

## Algunos elementos populares en el teatro de Tirso de Molina

---

Es un hecho evidente, acerca del cual se muestra unánime la crítica literaria, que la fórmula dramática del maestro Tirso de Molina es la misma que Lope de Vega hizo triunfar en el portentoso alarde que formaron sus comedias. A este propósito salen siempre a plaza las últimas páginas del primero de *Los cigarrales de Toledo*, en que nuestro mercedario se declara fiel seguidor del Fénix de los Ingenios con ocasión de hacer una cumplida defensa de su arte dramático.

Partiendo, pues, de tan sencilla afirmación, Fray Gabriel Téllez se nos aparece como un lopista consecuente al utilizar los recursos que su predecesor y maestro puso en juego. Y, sin embargo, el menor número de sus obras dramáticas nos permite descubrir algunos matices que la propia frondosidad lopiana dejó apenas entrever. Es decir, que como en todo proceso de depuración estética, la nota de acendramiento y consiguiente hallazgo de nuevas precisiones es la que primero hiere nuestra sensibilidad cuando nos echamos a la cara el teatro de Tirso de Molina.

Fijándonos en uno solo de sus aspectos, el de los temas populares o popularizados, envés o revés del lado culto de nuestro teatro clásico, y sin que pretendamos escindirlo, ya que de la armonía de ambos valores, del libre juego de ambas tendencias, brota la suma unánime del mismo, vamos a trazar un somero análisis al que seguirán las oportunas conclusiones. Y dejando

para más arduas empresas un abarcamiento total de estos puntos de vista, nos limitamos, forzosa y voluntariamente, a señalar sólo tres rasgos de carácter popular en las obras dramáticas de esta atrayente figura de nuestro Siglo de Oro, a la que pretendemos rendir un fervoroso tributo de reconocimiento y admiración en el III Centenario de su muerte.

Los tres temas a que reduciré esta digresión conmemorativa, a la que invito a mis lectores a seguirme, serán los siguientes: I. El lenguaje. II. Los romances. III. Las letras para cantar.

### I. EL LENGUAJE POPULAR EN EL TEATRO DE TIRSO.

Una de las facetas más sugestivas y atrayentes de las comedias de Tirso es, sin duda, la de aquellas que los manuales de Literatura agrupan en torno al calificativo de "villanescas". Toda la gracia y travesura del buen mercedario tienen aquí una excelente ocasión de manifestarse. Pero si nos atuviéramos a ellas, perderíamos de vista que el tema que a sí mismo se impuso al componerlas, más un mínimo deseo de fidelidad a los campos toledanos de la Sagra, eran ya un pie forzado para reflejar, más o menos convencionalmente, una posible realidad lingüística. Por eso hemos espigado nuestros ejemplos en comedias de la más varia condición, o, en otros términos, hemos querido rebasar este tipo de obra obligadamente popular, para ver cómo maneja Tirso este recurso en ambientes cortesanos, cuando a ellos accede un campesino o un pastor; y hasta nos hemos asomado al pequeño mundo dramático de sus comedias de tema bíblico o religioso, en las que la presencia de personajes de esta condición significa el eco vivo de la ingenuidad o la irrupción de puros valores humanos sin mixtificaciones ni arrequives artificiosos.

La pervivencia en el teatro del Siglo de Oro de campesinos y lugareños que se expresan de un modo popular, no es otra cosa que la fidelidad a una de las normas primigenias del arte dramático, y remonta a los balbucientes y a la vez logrados ensayos escénicos de Juan del Encina y Lucas Fernández. Y aún perdura en los escritores dramáticos de los siglos XVI y XVII un manifiesto propósito de que sus pastores se expresen en un lenguaje que

recuerda al de los dos autores salmantinos (*La Peña de Francia*, de Tirso, deriva en alguna de sus escenas del *Auto del Repelón*, de Encina). Y no por regresión a los módulos originarios del teatro, sino porque una larga tradición dramática, la comprendida entre dichos autores y Lope de Vega, había preformado la fijeza de un tipo lingüístico, que aquél y sus seguidores reavivan. Pero lo que en la última década del siglo xv y en el primer cuarto del siglo xvi pudo ser reproducción más o menos fiel de una realidad dialectal, es ahora un mero recurso estético, y como tal hemos de juzgarlo. Un ejemplo podría bastarnos, aunque limitado al léxico de este género de personajes.

A fines del siglo xv, usa Encina una forma de pronombre demostrativo "quillotro", sobre cuya etimología discuten apasionadamente las Gramáticas Históricas de nuestra lengua. El que dicho autor lo emplee como sustantivo y el que su coetáneo "El Cartujano" le dote de una desinencia verbal, nos están indicando que la función demostrativa del vocablo había periclitado ya. Hacia 1535, Juan de Valdés se burla de la palabra en cuestión, asignándole el valor de muletilla, si bien el teatro nacional, que toma por norma el rumbo pastoril que dió Encina a sus farsas, la sigue usando con probada intención y acertado sentido. Los "Tesoros" y diccionarios de principios del siglo xvii, o la identifican con "aquel otro", o subrayan el carácter rústico de su empleo, sin perder de vista su valor de pronombre demostrativo. Pues bien, esta palabra tuvo fortuna. Y como ha demostrado Romera-Navarro en un curioso trabajo (1), con sólo reunir pasajes de comedias del Siglo de Oro, sigue viviendo con los más varios sentidos, en un proceso de tipo semántico-burlesco. Para Lope significa "noticia" o "novedad", "requiebro", "galanteo". Y en Tirso significa "amor", "efecto", "impresión", "maquinación", "tentativa", "conversación", etc., lo que nos revela su conversión en tópico y recurso estilístico para caracterizar el habla rústica. (Prescindo de extender mi mención a los derivados verbales, como "quillotrarse", "aquillotrarse", "enquillotrarse", y a las variantes a que dió lugar tan peregrino vocablo.)

Viene esto a cuento de la dificultad que entraña el tratar de

---

(1) "Quillotro y sus variantes", en *Hispanic Review*, 1934, II, 217-225.

precisar el habla del pueblo español con sólo la información que sus representantes escénicos nos brindan. Es un material que debe manejarse con precaución suma. Pero no es éste ahora nuestro propósito, ya que lo hemos limitado a estudiar el empleo de tal modo de expresión como recurso dramático.

Lo que sí conviene, y a ello vamos, es determinar los rasgos más destacados de este lenguaje rústico o villanesco, al que Menéndez y Pelayo calificó, con acierto pero con impropiedad filológica, de "sayagués".

Reunidos varios pasajes del teatro de Tirso, llegamos a descubrir la constancia con que se dan ciertos rasgos fonéticos, morfológicos y léxicos. He aquí algunas constantes fonéticas:

1. Rotacismo o conversión en *r* de toda *l* agrupada con otra consonante: *pracer*, *enfraquece*, *igreja*, *habrador*, *diabros*, *afrige*, *prace*, *pueblo*, *Pabro*, *dobre*, *simpre*, *habrar*, *frema*, *crara*, *cumplido*, *brando*. Trátase de un rasgo propio de los dialectos occidentales de España, desde Asturias a Extremadura, que, difundido a otras hablas meridionales, como el andaluz, aun tiene relativa vigencia. Con menor intensidad, y en áreas geográficas más reducidas, existía el fenómeno opuesto, la conversión en *l* de la *r* agrupada, *plado*, *templano*, del que no hay rastro en el teatro tirsiano ni en el de sus contemporáneos. Se refleja en las obras de Encina y Lucas Fernández, si bien en su tiempo debía de gozar de escasa vitalidad.

2. Algo semejante ocurre con la perduración de la *h* aspirada en las palabras como *huego*, *huentes*, *huera*, que tenían en latín una *f* inicial. Con menos intensidad se documenta en los villanos y pastores de Tirso, y eso que se trata de un proceso al que estuvo sometido el castellano literario hasta el siglo xvi, y que hoy perdura en grandes zonas de España y América.

3. Vacilación en el timbre de las vocales inacentuadas. Formas como *Locifer*, *polido*, *enfenito*, *nenguno*, *hectoria*, *míjor*, *fegura*, *sobir*, *mochacho*, *roin*, *puniendo*, *escochar*, *mosica* [música], *escuridad*, *enjuria*, *escretura*, pregonan una falta de fijeza propia de hablas vulgares, y que aun hoy nos descubren la ausencia de una rigurosa cultura en el pueblo español. Con esa inestabilidad luchó hasta el siglo xvi la lengua literaria y basta **asomarse** a algunos textos clásicos para descubrir la pervivencia

de estas formas, que no han alcanzado la fijeza vocálica que hoy tienen. Si todos los personajes de Tirso las empleasen nos hallaríamos ante un testimonio muy tardío de esta vacilación. Pero el ponerlas en labios de sus pastores y villanos y no en la de cortesanos y caballeros, nos revela cumplidamente que el autor está tratando de caracterizar el habla de los primeros.

En el aspecto morfológico son más escasas las observaciones reunidas, aunque más variadas. 1. El verbo. La pervivencia en labios rústicos de los presentes de indicativo *só, estó, dó, vó*, ya entrado el siglo XVII, cuando en el curso del anterior se había logrado unificarlos en: *soy, estoy, doy y voy*, nos revela que es un rasgo que aspira a caracterizar el habla del pueblo. Y lo mismo puede decirse del uso de formas verbales como *sos* por *sois*, *cabés* por *cabéis*, *tenés* por *tenéis*, *her* por *hacer*, *hendo* por *haciendo*, *heis* por *habéis*, aunque ambos casos perduren en zonas dialectales de hoy.

2. Pronombres. La perduración de formas como *mos* (analógico por *nos*), *nueso, vueso*, o el uso del pronombre posesivo con artículo: *el tu amor, la mi Melisa*, pregonan un uso arcaico de formas superadas por la lengua escrita anterior a Tirso, pero vivas dialectal y vulgarmente entre el pueblo.

3. Adverbios, conjunciones y locuciones adverbiales como *soldemente* por *solamente* y *son* por *si no*, o *dó* por *donde*, participan de una tonalidad arcaizante del idioma, pero no excluyen la posibilidad de una arbitraria creación del autor, por boca de sus personajes, como se descubre mucho mejor en el léxico.

Formaciones como el citado *quillotro* y sus derivados verbales; distinciones genéricas como *bestia* y *bestio*, *estantiguas* y *estantiguos*, *madrino* y *padrina*; corrupciones como *musquina* por *musiquina*, *rébede* por *rey*, *dimuño* y *matrimeño* por *demonio* y *matrimonio* o alteraciones de las fórmulas de tratamiento cortesano volviéndolas a lo rústico, como "*vuestra borriquencia*" respetando la terminación de "*Vuestra excelencia*", o modificándola como en *duco, duca, duqueso, duquencio*, son representativas y están limitadas al habla y modos de expresarse de los pastores, villanos y campesinos de las comedias de Tirso.

Que el procedimiento es intencionado y logra la característica de un recurso estético es evidente. Y por si cupiera duda,

basta con ver cómo la Doña Violante de *La villana de Vallecas*, o la hija del Conde de Urgel de *La Peña de Francia*, acomodan su lenguaje al del medio en el que se mueven, encubriendo circunstancialmente su prosapia y con ella su rigurosa expresión lingüística de personas cultas. Lo mismo ocurre con el Don Luis de *La villana de la Sagra*, colmenero temporal de su amante labradora.

\* \* \*

Pero no todo es lenguaje popular villanesco y rústico, aunque, como hemos visto, es el que de más firme asiento goza en la tradición lingüística hispánica, ya que el arcaísmo es nota básica de las hablas dialectales y vulgares. También los criados, lacayos y dueñas son un buen exponente de un tipo de lenguaje urbano, en el que su impulso vital radica en la creación, no en el arcaísmo, aunque para lograr aquélla se pongan en juego los legítimos e históricos recursos del idioma. Bastaría recordar o tener presente cómo aun hoy los centros capitaleños tienen a su cargo el acuñar y poner en circulación vocablos recientes o frases de circunstancial vigencia, que luego aceptan y se apropian los hablantes de otros medios. A este respecto los lacayos de Tirso son un buen ejemplo de cuanto indico.

Sobre sus espaldas pone aquél su inquietud creadora en el orden lingüístico, ese anhelo por lo neológico, que a todo escritor de solera le está permitido, aunque en el propósito descubramos, en ocasiones, la velada sátira o la cruda burla de la vida literaria de su tiempo. Claro que él, hablando en primera persona, puede rendir tributo pasajero al cultismo, pero son sus criaturas de ficción las que, empapadas de un sano ardor crítico, corren cañas contra las modas de entonces.

Esta lista de algunos verbos empleados por sus personajes de alcornia lacayuna es un buen testimonio: *cochear* (damas que andan en coche), *herodizar*, *finezar*, *doralizar*, *hortalizar*, *melindrizar*, *pastelizar* (comer pasteles), *filosofisticar*, *aforismar*, *gomorrrizar*, *carbonizar*, *embilletter* (escribir billetes a damas), *vicarizar*, *ensuegrar*, *enmadrastar*, *enmagar*, *bufonizar*, *enmonjar*, *circulizar*. Y esta otra de nombres no es menos expresiva: *nari-*

*gación, chamuscación, alcalda, encantatrices, gentilhombra, archidama, arquitectora, fregatriz*, etc. Nótese lo legítimo de estas formaciones en perfecta ortodoxia lingüística apelando a sufijos, prefijos o compuestos, cuyo uso está largamente acreditado en la época de formación de nuestra lengua (1).

Que para muchas de las creaciones lingüísticas que Tirso empleó tuvo presente la realidad ambiente nos lo revela Carrasco, el criado de su comedia *La villana de la Sagra*, quien después de enumerar los vinos toledanos de Esquivias, Borox, Burguillos, los gallegos de Orense y Rivadabia, y los castellanos de Alaejos, Coca, Madrigal y San Martín, acaba por referirse, con una evidente expresión cultista, a la "vinática tinta", buen antecedente de aquellas creaciones con que el buen P. Isla se burlaba de las últimas manifestaciones del conceptismo predicador.

Muy numerosos son los pasajes en los que Tirso menciona especialmente este duelo anticulterano que tanto debía regodear a los espectadores de sus comedias, pero prescindiendo de puntualizar alguno para recoger un aspecto más de estas creaciones lingüísticas de sus lacayos.

Por ejemplo, los juegos de palabras, que si hoy nos resultan banales, serían hechos con vistas a la cazuela de los teatros, y que por ser flores condenadas a temprana muerte, son índice de un momento, lo mismo que tantos recursos cómicos semejantes de los que aun hoy usa el teatro contemporáneo. Oigamos a Chinchilla, el lacayo de don Rodrigo Girón, en *El castigo del penséque*, quien al oír a éste que busca un noble que para sacarle de Flandes le dé o preste algo, exclama:

¿Preste aquí? ¡Vocablo extraño!  
Los negros lo entenderán,  
que sirven al Preste Juan.

---

(1) Refiriéndonos a esta característica facilidad de Tirso para crear palabras nuevas, indica Américo Castro que sus contemporáneos se la criticaron más de una vez, y él se defendió brillantemente en el prólogo a la Quinta Parte de sus comedias. *Tirso de Molina*, Clásicos Castellanos, Madrid, 1922, pág. 63, n.

No es otro, en resumidas cuentas, el procedimiento que hoy emplean algunos escritores contemporáneos. La lista de verbos tirsianos pudiera tener su continuación en los empleados por el novelista Juan Antonio de Zunzunegui, que ya motivaron palmetazos académicos.

Un preste hace tanto daño  
 como tifa o pestilencia.  
 De *preste* a *peste* verás  
 que hay una letra no más  
 En tan poca diferencia  
 nadie se querrá apestar  
 a prestar.

(Jornada I, escena 1.ª)

Y el Tamayo de *Cómo han de ser los amigos*, al ser llamado por una criada

Oiga, hidalgo,

contesta:

Yo soy *ese*,  
 y *clavo* de vuesancé. (I, 7.ª)

A él se debe, también, este *calembour* del siglo XVII: "Patriarca, Patricofre". Otras veces, remontándose a una vieja técnica poética de los cancioneros medievales, se juega el vocablo con marcada intención burlesca ahora, pero conservando el tono artificioso de los viejos decires. Es el caso del citado Tamayo en la misma comedia, que, ataviado con lanza y bacía, se presenta ante su dama —la criada Rosela— como en una parodia de lo caballeresco, bien visible desde los primeros versos, intencionadamente arcaizantes:

A esto obligan los amores  
 de vuestra gran-fermosura.  
 Mirad la gala y adorno  
 conque de amor el bochorno  
 mis pensamientos penetra,  
 que luego veréis la letra  
 del torneo adonde torno.  
 Porque hecho tornero, amor,  
 torneando mi deseo,  
 si torna a hacerme favor  
 seré un torno en el torneo  
 que tornaré alrededor.  
 Y si en el torneo trastorno  
 al torneador, hecho un torno,



este pecho torneado  
 tornará a veros, honrado,  
 como mula de retorno.

A lo que ella replica admirada :

¡Qué bien el vocablo juegas! (I, 12.)

Otro ejemplo de *El amor médico*:

GASPAR: —¿No sois doña Marta, vos?

TELLO: —¿Y tú la Martiña mía?

Como vemos la basquiña  
 el frontispicio veamos,  
 y mi amo y yo conozcamos  
 a la Marta y la Martiña;  
 que si enseñas los ojetes  
 antes que de aquí me parta,  
 tú Martiña, y tu ama Marta,  
 y nosotros martinetes,  
 de ver medios ojos hartos,  
 vendrá nuestro San Martín,  
 Martina, en Martes; y en fin,  
 seremos peña de Martos. (III, 11.)

O el conocido juego de palabras a base del nombre de Gil,  
 que hace Caramanchel en *Don Gil de las calzas verdes*:

Gil es mi amo, y es la prima  
 y el bordón de todo el nombre;  
 y en gil se rematan mil;  
 que hay peregil, torongil,  
 cenogil, porque se asombre  
 el mundo de cuán sutil  
 es, cuando rompe cambray;  
 y hasta en Valladolid hay,  
 Puerta de Teresa Gil. (I, 8.ª)

Compárese con el fino rasgo de humor con que Doña Inés  
 se burla del mismo nombre en dicha comedia:

¿Don Gil?  
 ¿Marido de villancico?  
 ¡Gil! ¡Jesús! No me le nombres  
 ponle un cayado y pellico.

DON PEDRO: —No repares en los nombres  
cuando el dueño es noble y rico.  
DOÑA INÉS: —¿Con Gil me quieren casar?  
¿Soy yo Teresa? ¡Ay de mí! (I, 4.<sup>a</sup>)

También el Montoya de *Amar por señas* es un buen ejemplar de este retablo de lacayos tirsianos. No sólo porque haga fáciles chistes verbales, como cuando opone las “justas” (del torneo) a las “pecadoras”; o cuando se burla de ciertas expresiones hechas del lenguaje, en el que hay verbos que han limitado su función a escasas representaciones ideológicas. Así, al decirle a su señor:

Echéle las maneotas,  
colgué el freno del arzón:  
maleta y caparazón  
de la color de tus botas  
*yacen* (parece epitafio)  
entre juncia, espliego y grama  
porque te ministren cama. (I, 1.<sup>a</sup>)

El recurso es empleado otras veces. Así, el Carreño de la comedia *Desde Toledo a Madrid*, dice:

Mientras allá dentro almuerzan,  
y á cavar viñas va el zafio,  
¡Oh tu ... (parezco epitafio  
destos que vocablos fuerzan). (III, 5.<sup>a</sup>)

El mismo Montoya nos brinda la descripción de una belleza, en la que hay muchas reminiscencias de temas poéticos de más alto vuelo, pero vistos y sentidos por el revés, en marcado contraste burlesco, y animado el conjunto por nuevos términos lingüísticos. Oigámosle:

Va de pintura en estampa.  
Semirrubia de cabellos,  
frente desembarazada,  
cejas buenas, ojinegra,  
(ya no se usan ojizarcas  
puesto que eran más ojetes  
que ojales las luminarias,  
por lo pequeño y redondo  
que en las hermosas se rasgan).

Las mejillas por extremo,  
ni bien mármol, ni bien grana,  
mezcla, sí, de las dos sierras,  
la Bermeja y la Nevada.  
En proporción las narices,  
ni judaizantes, ni chatas,  
ni nabo por corpulentas,  
ni alezna por afiladas.  
Buenos labios, malos dientes,  
porque aunque era su tez blanca,  
a caballo unos sobre otros,  
tanti-cuanti moriscaban.  
La garganta cuelli-erguida,  
cándida, gruesa, torneada,  
y tal que hiciera yo un Judas  
a haber saúcos gargantas.  
Las manos no hay que pedir  
en ellas, porque no daban  
puesto que antes recibían  
y eran muy hermosas ambas.  
Privilegiada de cuartos  
el tallazo; más avara  
en las obras que en el cuerpo...  
Lo demás el argonauta  
de tal golfo que la pinte,  
si hay quien tenga dicha tanta,  
que mida con la experiencia  
los grados del dicho mapa.

(*Amar por señas*, II, 10.)

Una acabada muestra del arte barroco, tan alambicado en lo expresivo como apegado a lo real.

De esta manera, apoyándose de un lado en la tradición lingüística arcaizante del habla campesina y asentándose, por otra parte, en lo pasajero y mudable de la actualidad del habla capitaleña, maneja Tirso con donosura este recurso para presentarnos dos capas sociales igualmente populares, aferrada a la tradición aquélla, entregada ésta a una sensibilidad cortical de las inquietudes de mayor talla que le rodean. Guardando siempre en este caso la obligada separación de amo y señor —dos medios, dos culturas—. O, como dice uno de sus lacayos:

Aquí llega  
tú, que eres el consiliario;  
que yo en la dicha comedia  
no soy más que el metesillas.

(*Amar por señas*, III, 25<sup>a</sup>)

## II. LOS ROMANCES.

Menéndez Pidal (1), el maestro de todos, nos ha enseñado cómo durante cuarenta años —desde 1580 a 1620— el Romancero español cobra vida en el teatro del Siglo de Oro, siendo utilizado en su aspecto heroico, en su modalidad novelesca y como elemento cómico. Una vez terminada su augusta misión de salvar el caudal histórico-poético de la Edad Media —lo que presta al arte dramático español una dimensión característica y única—, orientándolo e informándolo, se recluye entre el pueblo, en cuyo medio pervive y de donde lo saca la erudición del siglo pasado, no sin conocer antes, en el Romanticismo, un nuevo interés por sus temas en el mundo de las letras. Fué Lope quien, mejorando un balbuciente ensayo de Juan de la Cueva, incorpora a la comedia los temas del Romancero. Y tan denodado fué su quehacer que apenas si dejó margen de novedad a sus contemporáneos y seguidores. (Recuérdese que el único tema romanceril y heroico al que no hizo vivir en las tablas es el del Cid, tal vez por dejarlo a las manos expertas y amigas de Guillén de Castro.) Después de 1620 el teatro sigue interesándose por los romances, pero ya no por los populares y heroicos, sino por los cultos y artificiosos, y es Calderón el que mejor acusa este cambio de rumbo en la sensibilidad de los escritores dramáticos. Es el momento en que ganan los tablados famosos romances de Góngora, Quevedo y la caterva de modalidades moriscas, tan logradas y bellas como escasas en vibraciones heroicas. Por eso, sin duda, los coetáneos y discípulos de Calderón eliminan intencionada y meticulosamente todo género de poesía popular en sus obras, aunque se trate de meras refundiciones de otras de sus predecesores lopistas.

En este panorama de la dramática nacional, ¿qué actitud

---

(1) *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, S.A., 1945, pág. 206.



que en una comedia mete,  
 como si fuera ensamblaje,  
 cuatro pasos de las viejas  
 redondillas y romances  
 con todas sus zarandajas.

LUCRECIA: Vena estéril.

FELIPE: No le llamen  
 al tal sino remendón,  
 y cuando escriba le manden  
 sentar sobre una banqueta,  
 pues echar tacones sabe.

PINZÓN: Llevan sus muchachos éstos  
 que pregonan por las calles  
 en vez de "¿hay zapato viejo?"  
 "¿Hay comedia vieja?"

CARLOS: Pasen  
 por poetas de obra gruesa,  
 y llénenle los costales  
 papelistas de la legua  
 en ese oficio tratantes. (III, 3.)

Así se expresan los personajes de esta comedia de Tirso, y ello nos revela la opinión y gustos del autor. Y si en otra de sus comedias nos tropezamos con una mención más pormenorizada de un romance, no es uno de los más tradicionalmente conocidos. Es el caso de *La romera de Santiago*, si es que realmente es suya y no de Luis Vélez de Guevara, como algunos críticos suponen. Se trata de un romance en el que la obra se basa. Oigámosle:

(*Voces, dentro, cantan.*)

"Preso tienen al buen Conde,  
 el Conde don Lisuardo,  
 porque forzó una romera  
 camino de Santiago.  
 La romera es de linaje;  
 ante el rey se ha querellado,  
 mándale prender el rey  
 sin escuchar su descargo."

LISUARDO (*en prisión*):

¿Tan públicamente cantan  
 mi desdicha? ¡Extraño caso!  
 Quiero escuchar, que imagino  
 que prosiguen con el canto.

(*Voces, dentro, cantan.*)

“La prisión que le da el rey,  
son las torres de palacio,  
que compiten con el cielo  
y confinan con sus cuartos.  
Las guardas que el Conde tiene  
todos eran hijosdalgo;  
treinta le guardan de día  
y de noche treinta y cuatro.  
Ya levantan para el Conde  
en la plaza su cadahalso,  
y para los delincuentes  
hay dos horcas a los lados.” (III, 12.)

El romance, auténtico o contrahecho, tiene un innegable corte y sabor antiguos, pudiendo pasar por buena muestra del género tradicional, incluso en alguna de sus imperfecciones. Y el asunto parece por entero novelesco, siendo difícil identificar a los personajes de esta acción, que se imagina ocurrida en el reino leonés en tiempo de uno de sus reyes de nombre Ordoño. Estrenada en 1622, la fecha puede ser otra indicación respecto a lo que antes indicamos sobre la conjunción de teatro y romancero.

También acudió Tirso a los romances, utilizándolos, en boca de sus lacayos y graciosos, como recurso cómico, a tono con las normas vigentes, aunque ya sabemos que no abusó de él. Veamos qué temas heroicos fueron los preferidos.

La figura del Conde Fernán González y la de Bernardo del Carpio tuvieron sendos romances, menos abundante el de éste, y en algunos de sus romances se repiten dos versos famosos, “Mensajero eres, amigo, / non merecés culpa, non”, a los que luego da cobijo Cervantes en el *Quijote*, poniéndolos en boca de Sancho. Muy citados en el teatro clásico, tienen también lugar en la comedia *Escarmientos para el cuerdo*, de Tirso, donde Carballo, criado, los cita así:

“Mensajeros sois, amigos,  
no merecéis culpa, no.”  
Acá el rey negró me envía,  
negra pascua le dé Dios,  
sentenciado por lo menos  
entre estos alanos dos,

corchetes del Limbo entrambos  
y obligados del carbón... (III, 11.)

Y un recuerdo, muy atenuado, de los mismos versos romanceriles puede descubrirse en otra comedia, *Los balcones de Madrid*, donde una criada, Leonor, exclama, hablando de sí misma:

*Mensajera soy, no tengo  
la culpa, de parte vengo  
de mi señora. (I, 14.)*

También la figura del Cid y los ecos de los romances a ella dedicados no podían faltar en las comedias de Tirso, quien elige los más famosos pasajes, los que por su carácter tópico tan bien iban en boca de criados y lacayos. En efecto, en la comedia *Desde Toledo a Madrid*, cuando se trata de la boda de don Baltasar con doña Mayor, como en broma, a expensas de don Luis, que ve frustradas sus amantes pretensiones, se oye este diálogo:

DON BALTASAR:                   ¿Quiere Carreño  
  ser su esposo?  
CARREÑO:                            Y enterralla.  
DOÑA ELENA:            Testigos hay, no los llamen.  
DON BALTASAR:        "Todos dicen amen, amen,  
  sino Don Sancho que calla." (III, 8.º)

Famosos versos de uno de los romances del cerco de Zamora. (Nótese que cuando don Baltasar los dice se halla convertido en mozo de mulas, para lograr sus amorosas cuitas.) De este mismo romance hay otro fragmento, muy celebrado también, en que doña Urraca se querella ante el rey, su padre, y que Tirso hace recordar al criado Pendón, en una comedia hagiográfica titulada *Santo y Sastre*. (Refiriéndose a ella, señaló Vossler, cómo la realidad penetra en el plano espiritual de la vida hispánica.) Dice así:

A nuestras puertas pondremos  
un cartel de letras grandes  
donde diga: "Aquí ha venido  
un cirujano que ha sido  
protobarbero de Flandes,  
que quita con eficacia



a las lenguas los bragueros,  
 "a los moros por dinero"  
 "y a los cristianos de gracia." (III, 11.)

Del mismo ciclo cidiano hay un romance que gozó de análoga popularidad a juzgar por la reiterada presencia de algunos de sus versos en el teatro, ya desde los incipientes pasos de Lope de Rueda. Tirso lo pone en labios del criado Luzón, de su comedia *La villana de Vallecas*, quien al regresar de madrugada a la casa de su amo, en Valencia, junto con éste, empedernido noctámbulo, dice:

"*Todos duermen en Zamora*";  
 sólo no he podido hallar  
 a tu hermana y mi señora,  
 y dame que sospechar  
 la puerta abierta a tal hora. (I, 3.<sup>a</sup>)

(Debe advertirse que nuestro autor prescinde del segundo verso, "mas no duerme Arias Gonzalo", de este pasaje, que usualmente era citado así.)

De los Infantes de Lara, otro gran ciclo de la poesía épica castellana, y cuyo romancero es tan denso, se acordaron dos criados del teatro de Tirso, el Pablillos de *La próspera fortuna de don Alvaro de Luna* (de atribución dudosa), y el Ventura de *La celosa de sí misma*, pero aunque éste menciona en dos ocasiones al ayo de los infantes, Nuño Salido, lo hace jugando el vocablo con su apellido, y sin mencionar en ninguna de las dos comedias versos de romances (1). (También la popularidad de las

(1) He aquí dichos pasajes:

A fe mía,  
 que en la gran carnicería  
 de los infantes de Lara  
 me hallé yo; y en Aragón  
 mantuve en el mes de abril  
 un torneo contra mil. (II, 15.)

El de *La celosa de sí misma* va dirigido al escudero Santillana, en el momento que sale de la iglesia:

¡Ah, señor Nuño Salido!  
 Vuesa ancianidad se sirva  
 de escucharme mil palabras. (II, 5.)

figuras de la poesía heroica-tradicional aparecían en el teatro sin ser precedidas de menciones romanceriles.)

Tampoco escasean las citas de romances caballerescos del ciclo carolingio, del que, como es sabido, existen más temas y versiones. Oigamos cómo Carreño, el criado de la comedia *Desde Toledo a Madrid*, mezcla dos textos famosos, referentes ambos a la batalla de Roncesvalles:

“¿Qué hemos de hacer sin Madrid?  
Fuerza es que tu error confieses;  
*Vuelta, vuelta, los franceses  
con corazón a la lid*”  
y él picaba, respondiendo:  
“No ha de verme la tirana  
de sus ojos; ya doña Ana  
se ha acabado; yo me entiendo:  
la ausencia mis celos sane.”  
*Hasta que en una vereda  
perdimos a don Beltrane.*  
Digo que a Madrid perdimos  
de vista.” (I, 4.<sup>a</sup>)

(La pérdida de don Beltrane ha sido muy celebrada. Recuérdese un artículo de Ortega y Gasset, de hace algunos años, en que entre la tersura de su prosa magistral emergía también el rostro combativo del caballero de Carlomagno.)

En este mundo de la caballería no podía faltar el recuerdo del noble Marqués de Mantua, y es el lacayo Botija, de la comedia *El cobarde más valiente*, quien lo recuerda con los propios octosílabos de uno de sus romances, y en evidente parodia o recuerdo de un pasaje de los primeros capítulos del *Quijote*. Dice así:

...¡Ay rocín del alma mía!  
No se vió cabalgadura  
que tuviese, ya que empiezo,

---

También en *Por el sótano y el torno*, cuando doña Bernarda invita al vejete Santillana, diciéndole:

Andad, salid también,

replica éste:

Vendré a ser Nuño Salido. (II, 18.)

como vos, cola y pescuezo,  
 una legua de andadura.  
 Allá os vais con el bagaje,  
 mi rocín, mi pino de oro,  
 y afrentaréis, siendo moro,  
 todo el rocinal linaje.  
 Yo, a pata, y sin un real  
 diré de noche y de día:  
*¿Adónde estás bestia mía,  
 que no te duele mi ma? (III, 7.ª)*

(Debe advertirse que esta obra, de tema cidiano, no contiene mención alguna al romancero del héroe.)

Prescindo de otras alusiones a Melisenda, Gaiferos, Galalón y Galván (I), para citar únicamente un pasaje de *La mujer por fuerza*, en que el criado Clarín recuerda a Lanzarote, en otra evidente parodia de pasajes quijotíles. Oigámosle:

Pero, "yo me casaré  
 y con mujer que no he visto",  
 no lo ha dicho caballero;  
 caballero no lo ha dicho,  
 "aunque fuera Lanzarote  
 cuando de Bretaña vino." (I, 5.ª)

Las menciones o ecos del romancero tradicional no heroico son menos importantes y numerosas en las comedias de Tirso, y alguna de ellas se limita a citar el nombre de alguna de sus figuras más popularizadas. Así ocurre en *Por el sótano y el torno*, donde

(I) En *Marta la piadosa*, dice la protagonista:

Que con la reputación  
 que tengo, y todos me dan,  
 creyendo mi inclinación,  
 no me conozca Galván,  
 ni lo sepa Galalón. (III, 13.)

En *Quien no cae no se levanta*, dice Lelio:

Yo, que como soy de carne  
 y no de mucha edad, tengo  
 mis tentaciones humanas,  
 ha más de un mes que deseo  
 ser de aquesta Melisendra  
 por una noche Gaiferos. (I, 6.ª)

Santarén menciona a don Bueso, o en *Los balcones de Madrid*, donde una criada, Leonor, juega del vocablo confundiendo intencionadamente al Conde Carlos con el Conde Claros (1). (A ellas pudiera añadirse la mención explícita del romance de Tarquino y Lucrecia, en labios del gracioso Chinchilla, en la comedia *El castigo del penséque*. El tema, de rango clásico, es utilizado con intención paródica, ya que el lacayo pondera el recato y fortaleza de una criada, simplemente porque también se llama Lucrecia.) (2). En cambio, creo que merece ser transcrita la incorporación a la comedia *Quien habló, pagó*, de una letra para cantar

(1) He aquí los textos. El de *Por el sótano y el torno*, es éste:

Buena puerta  
tiene la sala; por Dios,  
que si vuesarcé se tarda  
y da en reparar en eso  
ha de sufrir un Don Bueso  
de su matrimonio albarda. (III, 11.)

Y el de *Los balcones de Madrid*:

CONDE:    ¿Conocéis al *Conde Carlos*?  
LEONORA:  ¿*Conde Claros* sois? Tendréis  
          como las obras el nombre,  
          porque no puede ofrecer  
          doblones, estrellas de oro,  
          sino un cielo, cuando esté  
          claro como un Conde Claros. (II, 1.º)

(2) CHINCHILLA:  Dígame, doña rolliza,  
                  su nombre.  
LUCRECIA:            Lucrecia.  
CHINCHILLA:            Basta.  
                  ¿Es Lucrecia por ser casta?  
LUCRECIA:            No, sino por ser castiza.  
CHINCHILLA:        La honra es ley de Mahoma  
                  que con armas se defiende...

Y más adelante:

CHINCHILLA:  ¡Ay, fregatriz! Ese gesto  
                  me ha enamorado  
LUCRECIA:            ¿Tan presto?  
CHINCHILLA:  Mucho ha que me enamoró  
                  el romance de Lucrecia;  
                  y si viviera Tarquino...  
LUCRECIA:            ¿Qué?  
                  Viviría; más convino  
                  que muriera. (I, 5.º)

que es un resto de un romance tradicional, fielmente transcrito, hasta en sus modalidades lingüísticas: Lo canta una mujer, desde dentro, y debe destacarse que el medio en que tal intervención lírica se produce —es un medio aldeano— está ausente todo deseo de producir un efecto cómico, y siendo los circunstantes quienes demandan que sea cantado:

SANCHA: Canta, Tirrena, que quiero  
que alivies nuestras fatigas.

UNO: Vaya al son de las espigas,  
nuesama, que es un silguero.

*(Canta dentro una mujer.)*

“Alabasti os, caballero,  
gentil hombre aragonés,  
no os alabaréis otra vez.

Alabasti os en Castilla  
que teníais linda amiga,  
gentil hombre aragonés,  
no os alabaréis otra vez” (1).

*(Gritan todos como ruido de segadores.)*

NUÑO: No canta mal la villana. (I, 10.)

Se trata de un escape lírico, en que Tirso, con ocasión de una faena agrícola, como es la siega, acude al romancero tradicional, en vez de componer una de las lindas letras para cantar, de que más adelante hablaremos.

Si hasta aquí hemos visto a nuestro autor siguiendo en parte la pauta de Lope al emplear los romances, conviene que para completar la noticia de la técnica con que maneja este recurso de poesía popular, nos detengamos, unos instantes, en otra modalidad de aquélla. Indicábamos más atrás que hay un momento en que nuestros autores dramáticos se sienten movidos a sustituir el romancero tradicional por el culto o artificioso. Es la posición típica de Calderón. También hay atisbos de ella en Tirso de Molina. O recordando fragmentos sueltos, o insertándolos íntegramente.

---

(1) Según Henríquez Ureña, es un cantar que tiene el corte y el sabor de otros del siglo XVI recogidos por Vázquez y Pisador, y fué impreso en 1616 en un “Baile curioso y grave”. Pero el verso segundo —“gentil hombre aragonés”— procede del romance de las señas del esposo.

En *La celosa de sí misma*, el lacayo Ventura recuerda en una de sus intervenciones un verso de un romance de Quevedo, el de la pavura y miedo que pasaron los Condes de Carrión en el palacio del Cid en Valencia, modesta y presunta causa de la afrenta de Corpes. Dice así:

¿Qué habemos de hacer agora  
sin la mano y sin dineros?  
*Medio día era por filo,*  
y ni hay blanca, ni comemos. (I, 5.<sup>o</sup>)

(No ignoro que este verso procede de un romance tradicional referido al mismo tema, y que Quevedo se limitó a poner como iniciación del suyo, pero me inclino a suponer la posibilidad de que sea el festivo escritor la fuente de este pasaje, porque en otra comedia de Tirso, *La huerta de Juan Fernández*, Mansilla, recordando al héroe castellano, se refiere al “escaño del Cid”, y de este artefacto no hay mención más que en la poesía quevedesca) (1).

Es evidente, en cambio, el recuerdo de los romances moriscos artificiosos —aunque muy bellos también— en la comedia *Quien da luego da dos veces*, en que un caballero, Don Diego —detalle digno de tener en cuenta, y a tono con el carácter del género—, cita un par de versos de uno de los más famosos del moro Zaide:

“¿Hasla hablado?  
¿Mostrósete desdeñosa?  
¿Reprendió tu libertad?  
¿No hizo su honestidad  
la empresa dificultosa?  
¿Mas que te dijo con talle  
severo, hecha otro Narciso:  
“Mira Zaide, que te aviso  
que no pases por mi calle?” (I, 6.<sup>o</sup>)

Este cambio de sensibilidad, el que supone la sustitución de

(1)

Hice noche en una aldea  
donde un mesón labrador  
(que pudiera ser mejor)  
me alojó a la chimenea  
en un escaño del Cid. (II, 4.<sup>o</sup>)

los romances heroico-nacionales por la atildada modalidad morisca, olvidada la tradición de sus variantes fronterizas, es algo de época. Tanta fué la boga de lo morisco que este Zaide se nos aparece en todas las encrucijadas de la vida poética nacional desde fines del siglo xvi. Con razón se burlaba Lope en la *Dorotea* de tanto amante quejoso con atuendo morisco, y si Tirso pudo muy bien poner a las figuras de este ciclo al lado de los metafóricos pastores de que nos habla en *De la fingida Arcadia*, por él habló el autor de un anónimo romance que se quejaba así de tal mundanza:

“Renegaron de su ley  
los romancistas de España,  
y ofrecieron a Mahoma  
las primicias de sus gracias” (1).

Pero ya sabemos, y los románticos, por boca de Víctor Hugo, así lo sintieron, que en el Romancero español había dos Iliadas, la gótica y la árabe, y natural es que ambas asomen su garbo en las comedias de Tirso.

Y terminemos este apartado refiriéndonos a la incorporación a su teatro de un famoso romance de Góngora, con lo que rendía tributo al cambio de sensibilidad que volvía ya sus ojos hacia el género culto y artificioso del Romancero. Ocurre en la comedia *Quien habló, pagó*, pero no se trata de un relleno de compromiso, y de ello nos convence una lectura atenta de la escena. Doña Blanca de Navarra no logra vencer su abatimiento y así se lo confía a Estela, su dama:

Triste, Estela amiga, estoy.  
En nada alcancé sosiego,  
todo me aflige y congoja,  
lo que me alivia me enoja,  
ya soy de hielo, ya fuego. (II, 1.ª)

---

(1) Debe ser tenido en cuenta, sin embargo, este pasaje de *Marta la piadosa*, que Tirso pone en boca de Pastrana:

Y salga Jarife o Muza  
con la morisca galgada  
a probar lo que es su espada;  
que él os dará caperuza. (I, 6.ª)

Y para corregir este estado de su ánimo encomienda a Estela que le traiga un libro, lo que ella cumple trayéndole “al mejor poeta italiano”, a Ariosto, pero la piedad de Angélica y las heridas de Medoro teme que ahonden las suyas propias. Entonces, fracasada la terapéutica literaria, pide que Fabio cante; es decir, que sea la música el ansiado lenitivo. Y es el momento que utiliza Tirso para incorporar un bello romance gongorino, el que comienza así:

En un pastoral albergue  
que la guerra entre unos robles  
lo dejó por escondido  
o lo perdonó por pobre...”.

Con lo que hay un fino retorno a Ariosto, ya que de su *Orlando furioso* procede el romance del poeta cordobés. Quede, pues, aquí constancia de la habilidad de Tirso al manejar los recursos que el Romancero en su diversidad de tonos y de temas ponía a su alcance (1).

Inspirarse en él para sus comedias era infructuoso menester después de la tarea ingente de Lope; recordarlos en sus más destacados pasajes era uso general, pues practicándolo se servía al gusto y afanes del auditorio. Y cuando la sensibilidad va por otros derroteros, también sabe estar acorde con ella, como cumple a un hombre de letras muy al tanto de las constantes poéticas del pueblo español de su tiempo.

A este propósito, por lo que revela de fusión de lo popular o tradicional y lo culto, creo oportuno destacar un testimonio en el que no ha solido repararse y al que me he referido en otro lugar (2).

---

(1) Al corregir las pruebas de este trabajo llega a mí la noticia del de Juan Bautista Avale Arce, titulado “Tirso y el romance de Angélica y Medoro”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II, 1948, 275-281. En él se ocupa de la escena de esta comedia tirsiana, antes aludida, y recoge otros testimonios de la utilización por Guillén de Castro, Lope y Calderón del famoso romance de Góngora.

(2) Se trata de la utilización de un famoso romance del ciclo del Conde castellano Fernán González que Tirso convierte en un soneto puesto en boca del criado Padilla en su comedia *La Peña de Francia*. De ello me he ocupado en un trabajo titulado “Una curiosa utilización



Pero ya es hora que abordemos la tercera y última parte de este trabajo, donde sigue alentando, en algo, la pura esencia épico-lírica del Romancero.

### III. LAS LETRAS PARA CANTAR.

Adopto esta expresión que Montesinos ha reivindicado por muy grata a Lope de Vega, a<sup>1</sup> estudiar su obra poética dispersa en el teatro, como más precisa que la no menos exacta de "Lírica musical" (1). Se trata de las numerosas poesías que esmaltan las comedias de Tirso, que en el cultivo de esta técnica sigue a su maestro y amigo, aunque, poseídos ambos de un agudo sentido de lo popular, no sean pocos los autores que asignen al mercedario un mayor esmero artístico, que, en definitiva, refluye sobre el arte dramático lopesco, dejando a salvo lo diferente de sus respectivas personalidades. Tirso como Lope labraron la costumbre de insertar o de imitar —según las tornas— letras populares en aquellos momentos en que, como diríamos con terminología de hoy, conviene a su propósito un fondo musical y lírico, auténtico escape emocional y subjetivo por encima de los cauces en que discurre la acción dramática.

Y ahora procede un breve recuerdo del Romancero. Sabido es que uno de sus orígenes es de tipo lírico-literario, como lo pregonan la incorporación de la serranilla, las mayas y el de algunos temas que gozaron de renombre universal en el mundo románico. Me refiero concretamente al de *La bella malmaridada*. Menéndez Pidal ha demostrado cómo esta poesía lírica, de ordenación estrófica, se convierte en canción épico-dramática, adoptando la asonancia uniforme del romance (2). Recordemos la estrofa inicial:

---

del romancero en el teatro de Tirso de Molina", aparecido en el número que la revista *Estudios* ha dedicado a nuestro autor este mismo año, págs. 295-301.

(1) *Lope de Vega. Poesías líricas*. Edición, prólogo y notas de José Fernández Montesinos, dos volúmenes. Madrid, "La Lectura", 1925 y 1926. Clásicos Castellanos, tomos 68 y 75.

(2) *Flor nueva de romances viejos*. Madrid, "La Lectura", 1928, págs. 26-28.

La bella malmaridada  
de las lindas que yo vi,  
mírote triste, enojada,  
la verdad dila tú a mí.

Ignoramos si la bella dijo su verdad a cuantos se le acercaron con estos versos en los labios, pero sabido es que, como Zaide y otros héroes del romancero morisco, hay un momento en la vida nacional, en torno a 1600, en que también nos tropezamos a la malmaridada en sus encrucijadas. La sugestión era tan fuerte que Tirso no escapa a ella. Y son sus graciosos quienes en distintas ocasiones recuerdan el hecho. El lacayo Ricote de *El caballero de Gracia*, dirá:

INÉS: Júralo una vez.

RICOTE: Y trece;  
que no ha de ser pesada,  
que cantará si me hechiza  
con Monsieur de la Paliza  
*la bella malmaridada*. (III, 12.)

Y Botija, el lacayo de *El cobarde más valiente*, exclamará:

Aunque ya perdí el temor  
me quiero esconder en ti,  
y en requebrándote el galgo  
a darle dos cabe salgo  
*de los más lindos que vi*. (III, 17.)

Hasta en un *Entremés de las brujas*, atribuido a Tirso, hay un pasaje en que lo paródico es evidente y rebuscado. Dice una bruja:

Con estas varas, amigo  
sacan de entre perejil  
morcillas y longanizas  
*de las lindas que yo vi*.

Y más adelante, el alcalde, que quiere recordar aquello, lo repite mal:

Con estas varas, amigo  
miden entre perejil,  
morcillas y longanizas  
*de las más lindas que vi*. (1).

(1) Cito por la edición de *Las cien mejores obras de la Literatura*

Y otra famosa canción, la de *Los tres ánades, madre*, pone en boca del criado Gallardo, en *La dama del Olivar*, destacando su popularidad:

No por cierto, con perdón;  
jes más de una labradora  
que estará cerniendo agora  
y quizá cantando al son  
que hace con el cedazo  
"a las tres ánades, madre",  
mientras que duerme su padre,  
que es el mayor villanazo  
que tiene todo Estercuel? (I, 9.ª)

Pero no es esta mera reminiscencia de canciones populares en las obras de Tirso de Molina lo que va a merecer nuestra atención. Aspiro a tratar en el espacio restante de cómo nuestro autor utiliza este recurso lírico de las letras para cantar en sus comedias. Y antes de hacerlo debemos señalar las dificultades que una tarea así nos presenta. Una de ellas es obvia y ya fué señalada por cuantos se ocuparon del mismo tema en Lope. A saber, lo arduo de distinguir qué es lo incorporado y qué lo creado. Porque un poeta al acercarse a lo popular puede impregnar de esta fibra a su poesía, de tal modo que no sea posible definir ambas demarcaciones. No es menor el obstáculo con que tropeizamos en la fijación de una cronología de tantas canciones populares ampliamente difundidas, aunque cabe allanarlo precisando si anteriormente existió o no la letra que nos interese. Y, finalmente, debe tenerse en cuenta que aunque el garbo de lo popular palpita en la ordenación métrica o en el cauce melódico de estas poesías, muchas veces se deben a poetas cultos y a músicos eminentes, que desde el reinado de Fernando e Isabel se entregaron a una lograda acomodación de la lírica tradicional a las inquietudes renacentistas. Los nombres de Encina, Gar-

---

*española*, vol. 25. Madrid, C. I. A. P., págs. 139 y 142, en la que se adjudica su paternidad a Moreto. Una glosa de esta famosa canción puede verse en la escena cuarta de la jornada III de la comedia *Quién no cae no se levanta*, la cual ocurre en forma dialogada entre Valerio y Margarita

cilaso, Góngora, entre los primeros, y los de Vázquez o Pisador entre los últimos, son buena muestra de lo que digo (1).

Con estas salvedades, más la de no sernos conocidas hoy muchas de las melodías y sin olvidar el perfecto mimetismo que del tono popular consigue un auténtico poeta, señalemos en qué manera utiliza Tirso este caudal de la lírica musical. Alguna vez, ya ocurrió con más frecuencia en Lope, puede ser base de una comedia; pero lo más usadero es que tal recurso sea empleado de todas estas formas: *a*) como tema circunstancial, sabiamente manejado, que anima la acción o concuerda con ella; *b*) como reminiscencia y mención entretreídas con la propia trama; *c*) la simple glosa, para lo cual bastaba tomar por base no una canción entera, sino un estribillo famoso; y, por último, quizá el más atrayente, *d*) imitando los tonos y trazas del acervo tradicional. Por esta última modalidad se habla en crítica literaria del popularismo de un poeta. Y no se olvide que el tema empleado como base de una glosa o para ser intercalado entre los versos de propia minerva, los hay de autor conocido. (De cómo ha actuado la antigua poesía tradicional y culta en la obra de poetas contemporáneos, son buen ejemplo, como ya mostré en otra ocasión, las lecturas que hizo Rubén Darío, cuando era bibliotecario en Managua, de los poetas castellanos medievales, y entonces señalé la presencia de sus famosos "claros clarines" en el *Cancionero* de Juan del Encina. O la más reciente experiencia de los poetas empañoles contemporáneos, como García Lorca o Alberti, leyendo a Gil Vicente y a otros autores de los siglos xv y xvi, acuciados y dirigidos en la empresa por Dámaso Alonso.)

Y entremos ya en el examen de algunas letras para cantar de las que Tirso nos ha legado a lo largo de su teatro, no sin lamentar que aun no hayan sido antologizadas u ordenadas debidamente. La impresión de viveza y frescura de esta vena lírica, puedo atestiguarlo, es sorprendente. De ella elijo unas cuantas vetas apenas.

---

(1) En pruebas este trabajo, leo en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1948, II, 292-295, la reseña que José F. Montesinos dedica al libro titulado *La lírica popular en los Siglos de Oro*, México, 1946, del que es autora Margarita Frenck.

Un buen ejemplo nos lo brinda la clásica estructura hispánica de la seguidilla. Sabido es que hasta después de Calderón no logra fijarse el esquema en que hoy la conocemos. Y fué la tarea de los poetas cultos un valioso precedente. Tirso nos ofrece algunos ejemplos en que la vacilación aun perdura. Partiendo de una seguidilla antigua toma dos versos y los inserta en su obra *Antona García*. Son éstos:

“Más valéis vos, Antona,  
que la corte toda” (1).

Con ellos, como pretexto, traza otra, todavía con versos de seis sílabas:

De cuantas el Duero  
que estos valles moja  
afeitando caras  
tiene por hermosas,  
aunque entren en ellas  
cuartas labradoras  
celebra Tuleda. (I, 2.ª)

Si hay vacilación en la medida de los versos, también se acusa en el número de ellos. Y antes de lograr el esquema de siete versos, hoy general, he aquí algún ejemplo de seguidillas con sólo cuatro versos, pero ya alternando los heptasílabos y pentasílabos:

“De Madrid a Getafe  
ponen dos leguas;  
veinte son si la calle  
se pone en cuenta.  
¡Jesús!, ¡qué larga!  
¡Jesús!, ¡qué larga!  
No me llesves por ella,  
Diego dell alma.”

“Labradores Getafe,  
Leganés mozos,  
Torrejón casaditas,  
Pinto uno y otro.  
¡Jesús qué lindos!  
¡Jesús qué lindos!  
Torrejón, Valdemoro,  
Getafe y Pinto.”

*Desde Toledo a Madrid* (III, 5.ª)

(1) Pedro Henríquez de Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, 2.ª edición, Centro de Estudios Históricos, 1933, supone que acaso sea un fragmento de una seguidilla en la que se inspira esta comedia. Aparece también en *El cuerdo en su casa*, de Lope de Vega. He tenido muy presentes las numerosas referencias que en esta obra de Henríquez de Ureña se contienen sobre la poesía de Tirso.

O esta, famosa, de *Don Gil de las calzas verdes*:

Alamicos del Prado,  
fuentes del Duque,  
despertad a mi niña  
porque me escuche. (I, 8.ª)

Tradicional es ésta, según propia confesión del autor. Ocurrer en *El celoso prudente*; habla Gascón, el lacayo:

Pues advierte que en Castilla  
por mí se vino a decir  
lo de aquella seguidilla:  
"Dime qué señas tiene,  
niña, tu hombre.  
Lacayito de día,  
Bufón de noche." (I, 3.ª)

En este camino de regresión a lo popular alguna vez se encuentra con Lope: He aquí un ejemplo de *El colmenero divino*, auto, comparándolo con otro de Lope en *El Pastor lobo*. Acaso partiesen ambos de una base común:

TIRSO.	LOPE.
Pastorcico nuevo de color de azor, bueno sois, vida mía, para labrador.	Corderita nueva de color de aurora, no sois, vida mía, para labradora.

De tipo dramático, divididos sus versos entre Vicios y Virtudes, es ésta, de *La madrina del cielo*:

VICIOS: No te apartes del mundo,  
goza sus gustos.  
VIRTUD: No les vuelvas la cara  
que son injustos.

He aquí un caso del empleo de un tema lírico al servicio de la acción dramática. Como tantos otros en las comedias y autos religiosos de Tirso. Y aun en obras profanas. Vaya por vía de ejemplo le seguidilla que corta momentáneamente la acción en *El Burlador de Sevilla*, dejando oír estos versos:

A pescar salió la niña  
tendiendo redes;  
y en lugar de peces  
las almas prende. (I, versos 981-984)

Sin que quepa olvidar la atinada inserción de redondillas o canciones de tipo sentencioso al hilo de la trama, como un lejano remedo de la intervención coral en la tragedia antigua.

Dejando el garbo de una estrofa como la seguidilla, analicemos ahora otro tipo de lírica musical, muy frecuente en el teatro clásico y al que Tirso rinde acatamiento. Se trata de las *molineras* o canciones de molino, en las que se mezclan versos anapésticos de arte mayor con otros de arte menor, o se remedian las famosas muñeiras gallegas, acomodándolas a un tono castellano. Hay una escena en *Don Gil de las calzas verdes* en la que varios de estos cantos, galanamente ordenados, ofrecen una buena muestra de sus matices:

*Músicos (cantan).*

Al molino del amor  
alegre la niña va  
a moler sus esperanzas,  
quiera Dios que vuelva en paz.  
En la rueda de los celos  
el amor muele su pan,  
que desmenuzan la harina  
y la sacan candeal  
Río son sus pensamientos  
que unos vienen y otros van,  
y apenas llegó a la orilla  
cuando así escuchó cantar:

(Ahora se rompe la estructura del romance en agudos, para dar paso a unos versos eneasílabos, muy gratos a Tirso:)

“Borbollicos hacen las aguas,  
cuando ven a mi bien pasar;  
cantan, brincan, bullen, corren  
entre conchas de coral;  
y los pájaros dejan sus nidos,  
y en las ramas del arrayán  
vuelan, cruzan, saltan y pican  
torongil, murta y azahar.”

(Nótese el paralelismo de verbos que expresan la movilidad del agua, con los que reflejan la de los pájaros.)

(Se reanuda el romance. Tono sentencioso, ligado al curso de la acción con una imagen inicial que concuerda con otra de García Lorca.)

Los bueyes de las sospechas  
el río agotando van;  
que donde ellas se confirman,  
pocas esperanzas hay;  
y viendo que a falta de agua  
parado el molino está,  
desta suerte le pregunta  
la niña que empieza a amar:

(Nuevo impulso lírico. Un tema tradicional que hay en otros autores. Con un verso de gaita gallega.)

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

(Se reanudan la acción y el metro.)

Vió al amor lleno de harina,  
moliendo la libertad  
de las almas que atormenta  
y así le cantó al llegar:

(Tercera escapada lírica. Nuevos versos anapésticos, que recuerdan, en verso corto, las muñeiras. Finales agudos.)

—Molinero sois, amor,  
y sois moledor.  
—Si lo soy, apartesé,  
que le enharinaré.” (I, 8.ª)

No menos interés ofrecen los llamados *cantares de enhorabuena*, tan frecuentes en los Cancioneros musicales, y de los que Gil Vicente nos legó una muestra feliz en el que empieza: “Nora-buena vengas, Menga”. Respetando el arcaísmo de la palabra inicial, pueden verse en Lope, Cervantes, hasta en Calderón.



Y, naturalmente, en Tirso. He aquí uno, de su auto *El colmenero divino*, interesante por la reiteración de un mismo verso, en movimiento paralelístico alternado, y que se resuelve en un alto sentido religioso, pues el Colmenero es Cristo. (Nótese el cruce con otro tema lírico popular, el de las *mayas*.)

- UNO: —Norabuena venga, venga,  
el Colmenero a la tierra.
- OTROS: —Venga en horas buenas mil,  
como Mayo y como Abril.
- UNO: —El zagal polido.
- OTROS: —Qué galán venís.
- UNO: —De cuerpo garrido.
- TODOS: —Qué galán venís.  
» —El capote y sayo.  
» —Qué galán venís.
- OTROS: —Blanco y encarnado.
- TODOS: —Qué galán venís.
- UNO: —Pues con él cobris  
el brocado seda.
- TODOS: —Norabuena, venga, venga,  
el Colmenero a la tierra.  
—Venga en horas buenas mil,  
como Mayo y como Abril.

Veamos otra maya, de tipo profano. Un puro deleite de la naturaleza que se esponja en primavera. Procede de *La Peña de Francia* y carece de intención doctrinal superior:

- TODOS: —Entra mayo y sale abril:  
¡cuán garridico le ví venir!
- UNO: —Entra mayo coronado  
de rosas y de claveles,  
dando alfombras y doseles  
en que duerma aïnor, al prado;  
de trébol viene adornado,  
de retama y torongil.
- TODOS: —Entra mayo y sale abril:  
¡cuán garridico le ví venir! (III, 1.º)

Otra variante del cantar de enhorabuena, al que se mezcla un tema primaveral de naturaleza, hay en *La Santa Juana, 1.ª Parte*. Su verso inicial parece tradicional. Al menos se encuentra en los *Tonos castellanos* del XVI:

- TODOS : —Norabuena vengáis, abril:  
si os fuéredes luego, volvéos por aquí.
- LABRADOR 1.º —Abril cari alegre.
- LABRADOR 2.º —Muy galán venís.
- LABRADOR 1.º —El sayo de verde.
- TODOS : —Muy galán venís.
- LABRADOR 1.º —La capa y sombrero.
- TODOS : —Muy galán venís.
- LABRADOR 1.º —Blancos los zapatos.
- TODOS : —Muy galán venís.
- LABRADOR 1.º —Morados los lazos.
- TODOS : —Muy galán venís.
- LABRADOR 1.º —Pues que sois tan bello, risueño y gentil.
- TODOS : —Norabuena vengáis, abril:  
si os fuéredes luego, volvéos por aquí. (I, 14.)

(Atuendo galano de abril. En el ejemplo anterior el festejado era el zagal, es decir, Cristo. Y en ambos es evidente la semejanza de los términos enumerados, que luego, a una, son objeto de ponderación reiterada.)

En forma de seguidilla hay otro en la misma obra:

Norabuena venga  
Juana a mi casa,  
que la tierra se alegra  
y el cielo canta. (II, 16.)

Y como final de este grupo no renunciaremos a transcribir un ejemplo más. Es de la misma obra y ofrece la particularidad de personificar a mayo y abril en dos novios aldeanos que van a casarse, y en vez de repetir paralelísticamente un mismo verso, cada vez que interviene el coro lo altera, manteniendo la rima:

- MÚSICOS : —Novios son Elvira y Gil,  
él es Mayo y ella Abril;  
para en uno son los dos,  
ella es luna y él es sol.
- TORIBIO : —Elvira es tan bella.
- TODOS : —Como un serafín.
- TORIBIO : —Labios de amapola.
- TODOS : —Pechos de jazmín.
- TORIBIO : —Carrillos de rosa.
- TODOS : —Hebras de alélis.

- TORIBIO: —Dientes de piñones.  
 TODOS: —Y aliento de anís.  
 TORIBIO: —Gil es más dispuesto.  
 TODOS: —Que álamo gentil.  
 TORIBIO: —Tieso como un ajo.  
 TODOS: —Fuerte como un Cid.  
 TORIBIO: —Ella es hierbabuena.  
 TODOS: —Y él es perejil.  
 TORIBIO: —Ella es altemisa.  
 TODOS: —Y él el torongil.  
 TODOS: —Novios son Elvidra y Gil,  
 él es Mayo y ella Abril;  
 para en uno son los dos,  
 ella es luna y él es sol. (I, 1.ª)

Muy dentro de la lírica tradicional están las llamadas canciones de *trébole*, tan cultivadas por Lope, y a cuya sugestión no es ajena la sensibilidad de Tirso. Su artificio es bien sencillo y se basa en la sonoridad y en el acento de la palabra que les ha dado nombre. Puede servir de modelo la canción de bautizo de *La Santa Juana*, 2.ª Parte.

Se inicia con el estribillo.

- Todos: —Trébole danle al niño,  
 trébole, ¡ay Jesús, qué olor!

Luego una sola voz traza la canción, en hexasílabos, complementados con la palabra escueta como contera.

- |              |                        |                  |
|--------------|------------------------|------------------|
| LABRADOR 1.º | —Trébole y poleo.      | Todos: —Trébole. |
| »            | Alegre el bateo.       | » »              |
| »            | Rosas y junquillos.    | » »              |
| »            | Para los padrinos.     | » »              |
| »            | Espadaña y juncia.     | » »              |
| »            | Para el señor cura.    | » »              |
| »            | Lirios de los valles.  | » »              |
| »            | Para el padre y madre. | » »              |

- Todos: —Trébole, denle trébole al niño,  
 trébole, ¡ay Jesús, qué olor! (I, 18.)

Tirso volvió a este esquema complicándolo con un baile aldeano, en *La villana de la Sagra*:

Trébole, ¡ay Jesús, cómo huele!  
trébole, ¡ay Jesús, qué olor! (I, 16.)

El resto, a una voz, mientras la aldeana baila, repite los temas de plantas y flores de olor, como era usado. E incluso en una comedia tan literaria como *De la fingida Arcadia*, vuelve al modelo tradicional, desviándolo luego hacia rutas cultas; en un trenzado de voces femeninas y masculinas.

ELLAS: Trébole, ¡ay Jesús, cómo huele el Arcadia!  
Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!  
ELLOS: Trébole, ¡ay Jesús, dónde está Belisarda!  
Trébole, ¡ay Jesús, qué olor! (III, 2.ª)

(La poesía contemporánea nos ofrece, entre otros, un bello ejemplo de García Lorca.)

Otro estribillo popular, felizmente insertado en el conocido monólogo lírico de la heroína de *La venganza de Tamar*, es éste, que figura en el *Romancero General*, de 1600:

Pajarito que vas a la fuente,  
bebe y vente.

Y atraído por el sencillo tema del ave, lo reelaborará en versos enneasílabos en esta misma comedia, donde una voz canta:

Pajaricos que hacéis al alba  
con lisonjas alegre salva,  
cantadle a Amón,  
que tristezas le quitan la vida  
y no sabe si son de amar,  
y no sabe si de amor son. (II, 1.ª)

En *La elección por la virtud* volvemos a encontrar este pajarico tradicional, precedido de la tierna invocación de la tórtola, un ave tan celebrada por la poesía popular:

Que llamaba la tórtola, madre,  
al cautivo pájaro suyo,  
con el pico, las alas, las plumas,  
y con arrullos y con arrullos.

Y más adelante:

Preso estaba el pájaro solo  
en las redes del cazador,  
pero más le prenden y matan  
memorias de un lindo amor. (III, 7.<sup>a</sup>)

Y una vaga reminiscencia de Gil Vicente nos parece descubrir en otro tema floral, de la comedia *El melancólico*:

Que el clavel y la rosa,  
¿cuál era más hermosa? (I, 12)

No es menor el recuerdo de Góngora en esta otra letra para cantar de *El colmenero divino*, también floral:

Y por el viento sutil,  
abejitas de mil en mil,  
saltando y volando de rama en rama,  
pican las flores de la retama,  
y las hojas del toronjil.

Con un logrado movimiento gracias al isosilabismo del verso y a la reiteración de la rima.

La veta gallego-portuguesa de Tirso, acreditada en tu teatro, no falta tampoco en sus letras, ofreciendo una vivificación de antiguos modos líricos de los cancioneros. Recuérdense la inserta en *Habladme en entrando*, que canta la criada Lucía, al son del ruido de la carreta:

Que ya as doncelas de León  
libertadíñas son.

Y que tras unos versos en castellano se remata así:

Las tres perñías do ramo, ¡oy!  
son para vos, meo amo. (I, 11.)

Y la famosa danza de serranos —no se olvide la tradición del género en la lírica medieval— de su comedia *La gallega Mari-Hernández*, en forma de muñeira gallego-portuguesa.

Cando o crego andaba no forno,  
ardera lo bonetifio e toudo.

Quérole ben a lo fillo do crego,  
quérole ben por lo ben que le quero.  
¡Ay, miña nai!, passaime no río;  
que le levam as agoas os lirios. (II, 4.ª) (1).

Pero es forzoso dar fin a estas páginas. Sólo me permitiré mencionar una última composición, que, como la que cité al referirme a las molineras, es un resumen antológico de sabrosos temas líricos populares, fáciles de rastrear en el folklore actual. Posiblemente Tirso se limita a engazarlos en una leve trama dramática, la que suministra un bautizo aldeano, en tierras de Toledo. Procede de la *Santa Juana, segunda parte*:

Envidiosa Gila en Cubas  
del hijo que sin sazón  
parió Marina en Orgaz,  
un muchacho rempujó.  
¡Oh qué lindo y grande que es,  
bendígale la Ascensión!  
Su padre le vea barbero,  
sacristán o tundidor.

Ya le van a bautizar,  
va le llaman Pereantón,  
ya le vuelven a su casa,  
ya sacan la colación.

“Si merendares, comadres,  
Si merendares, llamadme.  
Si merendares nuégados  
y garbanzos tostados,  
pues somos convidados;  
al repartirlo, avisadme.”

Ya el muchacho se gorjea,  
ya sabe decir ajó,  
ya le han sacado los brazos,

(1) Para esta letra respeto la grafía de las ediciones impresas, que es la misma que dió Hartzenbusch en su *Teatro escogido de Fray Gabriel Téllez*, tomo IV, Madrid, 1839. D. Antonio de la Iglesia la corrigió acomodándola a la gallega en 1886. Véase, a este respecto, Jesús Taboada, “Del jardín de Tirso. Glosas y aspectos de *La gallega Mari-Hernández*”, en la *Revista de Guimaraes*, 1948, LVIII, 161-183.

ya le han puesto un correón,  
ya le hacen hacer pinitos  
y le dicen a una voz:

“Anda, niño, anda,  
que Dios te lo manda  
y Santa María  
que andes en un día;  
señor San Andrés  
que andes en un mes;  
señor San Bernardo  
que andes en un año;  
sin hacerte daño  
en esta demanda.”

Ya ha crecido y va a la escuela,  
ya en el Cristo da lición,  
ya sabe jugar al toro,  
ya corren de dos en dos,  
a “la trapa, la trapa, la trapa,  
en mi caballito de caña”.

Ya quieren que vaya al campo  
y aprenda a ser labrador;  
ya le visten de sayal  
el capote y el calzón.  
Caperuza cuarteada  
su señor padre le dió,  
y probádosela todos  
así le dicen a un son:  
“Que la caperucita de padre  
póntela tú, que a mí no me cabe”. (I, 20.)

Este final, muy semejante al de la muñeiras modernas, era tradicional, puesto que Correas cita éste en versos de gaita gallega:

Póntela tú, la gorra del fraile,  
póntela tú, que a mí no me cabe.

Y que Tirso acomodó con mucho garbo.

La gama de matices que aquél aborda en sus letras para cantar es muy variada. Sobre ella opera una doble tradición de lírica popular y de poesía culta, que ha logrado popularizarse. Y con recursos elementales y eternos, como son la flor, el agua, la luna, el sol, el pájaro, cuya presencia continuará por siglos animando la mente del pueblo, por un lado; más la depurada

tradición de la poesía medieval y renacentista, por el otro, logra una finura lírica, a la que sirven, es claro, su altísima condición de poeta y su fino sentido de artista.

#### FINAL.

He pretendido que juntos sorprendamos en la obra de Tirso de Molina tres aspectos de su sentido de lo popular, que en España no es vulgo, sino pueblo auténtico, con su intuición estética afilada por el transcurso de generaciones; y el mérito del autor, como el de todo poeta auténtico, reside en haber sabido remon-arse a la tradición sin apearse por ello de toda la galanura a que su educación y cultura le daban derecho.

M. GARCÍA BLANCO.

Universidad de Salamanca.