces llamando a sus criados para dar un escarmiento a quienes cantan su deshonra, esta noche como tantas otras.

Tello.— Que aqueste infame
con estas coplas que ha compuesto, ha hecho
que canten mi deshonra hasta los niños.

Fabio intenta disuadir a Ramiro de que siga la serenata, porque es cobarde quien hace sufrir a alguno recordándole el motivo de su pena. Pero Ramiro parece estar más enfurecido al oír él también la copla.

Ramir.—Cantad, que es cosa de risa
Tello (llamando).—¡Hola!
Benit. (dentro también).—Ya nos damos prisa.
Ramir.—Cantad
Fabio—El viejo se abrasa.
(Vuelven a cantar — Paséase Ramiro)
Músic.—"El fue la deshonra del viejo padre,
y ella fue la infamia de Manzanares,
con ir como infame desconocida,
Y el galán que la lleva de La Membrilla.
(Salen Tello, Benito, Silvio y otros
con alabardas y hondas).
Tello —¡Muera el infame mal nacido!
Todos —¡Muera!
Ramir.—Huye, Fabio, que piedras de villanos
no tienen resistencia.
... ...
Músic.—¡Pesia tal! ¡La guitarra me han quebrado!
Silvio —¡Mejor fueran los cascos, bellacones!
... ...
Tello —¡Que vengan a aumentar los males míos
estos desvergonzados de esta suerte!
¿Qué quieres, vida, ya? ¿Qué aguardas muerte?
... ...

Tello —Ningún hombre
que fuera bien nacido, me acordara
mi desventura por tan vil camino:
tan dormido parece que me tiene
esta desdicha, que a quitarme el sueño
viene con la canción de mi deshonra. (Pág. 110).

La canción ha obsesionado al anciano Tello que parece estar oyéndola en todo el resto de la obra. Y los espectadores —ahora lectores— también están obsesionados por la agilidad cruel de esa seguidilla que ha sonado por primera vez en esta escena tremenda. Todos los personajes desde ahora hablan continuamente de la letrilla deshonrosa y aún volveremos a escucharla otra vez, en otra escena bronca, cuando don Félix, que se ha enterado por un criado de lo que se canta en el pueblo, acude una noche a tiempo de oír de nuevo la canción, cantada esta vez no por orden de Ramiro, sino de una mujer celosa que ha querido hacer sufrir a éste. (Acierto psicológico el de Laurencia al adivinar que Ramiro sufre más que nadie cuando oye la letra escrita por él).

Laure.—¿Traéis quien cante?
Fabio —Aquí están
dos amigos.
Laure.—Pues por dalle (58)
pena, quiero hacer cantalle,
que bien sé que la sabrán,
la letrilla de Leonor.
Fabio —¿Cosa que sea de celos?
Laure.—Mejor me guarden los cielos:
mas no, que le tengo amor (aparte)
Fabio —Señores, va de letrilla, (aparte a los músicos)
para hacer ciertos pesares.
Músic.—¿Qué irá?
Fabio —La de Manzanares,
y el galán de la Membrilla.
Músic.—"Que de Manzanares era la niña.
y el galán que la lleva, de La Membrilla".
(Entran D. Félix y Tomé)

(58) ...a Ramiro, que acompaña a Fabio y los músicos, y de quién está enamorada Laurencia.

D. Fél.—A buen tiempo.
Tomé — Y el mejor
que se puede imaginar.
D. Fél.—¡Qué aquí vengan a cantar
las desdichas de Leonor!
Tomé —Oye la copla.
D. Fél.—Si haré
que asiento muy bien un palo
sobre una copla.
Tomé —Es regalo
pegar en oyendo el pie.
Músic.—"La niña era rica, pobre hidalgo,
sacóla de casa por un terrado".
Tomé —¡Vive Dios, que es gran mentira;
porque por la huerta fue!
¿Qué aguardas?
D. Fél.—Membrilla es pie.
Tomé —Tu flema, señor, me admira:
pues ¿éstos han de decir
que por terrado salió?
D.Fél.—¿Qué importa? En la tierra dio.
Tomé —Ya rabio por sacudir.
Músic.—"Amor fue membrillo y ella pepita.
y el galán que la lleva, de La Membrilla".
(Sacudan)
D. Fél.—¡Pícaros!, ¿de aqueste modo
se cantan infamias tales?
Ramir.—¡Muerto soy! (págs. 116-117).

Tal vez Lope ha fallado al no lograr que sean los tres actos los que giren orgánicamente alrededor de la canción, pero subsana el fallo con ese magnífico acto tercero, obsesionante para todos, en que parece escucharse con música de fondo: «que de Manzanares era la niña...». La copla esta vez ha servido para acentuar la brutalidad de pasiones, humanísimas pero despiadadas, de celos y venganza. Sirve para acentuar el dolor de Tello —nueva pasión, esta vez comprensible— y el odio de Ramiro, que crecen al escucharla. Y servirá finalmente para resolver, de modo indirecto, la situación, cuando la ausencia de don Félix que ha ido a castigar, como hemos visto, la crueldad de Ramiro, motiva que Leonor, disfrazada de hombre en el ejército, se gane el favor del Príncipe y del Monarca para ella y, de rechazo, para su amante.

Nuevos fragmentos lírico-musicales se encuentran, y excepcionales, en esta comedia, pero ya sin relación directa con la trama. Recogemos aquí nada más la parodia que los criados de Tello hacen de la seguidilla al día siguiente de la paliza recibida por Ramiro:

Benit. —"Ay, que si los palos eran de encina,
al galán que los dieron, de la Membrilla!".
Inés.—Linda letrilla.
Benit. —Famosa.
Inés.—¿Tiene tono?
Benit. —Y lindo son,
que suena que es bendición. (Pág. 121).

Al igual que las estrofas que hemos visto antes, cantadas sobre el estribillo conocido, esta parodia debe ser creación total de Lope a quien le bastó la copla popular «que de Manzanares era la niña...», para glosarla y parafrasearla y parodiarla de modo inmejorable en una de sus obras mejores.

7.—*Santiago el Verde.* [Ac. N. XIII]. También autógrafo de 1615. Ruth A. Oppenheimer ha hecho una buena edición crítica de esta comedia (59) y a su estudio final nos remitimos para todo lo concerniente a las fiestas madrileñas del 1.º de mayo en honor de Santiago el Verde, es decir, el Apóstol Santiago el Menor, a quien se le ha puesto, desde antiguo, ese adjetivo de color por la fecha en que se celebran: en plena verde primavera. La editora de esta comedia parece colocar el origen de ella en otro *motivo* que el que aquí indicamos nosotros. Dice:

> "La suposición de que *Santiago el Verde,* fuera escrita para unas fiestas del 1.º de Mayo es sumamente plausible, dado el carácter de actualidad y oportunidad, casi periodística, que distingue muchas obras de Lope..." (60).

Sí, es probable. Pero nos inclinamos más a creer que la fuerza que arrastró de modo más potente a Lope a escribir esta pieza, fue otra

(59) *Santiago el Verde,* ed. crítica de R. A. Oppenheimer, *Teatro antiguo español,* IX, Madrid, 1940.
(60) Idem, pág. 147.

seguidilla, citada también como «probable base de la comedia» por Henríquez Ureña. Si tenemos en cuenta esta fecha de 1615, año en que, como decíamos, abundan las obras motivadas por cantares, las razones de probabilidad parecen inclinarse a nuestro favor. Y estudiando el mecanismo de la comedia, esta opinión cobra más visos de verosimilitud.

Como en *El galán de la Membrilla* es el acto en que aparece la canción el mejor —y con mucho— de la obra. Citemos de nuevo a R. A. Oppenheimer:

> "La exposición del argumento se desarrolla en la interioridad de recintos burgueses [acto 1.º]; el idilio culmina entre las alegrías de las fiestas del Soto, y en todo ese acto segundo, el ambiente cobra una sustantividad especial y sostiene la exaltación de todas las escenas que alternan con las danzas y cantares de la gente popular. La intriga dramática, propia de la comedia, las sutilezas, los ardides, vuelven a desarrollarse en la cerrazón de un hogar madrileño [acto 3.º] donde los estímulos ya no son los de la naturaleza, donde el juego atiende a una regulación estricta..." (61).

Todo el acto 2.º, llevado con ritmo ligero y apasionado de ballet, es la clave de la acción y precisamente en medio de él, cuando se han despertado ya los celos entre D. García y Celia (aunque ellos parecen no darse cuenta todavía), los músicos y bailarines, el pueblo alegre del Soto del Manzanares irrumpen en escena cantando la seguidilla popular, como un coro inconsciente que marca el punto fundamental de la trama y señala las consecuencias últimas de éste:

Lucin. —¿Agora contento estás?
Garcí. —Hasta verla estaré triste.
Lucin. —Esta variedad que veo
el más ardiente deseo
gustosamente resiste.
Garcí. —De todo estoy incapaz
Trasladóse a un verde soto
la corte.
Lucin. —Bravo alboroto!
(ruido dentro)
(Dentro).—¡Afuera, ténganse, paz!

(61) Id. pág. 170.

Lucin. —¿Qué es aquello?
Garcí. —Cuchilladas,
Lucin. —¡Qué notable gente acude!
Garcí. —Con una que se desnude
se sacarán mil espadas.
Lucin. —Hacia aquí vienen bailando.
Garcí. —Este regocijo es fiesta.
Lucin. —Gente de pandero es ésta.
Garcí. —Pues vámonos retirando.
(Apártanse y salen cantando los músicos
y una mujer bailando).
Músic.—"En Santiago el Verde me dieron celos,
noche tiene el día, vengarme pienso.
Alamos del Soto, ¿dónde está mi amor?".
Garcí. —Esta seguidilla acabaré yo (62).
Músic.—"Alamos del Soto ¿dónde está mi amor?,
si se fue con otro, moriréme yo".
Garcí. —Mal agüero, pero vamos
al puesto que señalé.
Lucin. —Yo te aseguro que esté
entre aquellos verdes ramos.
(Vanse D. García y Lucindo).
Músic.—"Manzanares claro, río pequeño,
por faltarle el agua corre con fuego".
(Vanse cantando, y salen Celia y Teodora,
con capotillos).
Teodo.—Qué es lo que vienes buscando?
Celia. — Ninguna cosa, Teodora (pág. 557).

La escena central es ésta. Y ahí, en el centro, la seguidilla. Estallarán enseguida los celos entre el galán y la dama; García se vengará de Celia y ésta de aquél con ardides y tretas que exciten cada vaz más los ánimos. La canción, como dice don García, ha sido de «mal agüero», pero además atendamos a cómo va dirigiendo, por así decir, los movimientos de los personajes. Al decir los músicos «Alamos del Soto, ¿dónde está mi amor?», quiere García acabar, no sabemos de qué forma, la seguidilla, pero los cantores lo hacen antes que él. Entonces el caballero, como obedeciendo a la pregunta de la canción, se va en

(62) En CORREAS, *Arte grande*, pág. 279, encontramos una "seguidilla nueva con eco", relacionada con estas: "Alamillos verdes / del verde soto, / no deis sombra a mi niña / ¡niña! / si va con otro".

busca de Celia, temiendo que se haga realidad ese «si se fue con otro, moriréme yo». Nada más irse, los músicos dejan de cantar alusiones amorosas y la letra que sigue es intrascendente, dedicada al Manzanares. Pero en este momento, al irse los músicos, entra en escena Celia, buscando también a don García. Es decir, música y canción se han ligado estrechamente a la fábula dramática, de tal forma que todo el acto segundo parece estar condensado en los breves versos de la seguidilla. Hasta ese fragmento que nos parecía intrascendente «Manzanares, claro río pequeño...» cobra una nueva significación, cuando vemos, al final del acto y de la fiesta del Soto, que el coche en que se van Celia y su familia vuelca en el centro del río, de donde García saca a la dama, sin grave peligro, es cierto —«por faltarle el agua», cantaban—, pero ganándose el perdón de Celia y sintiendo que crece entre los dos el fuego amoroso al que parecía aludir la letra. Si de toda la comedia es núcleo el acto segundo, si de éste es centro la seguidilla, la consecuencia lógica es que la canción ha servido de base dramática aun cuando no neguemos que Lope se sirviera también de las fiestas de Santiago el Verde como motivo secundario y fondo principal de esta simpática y viva pieza.

8.—*Al pasar del arroyo.* [Ac. N. XI]. Justo García Soriano que es quien ha prologado el tomo de la Nueva edición de la Academia, en que se halla esta comedia, dice:

> "Consérvanse copias manuscritas de ella en las colecciones de Lord Holland, y Parma. Según Chorley, el ms. de Holland lleva la data de 23 de Enero de 1616. Lope debió de escribirla poco después del 19 de Noviembre de 1615, pues en el comienzo de su segundo acto descríbese la solemne entrada en Madrid de la princesa Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, solemnidad que se verificó en la última fecha mencionada" (pág. XIX).

Por otro lado en el catálogo formado por Bruerton y Morley figura indiscutiblemente con fecha de 1616.

El mismo Sr. García Soriano indica que no ha encontrado noticias sobre cierto suceso histórico sobre el que se funda la comedia y termina diciendo que «acaso futuras investigaciones aclaren lo que puede haber de cierto en la historia encubierta que parece constituir el fondo de esta comedia de Lope», (pág. XX).

Sin embargo, nosotros creemos que más bien parece basada en la seguidilla que se canta en el acto tercero que es, desde luego, la que da nombre a la comedia; tal vez influyendo las dos cosas: suceso histórico y canción, como en *El galán de la Membrilla,* pero a nuestro modo de ver, más le importó a Lope seguir el *ritmo* impuesto por el cantar, que dramatizar unos sucesos más o menos históricos de la familia de los Zapata.

La popularidad de la seguidilla parece atestiguada por la aparición de una idéntica en la colección reunida por Foulché-Delbosc y que lleva el núm. 68; Calderón la parodia en su comedia burlesca *Céfalo y Procris,* acto I, y Quiñones de Benavente en el entremés de *Don Gaiferos;* además en una novela pastoril manuscrita de la Nacional encontramos otra variante; y una versión parecida se canta todavía en canciones infantiles.

Comparemos estas cinco versiones con la utilizada por Lope de Vega:

Al pasar de el aroio
de el alamillo,
las memorias del alma
se me an perdido (63).

(Procede, como casi todas las de esta colección, de manuscritos de los primeros años del siglo XVII).

Calderón en una «ensaladilla» burlesca, como lo es la comedia en que aparece:

Qué deidad es aquesta,
¡Cielos!, qué miro
al pasar del arroyo
del Alamillo? (64).

Quiñones de Benavente también la parodia:

---

(63) "Seguidilles anciennes", *RHi,* VII (1901), pág. 315 n.º 68 Cf. las siguientes también, que son parodias de ésta.

(64) CALDERÓN DE LA BARCA, *Céfalo y Procris,* B. AA. EE. XII, página 494 a.

Aguarda, que este tordillo
al tono del ¡ay, ay, ay!,
te librará el menudillo
si el caballico no cay
al pasar el arroyo del alamillo (65).

En la novela pastoril manuscrita que decíamos del XVI o primeros años del XVII:

Al passar del arroyo
de tu libertad
las memorias del alma
perdí por mi mal (66).

Y en los corros infantiles se canta aún:

Al pasar el arroyo
de Santa Clara,
se me cayó el anillo
dentro del agua.

Lope utiliza exactamente la seguidilla recogida por Foulché-Delbosc, a la que añade otras tres, probablemente creación exclusiva de él. Pero esta abundancia de versiones, paródicas o no, prueba suficientemente que era popular. Hay que recordar que Calderón va siempre a la fuente primitiva del pueblo cuando trata de recoger en sus obras algunas muestras de letrillas populares.

Y finalmente tenemos otro testimonio, no tan seguro, de su popularidad, en la propia comedia que estamos estudiando. Mayo, el criado del protagonista, con un ardid que es ya tópico entre los lacayos de los galanes, se disfraza de buhonero para poder transmitir un mensaje a Jacinta. A la pregunta de qué es lo que vende, contesta:

---

(65) QUIÑONES DE BENAVENTE, Entremés de *Don Gaiferos*, en *Colección de Entremeses, Loas, Bailes...* ordenados por E. Cotarelo, vol. II, N. B. AA. EE. 18, Madrid, 1911, pág. 612 b.

(66) Ms. 189 de la Bibl. Nacional: *La pastora de Mançanares y desdichas de Pamphilo*, novela pastoril, en octavas, donde se intercalan cantarcillos populares.

Tocas famosas,
y cintas de mil maneras.
... ...
... ...
Señora, aquí un poco espera,
que voy hasta la posada;
verás una caja llena
de varias curiosidades:
El Escarramán, La venta,
y hasta *El pasar del arroyo* (pág. 265).

Es decir, vendía también «pliegos sueltos» donde iban impresos jácaras *(El Escarramán),* romances *(La venta... [¿de la Zarzuela?])* y cantares conocidos. Uno de ellos parece ser la seguidilla famosa, pero no podemos fiarnos mucho de lo que dice Mayo ya que puede ser una treta para recordar a Jacinta lo sucedido; y en fecto, ella lo recuerda, puesto que nada más oír al criado-buhonero, dice:

¡Ay Dios! Si de eso me acuerdas,
cuéntame por desmayada. (Id)

Es que todo el conflicto ha empezado cuando Jacinta —de noble familia pero que vive, ignorándolo ella, como presunta hija de un labrador de Barajas—, ha querido ir a Madrid con una amiga «para ver la entrada de la Princesa». Montadas en dos pollinos atravesaban el arroyo Abroñigal, cuando un toro desmandado las hizo caer en el agua. Cerca estaban Carlos y el criado Mayo, también remojados puesto que su coche acababa de volcar en medio de la escasa corriente. El joven mata al toro y saca a la desmayada Jacinta del agua; y el acto 1.º —como siempre, planteamiento de la situación— acaba así:

Carlos —¡Animo, bella aldeana!
Hor. 1.º—Desmayóla el alboroto.
Mayo —Y no habrá menester agua
que ha rato que está en remojo.
Carlos —Al coche quiero llevarla.
Teresa —Haréis un hecho famoso,
señor, en darle la vida. —
Mayo —¿Eso llevas?

Carlos — Calla, loco
que algo a mis ojos les debo.
Mayo — ¿Cuándo?
Carlos —*Al pasar del arroyo* (pág. 257).

Efectivamente, Carlos ha olvidado, nada más ver a Jacinta, a su antigua novia, Lisarda. Enseguida empezarán los recelos de ésta, mientras que aquélla se ha enamorado también de su salvador. Se complica todo cuando se descubre el origen noble de Jacinta y por encargo de su padre, don Luis, hermano de Lisarda, la recibe en su casa, y se enamora de ella. Todo se va enredando cada vz más: Jacinta cuenta a Lisarda lo sucedido al pasar el arroyo y cómo Carlos y ella se quieren; Benito, otro labrador, también enamorado de Jacinta, resulta ser hermano bastardo de don Carlos; las alusiones a lo sucedido en el arroyo se multiplican, lo mismo que los celos y quejas de unos y otros, hasta que en el tercer acto llegan de Barajas a Madrid unos cuantos labradores amigos de Jacinta y para distraerla y alegrarla cantan y bailan ante la joven:

(Salen Teresa, Pascual, Laurencio y Guzmán)
Teresa — Los instrumentos tocad
para alegrar a Jacinta.
Lisard. —¿No conoces por la pinta
la gente de tu ciudad?
Jacinta —¡Padre mío!
Lauren.— Ya no sé
cómo ese nombre me cuadre.
Jacinta —Vos habéis de ser mi padre.
Lauren.—Con el alma lo seré.
Jacinta —¿Qué hay, Teresa? ¿Qué hay, Pascual?
Teresa —... ... ...
... ...
Pascual —... ... ...
... ...
Un presente te traemos.
Jacinta —Si es mi padre, bueno es.
Lauren.—Como ese nombre me des,
bien pagados volveremos.
Sírvete de una ternera
y seis pares de capones,
tres cabritos, dos lechones.

D. Luis —Eso parece que espera
alguna boda, Laurencio.
Lauren.—Dios lo sabe; mas cantad
y a mi Jacinta alegrad,
mientras yo lloro en silencio.
(Canten y bailen un labrador y una labradora)
"Al pasar del arroyo
del Alamillo,
las memorias del alma
se me han perdido.
Al pasar del arroyo
de Brañigales,
me dijeron amores
para engañarme.
Pero con perderme
gano yo tanto
que al amor perdono
tan dulce engaño.
Al pasar del arroyo
de Canillejas,
viome el caballero;
antojos lleva".
Lisard. —¡Qué cansada impertinencia!
Tanto arroyo no cantéis,
que una tempestad haréis,
que se anegue la paciencia.
Jacinta —Pues ¿qué te va en esto a ti?
Lisard. —Mira, y yo te lo diré.
Jacinta —Contigo a saberlo iré.
(Vanse Jacinta y Lisarda)

La canción además de resumir, picarescamente, el origen de todo el conflicto, sirve para exacerbar los ánimos de las dos rivales, excitadas ya porque, cada una por su lado, saben que dentro de unos instantes se resolverá todo, aunque para Lisarda de modo distinto a como ella espera. Por su parte, los labradores han aludido delicadamente al hecho causante de que Jacinta se fuera de entre ellos. El lirismo, un tanto melancólico, de las primeras seguidillas, se quiebra en la final con una pincelada irónica, como para disimular la melancolía de los cantores y letra, y alegrar a Jacinta que en aquel momento está atravesando una crisis, quizá intuida por sus antiguos amigos, al darse cuenta de las complicaciones y miserias de la vida en la Corte compa-

rada con la sencillez y nobleza de la aldea. Además, la letra habla también de engaños y una sucesión de ellos serán las escenas que siguen; pero la misma canción parece disculparlos y animar así a los que oyen.

"...Pero con perderme
gano yo tanto,
que al amor perdono,
tan dulce engaño".

Lisarda perdonará todo, lo mismo que Benito y don Luis, pues los tres descubrirán una ganancia en su engaño, fraguado por Jacinta y Carlos que son quienes triunfan definitivamente, un poco injustamente quizá, pero disculpados por el *olvido* que tuvieron ambos al pasar el arroyo de donde salieron sin acordarse más que el uno del otro:

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

Alegre y tal vez demasiado complicada, esta comedia llena de acontecimientos fortuitos, sorprendentes e inesperados nos deja como recuerdo, no un suceso histórico (que tal vez existió, si queremos creerlo, como nos aconseja Benito al despedirse del público), sino esa levedad graciosa de una seguidilla en la que se condensa toda la simpatía madrileña de sus personajes y su argumento.

9.—*El Caballero de Olmedo.* [Ed. Ac. X]. Fechada por Morley y Bruerton entre 1615-1625. Una atinada observación de doña María Goyri de Menéndez Pidal (67) ciñe más esta fecha colocándola entre 1620-1622.

Ya antes de esta época, Lope de Vega se había mostrado aficionadísimo a la copla de el Caballero de Olmedo, pues la encontramos en comedias anteriores a ésta que estudiamos ahora. Pero no en la versión auténtica, sino en parodia como en *El Santo Negro Rosambuco*

(67) Véase: *El Caballero de Olmedo,* ed. de J. M. Blecua, Clásicos Ebro, Zaragoza, 1959, pág. 23.

o divinizada como en *El truhán del cielo y loco santo* y en los autos *Del pan y del palo,* y *De los Cantares.* Es en este último, posterior a la comedia, donde se conserva todo el sabor de la canción original en una «contrafacción» perfecta:

Que de noche le mataron
al caballero,
a la gala de María,
la flor del Cielo (68).

El tercer verso: «...*a* la gala de María...», de ocho sílabas, nos lleva a una de las diversas variantes que atestiguan la popularidad de la canción. Nos referimos al romance del Príncipe de Esquilache que se puede leer en el Prólogo de Menéndez Pelayo, al tomo X de la Edición Académica y que, según observa, tiene relación con la comedia pero no procede de ella. Por otro lado, la versión que daba Gonzalo Correas en su *Arte grande* (1626), atestiguándola como *seguidilla vieja,* tiene el tercer verso de siete síladas:

De noche le mataron
al Caballero,

la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

Y la forma que cita Menéndez Pelayo en el antedicho prólogo, tomándola del *Nobiliario genealógico de los Reyes y títulos de España compuesto por Alonso López de Haro.* (Madrid 1622), es parecida aunque esta vez es el primer verso el que tiene ocho sílabas y va escrita en renglones dobles:

Esta noche le mataron — al caballero
la gala de Medina — la flor de Olmedo.

Es exacto a la versión del *Baile del Caballero de Olmedo* (69) anterior a la comedia. Todas estas variantes, el ritmo y métrica vacilan-

(68) *Auto de los Cantares,* Ed. Ac. II, pág. 411. Véase lo que dice Wardropper. *op. cit,* pág. 170, sobre esta divinización perfecta de Lope y compárese con lo que decíamos en la nota 52.

(69) En *Colección de Entremeses, Loas... Bailes...* II, pág. 491. Se publicó como de Lope de Vega en la *Parte VII* de sus *Comedias* (1617).

te de la seguidilla, y el testimonio del maestro Correas, atestiguan sobradamente la antigüedad y popularidad de la canción que Lope aprovecha esta vez para crear una de sus obras maestras. Finalmente, él dará una nueva variante, la más hermosa de todas, y al decir de Amado Alonso, «toda llena de duende, desde el primer *que*» (70):

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

Recordemos un párrafo bellísimo de uno de los mejores conocedores de Lope de Vega:

> "Un cantar como un romance, puede dictarle una comedia a Lope; a veces el cantar puede limitarse a indicar de un modo vago y misterioso, en cuatro breves versos, una vaga y misteriosa situación dramática, como el del Caballero de Olmedo; [...]. Esto basta a Lope para escribir una de las mejores comedias que hayan podido componerse en cualquier literatura. Para que ese milagro fuera posible era menester que Lope tuviera despierto el sentido de lo poético español, que pudiera intentar la empresa de interpretar el cantar; cantar que no era sino un drama comprimido, ciertamente, pero por alusiones a cosas que quedaban fuera de él: caracteres, acción, desarrollo. Una situación dramática quieta y hermética, que ahora, gracias al poder adivinador de Lope, podemos ver ante nuestros ojos. ¿Qué podía ser el drama inspirador de esos cuatro versos sino una nueva lección de esfuerzo, una lección de ética hazañosa, una llamarada de heroismo puro en medio de los caminos de España, bajo un cielo de estrellas impasibles, operante el destino, que significa en el drama a la vez condenación y estímulo, ruina y gloria? [...] Lope sabe que la misteriosa historia del caballero no puede tener sentido poético si no se la mira desde la misma perspectiva del cantar..." (71).

Poco nos queda por añadir después de esto y de tantos estudios como se han hecho del drama, que de tal forma se desarrolla en fun-

(70) Cf. AMADO ALONSO, "Vida y creación en la lírica de Lope", en su libro *Materia y forma en poesía*, Madrid, 1955, página 161.

(71) J. F. MONTESINOS, "Lope y su tiempo", en *Estudios sobre Lope*, México, 1951, págs. 308-309.

ción del cantar que, al estudiarlo, se ha de ver necesariamente el empleo que Lope hace de la canción. Vamos a hacerlo brevemente aquí siguiendo esa indicación de Montesinos que aconseja descubrir el drama mirándolo desde la perspectiva del cantar. Efectivamente: es éste el que dota a toda la obra de un sentido poético prodigioso, aun cuando no aparezca hasta el tercer acto, casi en la última escena. (Porque la comedia debería acabar aquí, cuando muere el caballero, y todo lo que sigue del castigo de los asesinos debió ser una concesión de Lope a un público ingenuo y ansioso de ver triunfar el bien y la justicia, aun después de la derrota total del noble don Alonso).

Mejor dicho, una alusión al cantar tenemos ya al final del primer acto, sí, en boca de Fabia, personaje que desde el principio parece saber el trágico destino de don Alonso; pero esta vez, hablando a doña Inés, quiere olvidarlo y prometer dicha, una dicha que ella misma, Fabia, sabe cada vez con más certeza que no llegará.

Fabia —Déjame a mí tu suceso,
Don Alonso ha de ser tuyo;
que serás dichosa espero
con hombre que es en Castilla
la gala de Medina,
la flor de Olmedo (pág. 162).

Esto al principio. Luego va tiñéndose de melancolía, de oscuros presagios y temores; Fabia musita, a veces, borrosas palabras con las que intenta persuadir a don Alonso que no se vaya a Olmedo:

D. Alonso —... ... ...
O embustes de Fabia son,
que petende persuadirme
porque no me vaya a Olmedo,
sabiendo que es imposible.
Siempre dice que me guarde,
y siempre que no camine
de noche, sin más razón
de que la envidia me sigue (pág. 179).

Todos los personajes hablan como si en sueños hubieran oído la canción del Caballero y supieran, sin remedio, cuál ha de ser su fin.

Incluso el mismo protagonista. Esta situación de dolorosa tensión espiritual se agudiza en el acto tercero, tras la despedida de doña Inés y don Alonso y la aparición de la misteriosa sombra (que es, pasmosamente, la duplicación de la personalidad de éste) para llegar a su máxima agudeza inquietante en el camino de Medina a Olmedo, cuando se empieza a escuchar el cantar hasta entonces sólo presentido.

D. Alonso.—... ... ...
... ...
Allí cantan, ¿Quién será?
Mas será algún labrador
que camina a su labor.
Lejos parece que está:
pero acercándose va,
¡y no es rústico el acento,
sino sonoro y süave!;
pues, ¡cómo! ¡lleva instrumento!
¡Qué mal la música sabe
si está triste el pensamiento!

(Canten desde lejos en el vestuario y véngase acercando la voz como que camina)

Voz — "Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo".

D. Alonso —¡Cielos! ¿Qué estoy escuchando?
Si es que avisos vuestros son,
ya que estoy en la ocasión,
¿de qué me estáis informando?
Volver atrás, ¿cómo puedo?
Invención de Fabia es,
que quiere, a ruego de Inés
hacer que no vaya a Olmedo.

Voz (dentro) —"Sombras le avisaron
que no saliese,
y le aconsejaron
que no se fuese
el caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo".

(Sale un labrador)

D. Alonso —¡Hola, buen hombre, el que canta!

Labrador – ¿Quién me llama?

D. Alonso — Un hombre soy
que va perdido.
Labrador — Ya voy.
Veisme aquí.
D. Alonso — Todo me espanta (aparte)
¿Dónde vas?
Labrador — A mi labor.
D. Alonso —¿Quién esa canción te ha dado,
que tristemente has cantado?
Labrador —Allá en Medina, señor.
D. Alonso —A mí me suelen llamar
el caballero de Olmedo,
y yo estoy vivo.
Labrador — No puedo
deciros deste cantar
más historia ni ocasón
de que a una Fabia la oí.
Si os importa, ya cumplí
con deciros la canción.
Volved atrás; no paséis
deste arroyo.
D. Alonso — En mi nobleza,
fuera ese temor bajeza.
Labrador —Muy necio valor tenéis
volved, volved a Medina.
D. Alonso —Ven tú conmigo.
Labrador — No puedo.
(Vase)
D. Alonso —¡Qué de sombras finge el miedo!
¡Qué de engaños imagina!... (págs. 180-181)

El valiente caballero seguirá, venciendo su temor, camino adelante y será matado a traición por su rival don Rodrigo. Pero él, don Alonso, ya sabía con certeza que iba a la muerte desde que escuchó el cantar. La eficacia de éste, en el momento más dramático de la obra, ha sido extraordinaria. Los espectadores debían escuchar la melodía conocida, que desde el principio estaban esperando, sintiendo, como el protagonista, que la música y la letra, melancólicas y expresivas, junto con la noche y la soledad, se les calaban hasta el hondón del alma. Aún leída esta escena, es ésa la impresión que produce. Y entonces es cuando se *descubre* el drama, cuando se acierta ya con aquellas misteriosas alusiones a cosas que quedaban fuera del cantar y que Lope

adivinó; cuando se comprende toda la «nerviosa y viril poesía» que se desprende, a través de las palabras, siempre tristes, de los personajes principales. Cuando, finalmente, se sabe que el Caballero, escuchó la canción «bajo un cielo de impasibles estrellas», a medio camino, no de Medina a Olmedo, sino del amor a la muerte. Porque la muerte ha llegado a él demasiado pronto, y este destino trágico nos sobrecoge cuando le vemos acercarse en las notas de una canción misteriosa en la noche.

Extrayéndola de las famosas «Diferencias» que el genial músico ciego Antonio Cabezón compuso sobre ellas, conocemos la melodía del cantar del Caballero de Olmedo (72). Como toda música popular española, tiende al expresivismo dramático, es sentimental y de forma simplicísima (73). Exactamente las tres cualidades, potenciadas y aquilatadas, que ha sabido mantener Lope de Vega en los tres actos de esta comedia que gira, toda ella, alrededor de cuatro sencillos versos de una seguidilla vieja.

10.—*Púsoseme el sol, salióme la luna.* [Ac. N. IX]. En el Catálogo de Rennert y Castro (74) aparece esta comedia formando parte de las dudosamente atribuidas a Lope, y del mismo modo figura en el formado por Morley-Bruerton (75). Pero nosotros nos atenemos a la opinión de A. González Palencia expresada en el prólogo al tomo de la Nueva edición académica que él preparó concienzudamente y donde se encuentra esta obra. Las razones en que se basa para atribuirla decididamente a Lope, son más bien de crítica interna; razones que tal vez sean, en última instancia, las de más peso. Aparte de que textos y manuscritos la dan como suya. Está fechada entre 1625-1631 por los citados Morley-Bruerton que basan su cálculo en el empleo de quintillas, típicas de esta época de Lope.

La cancioncilla en que se basa esta comedia religiosa aparece en el *Romancero General* de esta forma:

---

(72) Véase la partitura, en la citada edición de esta obra preparada por J. M. Blecua, págs. 119-122.

(73) Cf. H. ANGLÉS, *La música en España.* Estudio crítico, añadido a modo de apéndice al libro de J. WOLF, *Historia de la Música,* Barcelona, 1949, páginas 362-363.

(74) En su *Vida de Lope de Vega,* Madrid 1919, pág. 511.

(75) *Op. cit,* pág. 333.

Púsoseme el sol,
salióme la luna,
más me valiera, madre,
ver la noche oscura (76).

y encontramos variantes en Juan de Salinas (77) que la trae como «letra ajena»:

Púsoseme el sol,
salióme la luna;
más me valiera, madre,
la noche oscura.

En Quiñones de Benavente, entremés de *Las alforjas;* en Luis Vélez de Guevara, *La luna de la sierra:*

En los olivares de junto a Osuna,
púsoseme el sol, salióme la luna... (78).

y en el *Romancero de la Biblioteca Brancacciana,* glosado:

Púsoseme el sol,
salióme la luna
más valiera, madre,
ver la noche oscura (79).

Aunque todos los testimonios encontrados son contemporáneos de Lope, el mismo ritmo métrico de seguidilla *vacilante,* que denota antigüedad —no mucho, eso es cierto— y la abundancia de citas y variantes pueden hacernos creer en su popularidad, no creada por el Fénix sino aprovechada por él.

Y aprovechada para una divinización del tema, algo a semejanza de lo que hizo con la *serranilla de la Zarzuela.* Aunque su arte en esta ocasión ha rayado a más altura. Tal vez podríamos relacionar esta

(76) Vid. *Romancero General,* ed. de A. González Palencia, vol. I Madrid, 1948, n.º 409.

(77) *Poesías,* ed. Soc. de Bibliófilos Andaluces, vol. II, Sevilla, 1869, página 112.

(78) Citados por Henriquez Ureña. *La versificación...* pág 177, nota 2. Cf. Colección de *Entremeses... Loas...* II. Entremés de *Las Alforjas,* pág. 701.

(79) *RHi,* LXV, (1952), pág. 387, n.º 53.

comedia, de una santa penitente (Sta. Teodora: véase el prólogo citado de González Palencia, donse se narra su vida), con la época en que la escribió, de aguda crisis espiritual para Lope. 1625-1631: Los sacrílegos amores de Lope de Vega y doña Marta de Nevares tenían ya un fuerte matiz expiatorio—no buscado, pero sí aceptado por ambos—con la ceguera y locura de la desgraciada señora (recuérdese que doña Marta murió en 1632), y es probable que Lope dejara escapar muchos de sus más íntimos sentimientos a través de las palabras de arrepentimiento de la protagonista de esta obra. Para Lope, como para esta mujer arrepentida de su pecado, fue ventura ver la noche del dolor y del sufrimiento. Porque es ésta la versión que Lope utiliza del cantar:

¡Púsoseme el sol,
salióme la luna,
ventura fue grande
ver la noche oscura!

Así, sin más variación y de un modo cortado, acaba el primer acto, cuando tras el pecado de adulterio cometido por Teodora —más por sorpresa y debilidad que por malicia— ve ponerse en su alma el sol de la gracia y de la amistad con Jesucristo, pero a la vez le sale al paso la luna, símbolo de la Virgen, la Madre de Cristo, que le promete ya desde el principio misericordia y perdón. Lope ha forzado un poco la simbología que podía encerrarse en la canción y ha introducido voces y figuras que personifican al Sol-Cristo y a la Luna-Virgen María, pero la ternura contenida, la verdad honda de la paráfrasis que del cantarcillo hace Teodora cuando se da cuenta de su pecado, vuelven a colocar las cosas en su realidad, aunque dotándolas, eso sí, de un fondo y de un escape emocional y lírico, logrado otra vez por medio de una canción sabiamente manejada.

Teodora —Púsoseme el sol
que clemencia anuncia
grande es mi pecado
pues en cruz se juzga.
... ...
... ...
Y pues Dios me deja,
siendo prenda suya,

¿dónde iré sin Dios
que viva segura?
Despojarme quiero
y salir desnuda
sin llevar testigos
de mi desventura:

(Vase desnudando)

Queden mis vestidos
y mi infamia cubran,
que si van conmigo
harán de mi burla.
Púsoseme el sol
y la noche oscura
para condenarme
con sombras me ofusca.
Voy desesperada...
mas, ¿qué luz divulgan
las sombras que al cielo
en montes sepultan?

(Pasa la luna de la misma suerte que pasó el sol y dice otra voz):

Voz — Si se puso el sol
ya sale la luna,
para consolarte,
si consuelo buscas.
Yo, Teodora, soy,
aunque con luz suya,
la madre del sol
que con plantas puras
montes de luz piso,
que cielos dibujan.
No te desesperes
que paz te pronuncia
la esperanza vuestra,
la vida y dulzura.
sígueme y confía
en mí, que segura
te pondré en los montes,
donde en tiernas lluvias
ríos de cristales
sean tus aguas turbias.
¡Sígueme!

(Va pasando)

Teodora — ¡Ay, Señora!
¡Ay, luciente y pura
estrella del mar.
Deja, pues me alumbras,
que diga contenta
cuanto más confusa:
¡Púsoseme el Sol,
salióme la luna,
ventura fue grande,
ver la noche oscura! (pág. 13).

Como «leit motif» que le traiga a la memoria la melodía maravillosa de la misericordia de la Virgen, irá esta cancioncilla acompañando a Teodora en su largo camino de penitencia. Ella misma la adaptará a su situación espiritual en el papel que deja escrito para despedirse de su marido:

"Púsoseme el Sol,
salióme la Luna,
¿quién creyera, Natalio,
tan gran ventura?
Tu Teodora" (pág. 15) (80).

Cuando camino del convento —donde vivirá, disfrazada de hombre, tantos años en ruda penitencia—, parezca desfallecer, será la canción la que vaya dándole ánimos; la recordará la noche de las eras al escuchar las palabras impúdicas de Alcina, la cual despechada calumniará a quien cree monje; al verse echada del convento por culpa del testimonio falso levantado contra ella, se agarrará al recuerdo de las palabras de la Virgen para mantenerse fiel pese a la humillación y al desprecio de todos. Y cuando el Señor, satisfecho de su expiación, mande un ángel al convento que avise de la llegada de «un santo varón», el Abad manda abrir las puertas,

"pues ya sale el sol".

(80) Es curioso ver que una parodia que Calderón hace de esta canción se basa sobre esta variante. Cf. Su comedia burlesa *Céfalo y Procris*, en B. AA. EE. XII, pág. 494-a: "Que una boca me trague / y otra me escupa / ¿quién creyera, madre / tan gran ventura?" —Forma parte de la misma disparatada "ensaladilla" de donde sacamos, más arriba, otra versión de "Al pasar del arroyo".

Sin saberlo, el buen Padre acertaba, pues llegaba al poco, quien es llamado aún el «Monje Teodoro». Recluida en una celda, morirá pronto y será en la escena de la muerte cuando la canción vuelva a los labios de Teodora, cuya santidad se descubrirá entonces:

(Tírase una cortina y aparece Teodora de rodillas, y arriba el Sol y la Luna, sonando música).

Luna — Ya el Sol que te dejó a oscuras
sale de clemencia lleno.
Sol — Si riguroso me puse,
florido al tálamo vengo.
Sube a sus brazos amiga,
porque aunque estaban abiertos,
como venían clavados
no pude darte con ellos
tiernos brazos, como ahora,
el Sol de justicia lleno.

(Va subiendo Teodora)
El Sol y la luna a honrarte,
esposa, salen a un tiempo.
Teodora —Pues si los dos juntos salen,
gloriosa decirles puedo:
"*sin ponerse el Sol*
salióme la luna,
porque no pudiera
ver la noche oscura. (Pág. 36).

Y por último, Natalio, el esposo de Teodora, volverá a variar la letra cuando al encontrar por fin a su mujer, pero ya muerta, diga con melancólica resignación:

Natalio —Dejad que diga
pues ya sin alma me veo:
"*Púsoseme el sol,*
salióme la luna;
mía es la desgracia,
suya es la ventura" (pág. 38).

Como se ha visto, la canción ha servido de «rittornello» a lo largo de las tres jornadas. A partes iguales, ha servido de base para esta co-

media la vida de Sta. Teodora y el cantarcillo, que no sabemos por qué misteriosas asociaciones unió Lope a la historia de esta penitente. Y al unirlo, logró encontrar en él tanto material dramático como en otros cantares que hemos ido viendo en las páginas anteriores. Lo consiguió por medio de una divinización, ligeramente forzada, pero llena de realismo y verdad en las paráfrasis, glosas y variaciones que constantemente van haciendo de la canción los personajes. Teodora sobre todo, que *vive* con perfecta sinceridad lo que, simbólicamente, nos decía esta «letra para cantar».

Resumen.—Diez comedias de Lope y diez modos diferentes de utilizar una canción, siempre popular-tradicional, como base de ellas. Lo que fue un tanteo en *La bella Malmaridada* y *La Maya,* se logró plenamente en *Peribáñez,* se fue convirtiendo en técnica estudiada y perfecta en las comedias del año 1615 y triunfó absolutamente en *El Caballero de Olmedo.* Ni se detendrá ante la divinización de un tema de canción popular, y, aun cuando no acierte del todo en *La venta de la Zarzuela,* una de sus últimas comedias de santos nos muestra un nuevo éxito de Lope en este manejo de la canción que estudiamos, usándola no sólo ya como base y eje, sino como melodía dominante a la que vuelve, una y otra vez, esa «orquesta» que son todos los elementos dramáticos del arte teatral de Lope de Vega.

M.ª Cruz García de Enterría, a. c. i.