

TEXTO Y CONTEXTOS PARA TRES CANCIONES POPULARES DE LA PASTORA DE MANZANARES Y DESDICHAS DE PÁNFILO

Cristina Castillo Martínez
Universidad de Alcalá

De todos es conocida la expansiva vitalidad de la canción popular antigua, cuyas cualidades proteicas permitían su utilización tanto en poesía —sobre todo a modo de estribillo—, como en obras dramáticas e incluso en narrativa, repertorio este último en que la canción contribuía a veces al desarrollo, acentuación o ambientación del relato.

Mi intención, en estas páginas es precisamente analizar las posibilidades funcionales de una misma canción popular en obras pertenecientes a géneros distintos; es decir, mostrar la relación entre un mismo texto y su funcionamiento en diferentes contextos, examinar su capacidad de modificar el discurso narrativo, y apreciar, en última instancia, el papel que desempeña dentro de él.

El texto base para tal propósito será el manuscrito 189 de la BNM, que contiene la novela pastoril anónima, escrita en verso, que lleva por título *La pastora de Manzanares y desdichas de Pánfilo*. Esta obra, sin fecha conocida aunque posiblemente del siglo XVII, nos ofrece, desde sus inéditas páginas, un importante número de canciones populares, otro tanto de canciones que podemos considerar cultas o semicultas, y una considerable representación de romances, que acaban por convertirla en un breve e interesante cancionero. Entre todo este material hay varias canciones que la profesora Margit Frenk ha considerado populares y que, por ello, ha incluido en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, estableciendo sus variantes y paralelos en otras fuentes, que, en algunos casos, coinciden con autores de la talla de Lope de Vega.

Partiendo siempre del manuscrito, y tomando como guía el utilísimo *Corpus*, he tratado de analizar tres de las canciones incluidas en *La Pastora de Manzanares* y de examinar, al mismo tiempo, el contexto en que se hallan insertas, en parangón con el empleo que Lope de Vega hace de estas mismas en tres de sus comedias¹. Entre las

¹ Para cuestiones relacionadas con la reutilización que Lope de Vega hace de lo popular en sus comedias, véase María Cruz García de Enterría, "Función de la 'Letra para cantar' en las comedias de Lope de Vega: Comedia engendrada por una canción", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* XLI (1965) pp. 3-62; Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana* (Madrid: Publicaciones de la *Revista de Filología Española*, 1920) pp. 230-231; Francisco J. Díez de Revenga,

fuentes señaladas por Margit Frenk, han sido estas obras dramáticas las seleccionadas por tratarse de textos que acogen esas mismas canciones líricas en un contexto no lírico, lo que permite apreciar la capacidad de actuación de éstas y no sólo el valor que en sí mismo poseen.

Nuestra novela nos presenta —en líneas muy generales— las desgracias de un joven pastor, de nombre Pánfilo, que sufrirá todo tipo de penas de amor por la pastora Amarilis, quien, a pesar de prometerle fidelidad, acabará dando sus favores al viejo y rico Riselo.

“*La noche de San Juan*”

En esta obra, cuya estructura métrica predominante es la octava real, emergen breves interludios remarcadamente líricos, conectados con la historia principal, pero fácilmente aislables de la misma, como se puede comprobar en el libro I: Pánfilo y su primo Gerardo parten de Zamora para dirigirse a Salamanca, y en el camino se topan con un grupo de labradores que, alrededor de una hoguera, celebran la fiesta de San Pedro con juegos y canciones. Una de éstas, cantada a coro, dice así:

La noche de *San Juan*, moças,
vámonos a coger rossas;
mas la noche de *San Pedro*
vamos a coger eneldo²
(libro I, vv. 731-734)

La aparición de esta cancioncilla tiene lugar en el interior de un episodio concreto dentro de la obra, a la que ni modifica ni determina. Podríamos decir que, en la peripecia amorosa entre Pánfilo y Amarilis, este suceso no es relevante (ni el episodio ni la canción que en él se incluye). Si prescindieramos de estos versos, el argumento no quedaría mermado; en cambio, sí que afectaría a la riqueza ornamental, imprescindible para la creación de un ambiente alegre y festivo que no desentone del marco propiamente pastoril.

En esos cuatro versos no hay un paisaje, ni hay una historia, aunque sí una breve imagen sostenida por elementos típicamente populares, que pasa ante nuestros ojos sin modificar la obra, pero sí condicionando nuestra visión. No es de extrañar que una novela en verso aumente su lirismo a través de sucesiones de imágenes que no desarrollan el argumento, pero lo subrayan; que no añaden nada nuevo al contenido, pero lo matizan.

La emotiva y concisa invitación al amor de estos versos se vuelve negativa al sentir del protagonista de *La pastora de Manzanares*. Mientras los labradores entonan estos versos con alegría, Pánfilo los escucha con el dolor propio de quien se ve afectado por los vaivenes del amor. Algo similar sucederá en la siguiente canción, que, sin influir en el argumento, dejará huella en Pánfilo; de ahí que el narrador, al terminar ese primer cantar, durante la despedida de los pastores diga: “Todas las labradoras alabaron / el

Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional (Murcia: Universidad de Murcia, 1983); y José M^a Alín y M^a Begoña Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega* (London: Tamesis, 1997)

² Acerca de las fuentes véase Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV-XVII)* (Madrid: Castalia, 1990) núm. 1243 A-B; y Alín y Barrio, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, núm. 39.

cantar de la rústica pastora, / también nuestros pastores se alegrón, / aunque Pánfilo, triste, solo llora”³.

Envuelta en un contexto diferente y con alguna variante, descubrimos esta canción en la comedia de Lope de Vega titulada *La hermosa aborrecida*⁴. Aunque utilizada en diferentes circunstancias, su función es similar, pues tampoco forma parte esencial del argumento, sino que es una pieza más del aparato ornamental de la obra. En esta comedia, Juana, abandonada por su marido, se disfraza de hombre y comienza a ejercer de barbero cirujano. Para marcar el paso del ámbito cortesano en que en principio se mueve a un ambiente más aldeano, se introduce la siguiente acotación: “(Vánse, y salen los MÚSICOS, de villanos, en una aldea y dos labradores bailando; FLORA Y CONSTANZA con sus panderos; BARTOLO y ENIO, villanos)”. Y comienzan a cantar:

UNO SOLO. Pues que tan clara amanece
 TODOS. Vamos a coger rosas
 UNO. Y todo el campo florece
 TODOS. Vamos a coger rosas
 UNO. Aquí hay verbena olorosa.
 TODOS. Vamos a coger rosas
 la mañana de San Juan, mozas,
 vamos a coger rosas.
 UNO. Adonde cantan las aves
 TODOS. Vamos a coger rosas
 UNO. Y corren fuentes suaves
 TODOS. Vamos a coger rosas
 UNO. Aquí convida la sombra
 TODOS. Vamos a coger rosas
 la mañana de San Juan, mozas,
 vamos a coger rosas.

En el caso de *La Pastora de Manzanares*, estos versos emergen como prolongación de las fiestas que celebran los labradores, la de San Juan Bautista y la de San Pedro Apóstol, que tienen lugar el 24 y el 29 de junio respectivamente. Dos de las fiestas populares más importantes del verano, que tienen tanto de pagano como de dimensión cristiana y cuyo calado entre el pueblo está ampliamente documentado y es de todos conocido. En estos versos, se unen y se entrelazan diferentes aspectos: la fiesta, el estío y el amor, ingredientes importantes en la poesía popular. En *La hermosa aborrecida*, sin embargo, tan sólo se alude a la fiesta de San Juan, y su desarrollo es algo más extenso, al basar su estructura en la repetición paralelística de sus versos, y en la novedad de la aparición de otros que sirven como apoyo a la rima.

Si comparamos las versiones de *La pastora de Manzanares* y de la obra de Lope, advertiremos que, en un caso, se habla de la noche de San Juan y en el otro de la mañana. Variación que aparece en otras composiciones de carácter popular, sobre todo en romances. Se nos habla, así, de la mañana venturosa del conde Arnaldos en el “Romance del prisionero”, se alude también a este día en el romance que comienza “Yo me levantara, madre / mañanica de Sant Juan”, o en aquél de Góngora que dice “Apeose el Caballero, / Vispera era de Sant Iuan”⁵; y, del mismo modo, el conde Olinos lleva a su

³ *La pastora de Manzanares*, f. 34 v.

⁴ *Obras* (Madrid: RAE, 1928) tomo VI, pp. 249-287.

⁵ Góngora, *Obras Completas* (New York: The Hispanic Society of America, 1921) vol. I, p. 334, núm. 226.

caballo a beber a orillas de la mar la mañana de San Juan⁶. Por tanto, podemos decir que estamos ante un tema recurrente en los romances, una idea continuamente reiterada en las cancioncillas y un motivo inagotable en la leyenda.

Los versos pares de esta canción, contruidos de una manera simétrica tanto en *La pastora de Mançanares* como en *La hermosura aborrecida*, nos remiten a una escena típica: la invitación a coger flores y hierbas. En el *Romance de Moriana y el moro Galván*, Moriana es cautivada por los moros “la mañana de San Juan/ cogiendo rosas y flores”; un ejercicio propio de esta festividad, pues dotaba a las plantas de unas virtudes especiales, según atestigua la tradición. Julio Caro Baroja dice al respecto: “El lado poético de la costumbre se basa siempre en que se creía que las plantas y hierbas de San Juan, además de tener propiedades profilácticas y medicinales, disfrutaban de efectos amorosos”⁷. Pero no sólo existe simbolismo en los sustantivos “rosas” y “flores”, también la utilización del verbo “coger”, común en las canciones populares, podría entenderse como una invitación al amor con cierta connotación erótico-amorosa⁸.

Lope de Vega supo aprovecharse de la resonancia de estas festividades, de las que hace uso en varias de sus comedias, unas veces como tema central, (ejemplo de ello lo constituye la que lleva por título *La noche de San Juan*), y en otras ocasiones como mero artificio para dar forma a una escena o a una determinada situación, como sucede en este caso.

Con todo, la esencia de la canción permanece en uno y otro ejemplo, modificando el contexto en lo que a configuración ambiental se refiere, puesto que ya hemos visto que la trama no queda alterada por su presencia.

⁶ También aparece en forma de refrán, según atestigua Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Víctor Infantes (Madrid: Visor, 1992): “Mañana de San Juan, mozas, vámonos a coger rosas”. Y como canción perdura en la tradición oral moderna en la provincia de Asturias; véase J.M. Alín, *Cancionero tradicional* (Madrid: Castalia, 1991) núm. 792 (en nota dice “En Asturias se canta (F. Canella, *Historia de Llanes y su concejo*, 1896): “Ya viene San Juan, mozas, / ya viene con las rosas. / San Juan el Verde, mozas, / ya viene con las rosas”

⁷ Caro Baroja, “Las hierbas de San Juan en la literatura clásica española”, *La estación del amor (fiestas populares de mayo a San Juan)* (Madrid: Taurus, 1983), p. 204; en páginas anteriores alude a la definición que da Gonzalo Correas del término “bañarse” en su *Vocabulario*: “Día de San Juan, tres costumbres: mudar casa, amo o mozo; coger hierbas y bañarse por bautismo”, y a uno de los refranes que recoge Covarrubias: “Mañana de San Juan, mozas, vámonos a coger rosas”. Véase también S. G. Armistead y J. H. Silverman, “La sanjuanada: ¿huella de una jarcha en la tradición actual?”, *En torno al romancero sefardí: Hispanismo y balcanismo en la tradición judeo-española* (Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1982) pp. 13-22.

⁸ Muchos otros estudiosos han aludido al tema, según nos dice Margit Frenk: “‘Las rosas coger’: otro símbolo antiquísimo y universal que, convertido en cliché, pierde mil veces su original sentido. La rosa es la doncella (o la doncella misma); el hombre la ‘corta’ (desflora la planta)...”, *Entre folklore y literatura* (México: El Colegio de México, 1979) p. 70. También Michelle Débax en “‘Cogiendo rosas y lirios’ ¿Erotismo codificado?”, *Eros literario. Actas del Congreso celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988* (Madrid: Universidad Complutense, 1989) p. 40, afirma acerca de la mañana de San Juan que es “el exponente temporal por excelencia de los ritos y juegos amorosos”, y da muchos textos poéticos en que se comprueban las connotaciones eróticas de “coger flores” y “rosas”.

“*Taño en vos, pandero mío*”

Esos mismos labradores que aparecen en *La pastora de Manzanares*, entonan otras canciones con que celebrar la noche de San Pedro y, así, animan a una de sus pastoras a cantar:

- | | | |
|-------|---|-----|
| | <i>Taño en vos, pandero mío,
taño en bos y pienso en mal.</i> | 815 |
| | Taño en bos, pandero mío,
a el son de mi desbarío,
que los celos de un desvío
de bós ¿quién pensara tal? | 820 |
| [33v] | <i>Taño en bos, el mi pandero,
taño en bos y pienso en mal.</i> | |
| | Taño en bos, que no debiera,
a el son de mi pena fiera,
siendo yo una blanda cera
y mi cuyo, un pedernal.
<i>Taño en bos, pandero mío,
taño en bos y pienso en mal.</i> | 825 |
| | Otras tañen sastifechas
de sus celossas sospechas;
yo taño siempre desdichas
de mi pena desigual.
<i>Taño en bos y pienso en mal.</i> | 830 |
| | Cuando estava en lo que hazía
mi celossa fantessía
dos miles sonos hazía
¿quién de mí creyera tal? | 835 |
| [34r] | <i>Taño en bos, el mi pandero,
taño en bos y pienso en mal.</i> ⁹ | |

Es éste un villancico formado por un estribillo popular que soporta la carga simbólica del conjunto, y por unas glosas cultas que desarrollan de manera más explícita su contenido.

Enmarcado en el mismo contexto que en el caso anterior, su función no varía considerablemente. Su aparición sirve para acentuar el ambiente de fiesta, pero añade un significativo matiz, el de la insistencia en los celos: “los celos de un desvío”, “sus celosas sospechas”, “mi celossa fantessía”, que alcanza hasta el mismo verso de base: “taño en vos y pienso en mal”.

Música y baile, el engaño amoroso, los celos... Aunque en *La Pastora de Manzanares* las emociones se utilicen predominantemente para crear un determinado ambiente, es posible —una vez que conocemos la trama argumental— pensar que lo que canta esta pastora es presagio de lo que acontecerá al protagonista de la obra, que — como tantos amantes— se verá atrapado por los celos.

Conocemos esta canción por su inclusión en otras obras. Así, Lope de Vega reserva un lugar para estos versos en *La sortija del olvido*, aunque —según veremos—

⁹ Para las fuentes, véase Frenk, *Corpus*, núm. 1474; y Alín y Barrios, *Cancionero*, núm. 134.

no en forma de canción. Con el objetivo de conseguir evitar que Arminda, hermana del rey Menandro, se case con otro, Adriano, enamorado de ella, hechiza el anillo del rey, de manera que cada vez que se lo pone, lo olvida todo. En medio de este enredo que causa los cambios de opinión del rey, Lirano, uno de los criados, exclamará a modo de queja: “¡Taño en vos el mi pandero / taño en vos, y pienso en ál!”¹⁰.

La utilización de estos versos en uno y otro contexto es distinta en la medida en que en *La Pastora de Manzanares* aparece y “se canta” como canción, y en la obra de Lope de Vega constituye una simple mención y apostilla al desarrollo de la comedia.

Lo peculiar en el caso de *La Pastora de Manzanares* es el cambio de “al” por “mal”, que hace variar el sentido. La idea ya no es “estoy contigo y pienso en otra cosa” —de acuerdo a la explicación de Covarrubias¹¹—, sino “estoy contigo y pienso mal”, es decir, “sospecho”, “recelo”. Quizá no se trate de un cambio original, porque en una obra de Francisco Sá de Miranda encontramos un villancico parecido en el que se reitera la idea de “pensar mal”¹².

El hecho de que la canción, convertida en estribillo, dé lugar a una serie de glosas que dan vueltas al tema de los celos, vuelve a poner de manifiesto la versatilidad de la canción popular, perfectamente maleable por el autor para que adquiera unas determinadas propiedades en cada contexto, y para que pueda revestirse de un nuevo significado. La función, pues, que cumple en uno y otro es diferente, y ahí precisamente es donde podemos apreciar, en un justo valor, el papel que la lírica tradicional desempeña dentro de obras literarias mayores.

*“¡Oh, quién pudiesse hazer, oh, quién hiziese
que no quiriendo amar aborreciese!”*

La Pastora de Manzanares es una obra en la que el hilo conductor es el amor, a veces bello, y otras veces cómico o patético. En efecto, algunas de sus canciones no son de tono festivo, sino profundamente sentimental, sobre todo cuando tocan al sufrimiento que causa el amor, que hace al amante anhelar el aborrecimiento (ante la imposibilidad de consumir el amor). Esas exclamaciones en forma de súplica y de deseo cargan de dramatismo estos versos de la II parte de nuestra obra:

[68r] Quien aborrece en el alma
y olvida a quien bien le quiere,
tan solamente en los labios
porque amor le olvida y venge. 1945

Un partorcillo del Tajo,
a quien tienen los desdenes
de su Amarilis ingrata
triste y solo en sus corrientes, 1950

a sus pensamientos dize:
‘Pensamientos que otras vezes
tan diferentes os vistis
en los tiempos más alegres’.

¹⁰ Lope de Vega, *La sortija del olvido* (Madrid: RAE, 1930) tomo 9, acto II.

¹¹ Covarrubias en la entrada del término *ál* nos dice: “acomódase a los que están con las manos en obrar alguna cosa y tienen las mientes o el pensamiento en otra de más importancia, pero secreta”.

¹² Francisco Sá de Miranda, *Obras completas*, ed. de M. Rodríguez Lapa (Lisboa: Editora Livraria Sá de Costa, 1942) vol. I: J.M. Alén, *Cancionero tradicional*, núm. 534.

- Oh enemiga no escusada,
sin duda que claramente
has visto en el alma mía
quán al contrario la ofendes.
*¡Oh, quién pudiese hazer, oh, quién hiziese
que no quiriendo amar aborreciese!* 1955
- [68v] ¡Oh Tajo!, si como llevas
agua de cristal corriente,
llevases la de Letteo,
¡qué fácil fuera el beberte! 1960
- Si pudo la voluntad
hazer que yo ageno fuese,
¿quién la detiene del braço
cuando desasirse quiere? 1965
- Algunos con desengaños
dicen que curarse suelen;
mas quien con ellos se cura,
poco mal les cupo en suerte. 1970
- ¿Donde estáis, hierbas de olvido?
¿qué valle escondido os tiene
que no dejó de arrancaros
Amor porque os aborrece? 1975
- ¡Oh, quién pudiese hazer, oh, quién hiziese
que no quiriendo amar aborreciese!*¹³

Este lírico estribillo se inserta en un romance puesto en boca de un Pánfilo que se lamenta por la ingratitud de la cruel Amarilis por haberle echado de su lado. Y se relaciona estrechamente con la narración, porque es el protagonista de la historia quien con estos versos expresa sus propios sentimientos.

Estos mismos versos en los que Pánfilo cifra sus lamentos aparecen convertidos en canción en *El perro del hortelano*. Los escuchamos de lejos, cuando Diana, condesa de Belflor, manifiesta su deseo de pasar del amor al aborrecimiento, pues se ha enamorado de su secretario Teodoro: ¡“Oh quién pudiera hacer, oh quién hiciese / que en no queriendo amar aborreciese! / ¡Oh quién pudiera hacer, oh quién hiciera / que en no pudiendo amar aborreciera!”¹⁴.

En el caso de *La Pastora de Manzanares*, ese pareado endecasílabo se sitúa en perfecta simetría en medio y al final, manteniendo la misma rima del romance, y su contenido aparece reforzado por las “estrofas” que lo preceden. Su intensidad emocional se ve acentuada por el empleo del impersonal y a la vez totalitario ‘quién’. En *El perro del hortelano*, por el contrario, se explota al máximo la versatilidad formal del tiempo verbal, y se juega con las dos posibilidades que ofrece el imperfecto de subjuntivo en –ra y –se. Se distingue, además, por la aparición del gerundio regido por la preposición “en”. Pero, pese a las escasas diferencias formales, esta canción, en ambos contextos,

¹³ Para las fuentes, véase Frenk, *Corpus*, núm. 60; y Alín y Barrios, *Cancionero*, núm. 729.

¹⁴ Lope de Vega, *El perro del hortelano*, ed. de Mauro Armijo (Madrid: Cátedra, 1997) acto II, p. 112.

está al servicio de un único propósito: la expresión desesperada del amante no correspondido.

Conclusión

Estas tres canciones se valen de recursos muy comunes en la lírica popular: versos cortos y claros, breves e intensos, sencillos y llenos de contenido; porque, aunque sea lírica, tienen vida en sí mismos, y encierran, si no una historia, sí una acumulación de sentimientos. Están cargados de gran fuerza, acentuada por la utilización continua de paralelismos, reiteraciones, manejo de un vocabulario sencillo y muy sugerente.

Su análisis se puede llevar a cabo desde dos diferentes niveles: el del contexto inmediato en que aparecen; y el del marco general de la novela; es decir, su influencia puede circunscribirse al pequeño ámbito del episodio que lo alberga, o puede incluso sobrepasar los límites de éste y dejar huella en el desarrollo argumental de la obra.

El ambiente pastoril de *La Pastora de Manzanares*, es idóneo para la inclusión de estos cantos; además, el hecho de que esté escrita enteramente en verso y no en la secuencia prosa-verso, característica de los libros de pastores, propicia una fluidez y naturalidad en sus apariciones que acentúan el aire lírico de la composición.

Como se desconoce la fecha en que fue escrita *La Pastora de Manzanares*, se hace difícil establecer una correlación más clara entre esta obra y la de Lope. Lo mejor es pensar, sin aventurar peligrosas hipótesis, que ambos autores bebieron de una fuente común: la del canto del pueblo.

¿Qué se ha conseguido con la inserción de estas canciones en diversas obras? — podríamos preguntarnos—. Es posible que no aporten mucho al desarrollo del argumento pero, desde luego, si las quitáramos, el sabor popular, y el contenido emotivo de la obra sí mermaría. El empleo de estos textos populares en diferentes contextos proporciona una información importante acerca del desarrollo de la literatura en este campo. Como hemos podido apreciar, la canción, por más popular y oral que fuera, circuló también entre papeles y junto a rimas enrevesadas; entre versos de autores cultos y composiciones de escritores anónimos, entre Lope y la anónima mano de *La pastora de Mançanares*: lo popular tiene, en consecuencia, más proyección de lo que pensábamos.

La canción popular capaz de subir desde las plazas y calles a la corte y a los estudios de grandes escritores, y cuya voz llegó a resonar en cancioneros impresos y en pliegos sueltos (es decir, en papel escrito), rompió, en aquella época, la barrera de los géneros, trascendió los caminos de la poesía, y se adentró, con la mayor naturalidad, en el mundo del teatro e incluso de la narrativa, modificando, en ese viaje, unas veces su contexto, subrayando otras veces su mensaje, o simplemente dando ambiente y sabor lírico a las obras que la acogieron.