
FUNCIONES DE LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR EN EL TEATRO DEL SIGLO XVII

AURELIO GONZÁLEZ
(El Colegio de México)

LA ANTIGUA lírica de origen popular se mantiene en la memoria colectiva a lo largo de siglos en un proceso que, sin mayores problemas, podemos calificar de tradicional, esto es, se trata de textos sometidos a un proceso creativo poético de conservación y variación. Son muchos los ejemplos que nos da Margit Frenk en su riquísimo *Nuevo corpus* de las supervivencias de esos textos de los siglos XVI y XVII en la lírica tradicional moderna¹. Es claro que cuando un texto se conserva en la memoria colectiva es porque a una comunidad le dice algo concreto que es aplicable a su realidad y está en relación con su sistema de valores; esto explica el porqué muchos de estos textos que se transmitieron oralmente tuvieron una función específica en reuniones de trabajo común, ceremonias, ámbitos festivos o simplemente en el quehacer cotidiano de hombres y mujeres.

Este fenómeno tiene su equivalente cuando hablamos de la tradición culta que conservó, a lo largo del siglo XVII y ya desde el siglo XVI, la que se ha llamado antigua lírica popular no sólo en la memoria colectiva, sino en gran número de textos escritos de tipo más o menos culto o decididamente culto. En muchos casos estos textos tienen una función de «memoria»,

1. Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: Fondo de Cultura Económica & El Colegio de México & Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

pues se trata de cancioneros, libros de música, colecciones varias o incluso centones. Caso distinto es cuando encontramos estas cancioncillas insertas en textos de tipo literario: en ese contexto es lógico suponer que tienen una función específica dentro del poema, cuento, novela u obra de teatro. La cancioncilla lírica cumple entonces con una necesidad creativa del autor, pues sirve para generar un entorno o atmósfera particular, introducir un argumento, comentar una situación o simplemente construir un referente realista o añadir un toque de rusticidad.

En términos generales, éstas son las funciones que también llenan los textos líricos cuando se trata de un texto teatral. Sin embargo, como es bien sabido, el teatro, dentro de su especificidad genérica, establece una estrecha relación entre el espacio y la acción, y entre el espacio y el devenir temporal. ¿Qué implica esto? Fundamentalmente, que al no existir el narrador, el paso del tiempo sólo puede representarse por medio de las acciones, y éstas tienen lugar en un espacio concreto, el de la escenificación. Entonces, en la génesis de aquello que llamamos una obra teatral existe un texto dramático y un texto teatral, o en la terminología de Carmen Bobes, un «texto literario» o dramático y un «texto espectacular». El primero de estos textos es aquel que es «concebido y escrito para ser representado» y el segundo es «el realizado durante la representación»².

Es conveniente recordar una vez más que la obra de teatro es un «hecho literario» en el cual se presentan estos dos textos con una relación signífica, en cuanto existe un significado y un significante, y que al mismo tiempo estos textos mantienen una relación dialéctica en la cual ambos se anulan para dar por resultado un hecho literario efímero (en cuanto solamente dura cuanto la representación, que a fin de cuentas es lo que realmente es el teatro) y por lo tanto lo único válido ya que nos presenta la totalidad del hecho.

Entonces podemos entender que la teatralidad radica en la interacción de elementos (signos o códigos) que funcionan en los dos discursos (el dramático y el espectacular). Esto es, la teatralidad no es la simple posibilidad de representación de un texto literario, ni la representación o montaje es el teatro, sino la interacción de ambos discursos a través de dichos códigos.

Las acciones y el espacio, entonces, tendrán que guardar una relación determinada en buena medida por la concepción de la estructura dramática,

2. María del Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Taurus, 1987, cap. I.

pero, en última instancia, el espacio creado por el texto dramático tendrá una realización concreta que estará determinada por la convención escénica propia de la época. Sin embargo, no podemos olvidar que el dramaturgo en el momento de ordenar o concebir las acciones de una obra sigue esquemas que, de una u otra manera, tienen que ver con la determinación y manejo del espacio teatral en su conjunto.

En consecuencia, al estudiar el teatro, tenemos que recordar que se trata de obras concebidas y construidas para la representación, no para ser leídas, y desde luego en este sentido tenemos que reconocer la importancia que tiene el espacio desde el momento en que, a diferencia de lo que sucede en otros géneros, tenemos que estar conscientes, como nos dice José Amezcua, de «la imposibilidad del teatro de representar el tiempo en transcurso, a la vez que el género se nos muestra totalmente anclado al espacio. El espacio lo describe, a la vez que lo limita [...] todo el fluir del tiempo ha sido una ilusión [...] la espacialidad se ha sobrepuesto a las veleidades del tiempo [...]»³.

Así es que «todas las relaciones entre los personajes se proyectan en el espacio»⁴, que es donde se mueven los actores, y esta dimensión es la que determina la organización de la obra; así se origina lo que Zich llamó «espacio dramático» entendido como un conjunto de fuerzas inmateriales que va cambiando en el tiempo junto con las transformaciones de esas fuerzas⁵.

Teatralmente el espacio puede ser comprendido desde varias perspectivas. Por una parte existe un espacio físico (el escenario o tablado) en el cual se desenvuelven los personajes, y que puede ser definido como el espacio escénico; por otra parte en ese espacio físico se crea un espacio de la ficción que es el espacio dramático. Además, hay que entender un espacio complejo que engloba el espacio de la representación y el que ocupa el espectador, y que podemos llamar espacio teatral⁶.

Por otra parte, el espacio puede entenderse, como lo hace Corvin, desde una doble modalidad en su funcionamiento: por un lado desde el punto de vista de su dimensión real (bajo la forma de gestos y movimientos

3. José Amezcua, *Lectura ideológica de Calderón*, México: Universidad Autónoma Metropolitana & Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, pág. 28.

4. Jirí Veltruský, «El texto dramático como uno de los componentes del teatro», en *Teoría del teatro*, compilado por María del Carmen Bobes, Madrid: Arco Libros, 1997, pág. 40.

5. Otakar Zich, *Esthétique de l'art dramatique. Dramaturgie théorique*, Praga: Melantrich, 1931, pág. 246.

6. Véase Francesc Massip, *El teatro medieval*, Barcelona: Montesinos, 1992.

del actor en las tres dimensiones: altura, anchura y profundidad) en el escenario, y desde una dimensión virtual por la evocación, tanto de palabra como de gestos, de espacios ausentes de varios tipos: en primer lugar, un espacio invisible, pero coextensivo del espacio escénico (hoy ocupado por los bastidores y desahogos, y antes por el vestuario y demás cámaras ocultas a la vista del público); además, tenemos un espacio distante, incluso situado en otro tiempo, el pasado, que puede ser evocado, y finalmente un espacio afín configurado casi exclusivamente por la palabra⁷.

El teatro español del Siglo de Oro tiende, especialmente en el caso de los corrales, a la construcción de un espacio dramático que se apoya intensamente en el poder creativo y evocador de la palabra (por la ausencia voluntaria de muchos elementos escenográficos), sin embargo, esto no limita la movilidad espacial, entendiéndose por ésta la creación de diversos espacios dentro de la trama dramática en el espacio neutro del tablado del corral de comedias.

Es en este contexto en el que podemos ver el funcionamiento de las cancioncillas líricas que recoge el dramaturgo de una tradición popular, muchas veces ya modificadas o incluso modificándolas él mismo para adaptarlas a los intereses de su propia creación estética.

Algunas de las funciones dramáticas (textuales) y espectaculares (escénicas) que pueden llenar dichos textos líricos tienen que ver con la determinación misma del sentido de la obra tal como sucede en *Mañanas de abril y mayo*, comedia de Calderón de la Barca que puede datarse hacia 1632-1633, y que está construida «sobre estructuras corrientes de la comedia de capa y espada» con personajes caprichosos y desmesurados, pero con variados y bien logrados efectos cómicos⁸. El texto dramático pide específicamente en una acotación que la canción se cante con música y fuera del tablado. Esto indica una presencia casi parateatral en un espacio invisible, pero coextensivo al espacio escénico y dramático, pues aunque los personajes escuchan la canción, ésta no tiene realmente más justificación o función si no es la de marcar el llegar, y con ello crearlo, al espacio

7. Michel Corvin, «Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo», en María del Carmen Bobes, *Teoría del teatro*, Madrid: Arco Libros, 1997, págs. 203-204.

8. Ignacio Arellano & Frédéric Serralta, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo* & Antonio de Solís y Ribadeneyra, *El amor al uso*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, GRISO & Universidad de Navarra, 1995, págs. 10-11.

dramático del Prado, ámbito lúdico y propio del cortejo, donde pudieran escucharse música y canciones festivas como si hubiera un festín.

INÉS. Parece que cantan.
 DOÑA CLARA. Sí.
 (*Vanse y suena dentro música.*)
 [Música] Mañanicas floridas
 de abril y mayo,
 despertad a mi niña,
 no duerma tanto.
 (*Salen don Luis y don Hipólito.*)
 [I, 379-384]⁹

La versión de la seguidilla relacionada con la que usa Calderón y recogida en el *Nuevo corpus* es la que sigue:

Mañanitas floridas
 del mes de mayo
 despertad a mi niña,
 no duerma tanto.
 [*Nuevo corpus*, 2039],

la cual se encuentra en el *Cuarto cuaderno de varios Romances* publicado en Valencia en 1597, y cuya popularidad se puede suponer bien por las menciones, referencias y parodias en su época y por su permanencia en la tradición actual de Teruel, Cantabria y Castilla. En esta comedia la canción da título a la obra –probablemente aprovechando la popularidad de la canción– y está situada en un cambio espacial, pues las dos mujeres, doña Clara y su criada Inés, se han dirigido muy temprano al Prado Nuevo de Leganitos, a los jardines del Alcázar Real, el cual es un lugar habitual de cortejo y paseo de damas y galanes. El texto cantado ayuda a la ubicación espacial y al significado de ésta, por la referencia primaveral, como lugar de amores, pero al mismo tiempo señala la necesidad de que la dama, la niña, esté atenta –despierta– en el juego del cortejo amoroso. La canción funciona entonces como un código de ubicación. Pero además, la seguidilla parece tener una función de comentario musical a la acción de los personajes, don Hipólito y doña Clara, que se han levantado temprano para

9. Pedro Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, edición de I. Arellano & F. Serratta, págs. 51-156.

un juego de «amor al uso», tema de la comedia, muy alejado de la devota atención de otros amantes de comedia.

Otro sentido y función tiene esta misma seguidilla en *El acero de Madrid*¹⁰, comedia de Lope de Vega compuesta hacia 1610, solamente que en este caso no se canta en la representación sino que se integra en el texto del enamorado que espera ansioso a su dama en el Prado como remate y petición que despierte si duerme para que pueda venir a su encuentro, con lo cual no hay una *performance* de la canción y por tanto ésta no forma parte del texto espectacular.

La situación escénica y el discurso se presentan acordes con las convenciones teatrales de la época:

BELTRÁN. Las aves le cantan ya
a Belisa en voz suave:
«Mañanicas floridas
del mes de mayo,
recordad a mi niña
no duerma tanto».

Pero los versos parodiados de la canción también sirven de remate al parlamento de Riselo, otro de los galanes, al ponerlos en relación con el personaje de la dueña, tía y cuidadora de la dama Belisa, burla que sólo puede ser realmente efectiva si existe un conocimiento textual previo por parte del público:

RISELO. [...] Alamos verdes, a quien
con tantas hojas y ramos
vistió de alegre librea,
a pesar de octubre, mayo,
para que la niña venga,
que está esperando Lisardo:
recordad a su tía
no duerma tanto.
[...]
BELTRÁN. [...] recordad mi fregona
no duerma tanto.

[I, X, pág. 969]

10. Lope de Vega, *El acero de Madrid*, en *Obras selectas*, edición de Federico Carlos Sáinz de Robles, México: Aguilar, 1991, págs. 961-997.

En las dos comedias es la misma cancioncilla, pero Calderón y Lope la utilizan de distinta manera, ya que para el primero conserva su forma de canto, tiene una realización escénica y una función casi de tipo coral, en cuanto es un comentario fuera de escena a la acción, mientras que Lope simplemente juega con la prenotoriedad del texto entre su auditorio y lo integra como palabra poética del personaje que expresa sus deseos, y por este conocimiento del público puede incluso parodiar el texto. Para Calderón la petición de despertar tiene un sentido amplio y en la comedia de Lope su significado es literal.

Uno de los ejemplos más conocidos del uso de la canción fuera de escena –con la expansión consiguiente del espacio– que condensa el sentido de una obra y además es ampliamente conocida por el público, lo encontramos en otra obra de Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, comedia –como es bien sabido– basada en un hecho sucedido en 1521 (y muy difundido en coplas y leyendas) y compuesta entre 1621 y 1623. El texto base entre las distintas versiones de la canción, según considera Margit Frenk a partir del estudio de Francisco Rico¹¹, es el siguiente:

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

[*Nuevo corpus*, 883 A]

El texto que usa Lope tiene modificaciones mínimas. Aquí se trata de un canto que «lleva instrumento, | y no es rústico el acento, | sino sonoro y suave», según indica la didascalia implícita del parlamento del caballero. El efecto que busca Lope es de realismo y desde luego muy impresionante:

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

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

[III, 2374-2377]¹²

11. Francisco Rico, «Hacia *El caballero de Olmedo*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24 (1975), págs. 329-338.

12. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, edición de Maria Grazia Profeti, Madrid: Alhambra, 1981.

Mucho se ha escrito sobre la modificación del texto base encontrando en el «que» inicial una intención de subrayar el momento «místicamente anónimo de la creación poética del cantarillo»¹³ y su función en la génesis de la comedia¹⁴. Teatralmente la secuencia es muy efectista ya que reúne elementos que pertenecen incluso a una tradición más habitual a partir del Romanticismo que en la propia época de Lope, como son la noche, el presagio de la muerte, la voz que se oye fuera de escena dejando abierta la sensación de lo sobrenatural; la entrada del labrador reduce el misterio de la voz escuchada, pero incrementa su dimensión dramática con respuestas enigmáticas; por otra parte está el miedo de don Alonso y la sensación opresiva de tener que enfrentarse a su destino, considerando que solamente «Un hombre soy | que va perdido» (2394-2395). El cantar señala el punto culminante de la obra, probablemente más que la misma muerte del personaje, por otra parte ya sabida y esperada.

El efecto dramático de la voz que canta fuera de escena se potencia por la glosa con que continúa el cantar, la que «presupone el villancico, pero que no toma de él, en este caso ni una sola palabra; lo que hace es continuar por su propia cuenta el relato inicial, en el mismo metro, con el mismo tono narrativo»¹⁵:

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

[III, 2386-2392]

El cantar en su conjunto sirve para poner de manifiesto el sentido trágico de la obra, pues el caballero no hará caso a la advertencia implícita en el texto que, sin embargo, dice lo que ya ha sucedido y que se cumplirá irremediablemente, como bien saben los espectadores.

A diferencia de lo que sucede en *El caballero de Olmedo*, la prenotoriedad de las canciones puede funcionar al margen de la historia que se

13. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, pág. 153.

14. María Cruz García de Enterría, «Función de la letra para cantar: comedia engendrada por una canción», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 42 (1965), págs. 3-65.

15. Margit Frenk, «Glosas de tipo popular en la antigua lírica», en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid: Castalia, 1978, pág. 293.

dramatiza: es el caso de cuando el texto lírico tiene otros valores; por ejemplo, el de refrán, como pasa en otra comedia de Lope, *Por la puente Juana*, compuesta entre 1605 y 1607. El refrán dice: «Por la puente, Juana, no por el agua» y quiere significar poco más o menos que es peligroso ir por el vado, aunque se corte camino. El refrán lo incluye en esta forma Correas¹⁶, pero originalmente sería: «Por la puente se va a casa, que no por el agua». El ligero cambio dio lugar a un cantar divulgadísimo en la época de Lope aunque es posible que ya existiera la versión del refrán con el nombre de «Juana» antes de ser cantar¹⁷. La canción se presenta en la comedia de la siguiente forma:

DON DIEGO. Señores músicos, ¿saben
la letra que ahora se canta:
«Por la puente, Juana, que no por el agua?»

MÚSICOS. Sí sabemos.

DON DIEGO. Sepan que es
al propósito extremada.

JUANA. Muy bien entiendo a don Diego,
mas soy mujer y agraviada;
hoy me vengo de sus celos.
Entro.

MARQUÉS. Pues moved las palas
y vosotros id cantando
eso de «la puente, Juana».
Cantan.
«Por la puente, Juana, que no por el agua...»
Vanse.

[III-XIV, pág. 1302]¹⁸

El uso de refranes por parte de Lope no es inusual¹⁹, tanto en los títulos como a lo largo del texto, y por lo general tienen la función de condensar información y sentido de una acción, lo que dramáticamente resulta muy útil.

16. Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, edición de Louis Combet, Bordeaux: Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.

17. M. Frenk, «Refranes cantados y cantares proverbializados», en *Estudios sobre lírica antigua*, pág. 160.

18. Lope de Vega, *Por la puente, Juana*, en *Obras selectas*, págs. 1279-1306.

19. Jean Canavaggio, «Lope de Vega entre refranero y comedia», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, coordinado por Manuel Criado de Val, Madrid: Edi-6, 1981, págs. 83-94.

En el caso de *Por la puente, Juana* tenemos un doble nivel de funcionamiento del texto, pues por un lado es parte del texto espectacular desde el momento en que en escena efectivamente aparece una barca «muy compuesta y enramada», creando el espacio dramático del río, a la cual suben los músicos, cuya una función, además de crear el ambiente festivo de paseo en barca por el río, y por el otro el sentido del cantar «*Por la puente, Juana*» es el mensaje que intenta transmitir don Diego y el que lo canten los músicos será el medio del cual se trata de valer don Diego para prevenir y aconsejar a doña Juana que no sea osada con el marqués. El recurso recuerda el legendario aviso por medio de un romance que salva la vida a Diego de Almagro cuando, profundamente enemistado con Francisco Pizarro por la posesión de Cuzco, se entrevista con éste en Mala, población cerca de Lima, en noviembre de 1537, y Francisco Godoy, soldado pizarrista, le avisa de la celada haciéndole una seña y cantando al pasar cerca de él el romance que dice: «Tiempo es, el caballero, tiempo es de andar de aquí». Esta acción la relata detalladamente Pedro Cieza de León, cronista del Perú, en sus *Guerras civiles del Perú. Guerra de las Salinas* (capítulo 38) convencido de su autenticidad. Es claro que el recurso tiene una gran efectividad dramática, al grado que es la secuencia que da título a la comedia. La canción, y el hecho de cantarla los músicos en escena, tiene entonces una doble función: por un lado es parte de la trama en cuanto aviso, y por otro complementa la verosimilitud espacial y escénica del paseo en barca.

Las canciones se pueden incluir escénicamente en diversos contextos a partir de aquellos que les son habituales a los músicos: tocar en una barca, como en el caso anterior, o en una serenata, la cual no tiene las dificultades de recreación espectacular de la barca. Un ejemplo de serenata en escena lo tenemos en *Las famosas asturianas* de Lope de Vega, comedia redactada hacia 1612 en la cual se desarrolla la leyenda del tributo de las cien doncellas que se pagaba desde tiempos del rey Mauregato a los moros. La comedia incluye la historia del amor no correspondido de Laín por Sancha, dama guerrera y rebelde. En estos casos puede tener más peso la presencia de los músicos y su acción, y entonces el sentido de la canción puede incluso desligarse de la trama. En *Las famosas asturianas* el nexo del contenido de la canción con la trama es simplemente episódico, y sirve para señalar el poco éxito que tendrá el caballero en su pretensión amorosa. La canción se integra en la escena de la siguiente forma:

- MÚSICOS. (*Cantan lo que sigue.*)
 Parióme mi madre
 una noche oscura,
 cubrióme de luto,
 faltóme ventura.
 Cuando yo nací,
 hora fue menguada:
 ni perro se oía
 ni gallo cantaba
 ni gallo cantaba
 ni perro se oía,
 sino mi ventura
 que me maldecía.
- LAÍN DE LARA. ¡Oh, que tristura tamaña!
 el esprito se me roba.
 ¿Quién fizo tan mala trova?
- UN MÚSICO. Un home de la montaña,
 que es asaz endechedor
 y palaciano además.

[II, 1611-1622]²⁰

La endecha era sin duda muy popular en su tiempo y se incluye en la *Ensalada del rey don Sancho*, en pliegos sueltos (*Pliegos de Praga*), en la primera parte de la *Silva de romances* de 1550 y en el cancionero llamado *Flor de enamorados* (1562), y sobrevive en la tradición oral sefardí moderna. Covarrubias en su *Tesoro* la pone como ejemplo muy conocido de las coplas de las endechas²¹.

La escena nocturna sirve de preámbulo a la llegada de un grupo de moros con intenciones de robar ganados, pero la presencia de Láin, justificada por su acción de llevar una serenata, los hace huir. Escénicamente la serenata refuerza la creación del entorno nocturno y justifica la presencia del caballero, mas por otra parte la endecha, triste y muy conocida, sirve para caracterizar al personaje en su mala fortuna en relación con Sancha que prefiere a Osorio. Llama la atención que aunque la comedia está escrita en «fabla», lo que cantan funciona en el castellano de la época de Lope: no hay que perderse en cuestiones de precisión histórica (la fabla misma y el dialectalismo asturiano son un invento), lo que importa es la

20. Lope de Vega, *Las famosas asturianas*, edición de Alonso Zamora Vicente, Salinas: Ayalga, 1982.

21. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Martín de Riquer, Madrid: Turner, 1979, s.v. *endechas*.

manera en que se introduce una canción muy popular que expresa el estado de ánimo de uno de los personajes y escénicamente refuerza la ubicación espacio-temporal.

Por último, tenemos el caso en el cual la cancioncilla tradicional y su ejecución en escena están desligados completamente (con los límites que marca la lógica narrativa) de la trama de la comedia. Un ejemplo de esto puede ser el baile escenificado en *Mari Hernández, la gallega*, compuesta por Tirso de Molina entre 1622 y 1625.

En la segunda jornada, después del encuentro de la pareja de criados, Dominga y Caldeira, tiene lugar la fiesta por el cumpleaños de María a la cual se acerca el conde de Monterrey:

MARÍA. Es conde.
 GARCÍA. Es Acevedo.
 DOMINGA. Es castellano.

(*Bailan a lo gallego.*)

Cando o crego andaba no forno,
 ardera lo bonetiño e todo:
 vos si me habés de levar mancebo,
 ay não me habedes de pedir celos.
 Un galán traje da cinta na gorra,
 diz que lla deu la sua señora:
 quérole bem a lo fillo do crego,
 quérole bem por lo bem que le quero.
 Ay, miña mây, pasaimo no río,
 que se levâo as agoas os lirios,
 asenteime em um formigueiro,
 docho ao demo lo asentadeiro.

[II, 1144-1156]²²

El tipo de baile «a lo gallego» corresponde a la manera tradicional de los bailes del norte de España con los brazos levantados y haciendo mudanzas y punteados con los pies. Se trata como fácilmente se puede suponer de una muñeira, pues el texto ha sido considerado como «una antiquísima canción de muñeira»²³. El conde espera ver bailar a María con los serranos, y quien canta es Dominga. El texto que introduce Tirso está

22. Tirso de Molina, *Mari Hernández, la gallega*, edición de Sofía Eiroa, Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 2003.

23. Luis Vázquez, «La expresión oral en el teatro de Tirso de Molina», *Edad de Oro*, 7 (1988), pág. 170.

compuesto por varios cantarcillos en gallego según los registra Margit Frenk con los números 1858, 396, 24, 1841, 955 y 1923B de su *Nuevo corpus*. El baile tendría intervalos con las coplas cantadas y las evoluciones de los serranos, y otros solamente de baile acompañado probablemente por algún instrumento rústico, ya que no se pide la presencia de músicos. El conjunto de textos sigue una tónica que aun hoy en día no sería extraña en bailes folclóricos de la región, con la presencia de cinco cantares amorosos y como cierre un cantar burlesco. Este último además debía ser muy popular, pues aparece recogido por Correas y tiene variantes que se emplean en otras obras burlescas: entremés de *Las lenguas* y baile de *El Sotillo de Manzanares*, al contrario de los amorosos que, aunque tienen un tono plenamente tradicional, su única fuente parece ser esta comedia de Tirso. Tal vez la explicación pudiera radicar en que tuvieran una vida mucho más rústica y limitada regionalmente por la lengua.

Toda la escena no es más que una «pincelada ambiental más dentro del marco campesino en el que se desenvuelven todos los bloques escénicos del segundo acto»²⁴, sin embargo su ambiente festivo, incluso burlón, resaltando el carácter de los serranos gallegos y Mari Hernández, preparan la ruptura dramática que provoca la llegada de doña Beatriz perseguida por los portugueses. En este sentido la canción lírica no tiene relación ni función real con el contenido de la comedia, pero la *performance* de la canción en el baile crea un espacio dramático particular y una escena con características que potencian, por contraste, el impacto dramático de la irrupción del caos en un mundo ordenado y pacífico, que viene de un espacio coextensivo que el espectador no ve, pero que intuye por la voz de alarma de Otero (otro de los serranos) y del cual vendrá la dama Beatriz.

Esta revisión nos ha mostrado diversas maneras en las cuales pasa la cancioncilla del texto escrito al escenario, y cómo el texto escrito la devuelve a la verbalización del escenario, muchas veces reproduciendo lo que podía haber sido su vida en la tradición oral. Es el dramaturgo quien tiene a su alcance un rico abanico de posibilidades dramáticas de uso de estos textos líricos. Desde luego es importante estudiar el contexto en el cual se da este uso al interior de la obra, pues son el contexto y la función de la cancioncilla los que iluminan su sentido y también nos muestran la relación que se establece entre la estética individual del dramaturgo y la estética colectiva de la comunidad de la cual proviene el texto empleado en la comedia.

24. S. Eiroa, «Introducción», en Tirso de Molina, *Mari Hernández, la gallega*, pág. 31.