

## LA FUNCIÓN DEL COMPONENTE LÍRICO EN LA COMEDIA A LO PASTORIL PARA LA NOCHE DE NAVIDAD (1550-1575)

Por José Javier Rodríguez Rodríguez

La pieza dramática que constituye el objeto de las observaciones consignadas a continuación se conserva en el ms. 16.058 de la Biblioteca Nacional de Madrid y no conoció la imprenta hasta el año 1911, en que se produjera su edición por iniciativa de J.P.W. Crawford, verdadero descubridor de la mayor parte de los materiales con que contamos para la historización del teatro anterior a Lope de Vega<sup>1</sup>. La falta de datos concluyentes impide precisar tanto la autoría, como la fecha de composición —y, dadas las características de la concepción dramática en que debe enmarcarse la obra, de representación—, cercada —merced a apreciaciones lingüísticas e histórico-dramáticas generales— en el tercer cuarto del siglo XVI.

El sintagma «para la noche de Navidad» incorporado al título de la comedia indica no solamente la ocasión de representación, sino además la materia y un cierto contexto genérico en que podemos situarla. Efectivamente, pertenece a la línea teatral de raigambre medieval que conocemos como *officium pastorum*. Es preciso notar, sin embargo, en este punto un rasgo temático que peculiariza nuestra comedia en relación con el grueso de la tradición hispánica de esta veta dramática. Basta recordar las realizaciones de Juan del Enzina y Lucas Fernández para darse cuenta de que los dramaturgos quinientistas se centran preferentemente en el momento de la Anunciación de la Buena Nueva por los ángeles a los pastores, dejando el Nacimiento en la prehistoria de la representación y aludiendo a la Adoración de los pastores al Recién Nacido en el pesebre como a un acontecimiento futuro que proporciona además el pretexto para el abandono del escenario por los actores y para el fin de la dramatización. La postergación del núcleo del Nacimiento, primero en el *ordo rectus* del relato evangélico, y de la Adoración, muy probablemente el primero en saltar de la lectura de la Palabra al tropo («Quem quaeritis in presepe, pastores, dicite?», calcado sobre el históricamente anterior de la *visitatio sepulchri*: «Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae?») y de este al juego dramático, en beneficio del acontecimiento del Anuncio del advenimiento del Mesías a los pastores de parte de los ángeles, se explica por razones obvias: los instantes previos a la aparición del emisario divino permitían la inserción de motivos cómico-realistas a cargo de los rústicos; los posteriores a aquella y ella misma se ofrecían como lugares apropiados para la introducción de contenidos catequéticos, en forma de respuestas tendentes a satisfacer las dudas de los perplejos e ignorantes cuidadores

---

<sup>1</sup> *Revue Hispanique*, XXIV (1911), pp. 497-541. Un análisis de conjunto de la comedia constituye el cap. XI de mi tesis doctoral (*La comedia pastoril española del s. XVI*, Madrid, Univ. Complutense, 1990).

de ganado. Nuestra comedia, no obstante, se aparta de este hábito y saca a la escena el relato completo de la materia, con sus tres núcleos: Nacimiento, Anuncio, Adoración.

Quedaría nuestra comedia, según lo explicado, incluida en el sector de la dramaturgia sacra destinado a la representación sobre la escena de pasajes histórico-bíblicos: dramaturgia que da como resultado una serie de piezas que la crítica agrupa bajo la denominación de *misterios*; para el caso de España, dadas las peculiaridades de la historia de su drama litúrgico, se ha convenido en adoptar el término de *seudomisterios*. Pero tal tecnicismo no explica sino el cuarto segmento —o *paso*, si nos acogemos a la terminología del manuscrito— de la *Comedia a lo pastoril*. Los tres precedentes conforman, por el contrario, una *seudomoralidad*: se adscriben, en consecuencia, al otro gran sector de la dramaturgia sacra, protagonizado por personificaciones de conceptos teológicos, morales y psicológicos.

En nuestro caso, la seudomoralidad de los tres primeros pasos corre a cargo de los personajes Divinidad, Verbo Eterno, Justicia, Paz, Misericordia, Verdad, Amor, Hombre y Deseo. El punto de partida de su argumento se halla en *Salmos*, 84, 11: «Misericordia et Veritas obviaverunt sibi; Justitia et Pax osculatae sunt». Este lugar del *Salterio* dio pie a la alegoría de *Las cuatro hijas de Dios*, *Proceso de Dios* o *Proceso del Paraíso*. Tras diversos tratamientos rabínicos y cristianos, la versión verdaderamente influyente en la tradición dramática religiosa la aportó Bernardo de Claraval, en su sermón *In Festo Annuntiationis Beatae Mariae Virginis*. En seguimiento de ella, pueden apuntarse varios dramas españoles: *La residencia del hombre*, *La justicia contra el pecado de Adán*, *La acusación contra el género humano* —los tres insertos en el *Códice de autos viejos*; asimismo, el *Auto sacramental y comedia décima* —incluido en el *Manuscrito de 1590*. Ninguna de las piezas citadas en esta relación combina, como lo hace nuestra comedia, la moralidad y el misterio; sí lo hace, sin embargo, otra representación de mediados del siglo que vertebra también su primera parte alegórica sobre el motivo de *Las cuatro hijas de Dios*: *El pecador*, de Bartolomé Aparicio<sup>2</sup>. Si tenemos en cuenta que el misterio desarrollado en esta obra en su segunda parte se inscribe también en la línea del *officium pastorum*, cuya materia dramatiza íntegramente, llegaremos a la conclusión de hallarnos ante el paralelo más riguroso de la *Comedia a lo pastoril*. Se aparta esta de aquella, no obstante, en un par de rasgos que resultan ahora de primera importancia: de un lado, la adopción de la convención pastoril en la caracterización de los personajes de la moralidad; de otro, la relevancia del componente lírico en la conformación del efecto estético-comunicativo de la comedia.

Es precisamente en este aspecto últimamente destacado en el que conviene detenerse, aunque sea con forzada brevedad. No es nueva, por supuesto, la presencia del canto en la tradición dramática religiosa del siglo XVI. Sabemos de la institucionalización del villancico como cierre de la representación desde la práctica de Juan del Enzina. Sabemos, asimismo, que la *Farsa del juego de cañas*, de Diego Sánchez de Badajoz, fue calificada por Cotarelo

<sup>2</sup> Publicada por Gallardo en *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* (Madrid, Gredos —ed. facsimilar—, 1968, vol. I, cols. 221-244). Crawford (*Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1937, p. 137) la supone de mediados del siglo XVI.

y Mori como una casi-zarzuela<sup>3</sup>. Sin embargo, apuntamos desde ahora un par de notas que permiten pensar en que el componente lírico adquiere en nuestra comedia un diverso carácter; de un lado, la abundancia de sus ocurrencias; de otro, la homogeneidad de su condición, que lleva a pensar en un verdadero cancionerillo de composiciones pastoriles a la manera tradicional.

El componente lírico de nuestra comedia salpica todo el diálogo, distribuido en un total de veintidós canciones que suponen 481 versos, esto es el 31% del conjunto de la versificación. Se trata de canciones compuestas, salvo en un caso, en metros tradicionales: doce villancicos octosilábicos y otros cuatro hexasilábicos; a los que se suman cinco zéjeles, dos de ellos de arte mayor y con una mudanza más breve de lo habitual —AA:BBAA—. Salvo en una, en el resto de sus ocurrencias, estos metros cantados se extienden por dos o más estrofas. Se les une una serie de seis liras, en que se cifra el mensaje de los ángeles a los pastores: el anuncio del nacimiento del Mesías.

La presencia de este metro italianizante entre los cantos de nuestra comedia —vv. 1.259-1.288— responde a una voluntad diferenciadora del discurso y de sus responsables: estos últimos resultan emisarios directos de la Divinidad, y aquel una ceñida paráfrasis del texto evangélico —Lucas, 2, 8-14—. Señalemos que en esta composición, como en el resto de las canciones, está presente el procedimiento del *contrafactum*. En este caso, se vuelven a lo divino la melodía y el esquema métrico profanos; dice la acotación nº 3: «entran dos ángeles cantando al tono de 'Si de mi baja lira'».

Las otras veintiuna canciones, vertidas todas en metros tradicionales, aparecen del mismo modo contrahechas y orientadas a fin más alto. El procedimiento habitual es el de mantener intacto el encabezamiento o tema de la composición y operar el traslado de lo amoroso-profano a lo religioso en las estrofas, y no siempre en la primera. De este modo sucede, por ejemplo, en la quinta canción, entonada por Paz entre los vv. 468 y 491, con la forma métrica de villancico y cuyo tema reza:

«El pastor que tiene amores  
cuando a su ganado va,  
sosiros por silbos da».

Solamente leves retoques que sirven para adaptar el poema al contexto argumental de la comedia lo diferencian de la versión del cancionero llamado *Flor de enamorados* (Barcelona, Claudi Bornet, 1562):

«El pastor que tiene amores  
cuando en el ganado está  
sosiros por silbos da»<sup>4</sup>.

La primera de las mudanzas de la composición en la comedia no altera el semantismo amoroso-pastoril profano:

<sup>3</sup> «Ensayo histórico sobre la zarzuela», *Boletín de la Real Academia Española*, XIX (1932).

<sup>4</sup> López Estrada reproduce asimismo las mudanzas de este estribillo en el citado cancionero (*Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*. Madrid, Gredos, 1974, pp. 302-303).

«El pastor enamorado  
mientras su ganado pace,  
lo que más al triste aplace  
es sospirar por su amado  
y, como está acostumbrado,  
cuando ve que se le va,  
sospiros por silbos da».

Debemos esperar al comienzo de la segunda estrofa para sorprender la vuelta a lo divino: el pastor protagonista del motivo lírico deja de referirse a cualquier penado de amores y concreta su relación significativa:

«Así Dios que tanto quiere  
al hombre, que le ofendió,...».

En otros casos, los menos, la superposición de códigos profano y religioso se manifiesta desde el encabezamiento. Tomemos como ejemplo la canción decimosexta, otro villancico, esta vez a cargo de las cuatro virtudes, que ocupa los vv. 1.239-1.242. Dice el tema:

«Luchaban Dios y un pastor  
en lo más alto del cielo,  
y pudo tanto el Amor  
que dio con Dios en el suelo».

Sorprendemos en estos versos uno de los momentos en que se hace patente la anunciada caracterización pastoril de las entidades abstractas en nuestra comedia: en este caso es la personificación de Amor la que aparece ataviada con el pellico rústico. No obstante, lo que interesa notar en este lugar es el hecho de que, contra lo más frecuente en la obra dramática de que tratamos, las señales del *contrafactum* aparecen en esta canción desde su encabezamiento: sobre una estructura métrica de calidad tradicional y sobre un motivo arraigado en la tradición pastoril —en sus dos vertientes, la cómico-realista y la idealizada: el tema de los ejercicios, competiciones y combates físicos—, se instaura el semantismo religioso.

A unas estructuras métricas a la manera tradicional corresponde ordinariamente en nuestra comedia un código expresivo de la misma orientación. La salvedad hay que hacerla a propósito del personaje citado en el villancico anterior: Amor. Interviene esta figura en el tercer paso y, dependiendo de ella, se introducen tres cantos donde la lengua poética adquiere otro cariz. El primero de ellos, en boca del propio Amor, se extiende por los versos 956-967, adopta la forma de villancico y su tema es uno de los más conocidos entre los glosadores del siglo XVI:

«Esclavo soy, pero cuyo...:  
eso no lo diré yo,  
que cuyo soy me mandó  
que no diga que soy suyo».

Crawford recuerda su empleo por Baltasar de Alcázar<sup>5</sup>. Aparece de igual

<sup>5</sup> *Ed. cit.*, p. 540, en nota. Remite a la de Adolfo de Castro, en B.A.E., XXXII, p. 414; así como a Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. VII, p. CCXXXVII.

modo en el *Vergel de flores divinas*, de Juan López de Ubeda (Alcalá de Henares, Juan Iñiguez de Lequerica, 1582), ya contrahecho. Asimismo se halla en el llamado *Cancionero classense*, compilado por Alfonso Navareti (Madrid, ms., 1589)<sup>6</sup>. La popularidad del estribo continúa en el siglo XVII. Lo hallamos nuevamente divinizado en Alonso de Bonilla, *Peregrinos pensamientos* (Baeza, Pedro de la Cuesta, 1614), aunque aquí puesto en boca de la Virgen: «Esclava soy, pero cúa». Luis Antonio, en su *Nuevo plato de varios manjares* (Zaragoza, Juan de Ybar, 1658) lo retoma y lo atribuye a un tal Rojas. La difusión del tema fue, pues, amplia, como muestra la abundancia de ocurrencias y la temprana vuelta a lo divino.

Sin embargo, difusión y popularidad no son sinónimo de tradicionalidad. Tomada la redondilla como estribillo de villancico, queda inserta en un molde métrico tradicional, pero ello no consigue disimular la marcada cortesanía de su lengua poética —el término «esclavo», el juego con la palabra «cuyo»— y del motivo expresado: la exigencia del secreto de amores, propia de la tradición cortés. Las estrofas no modificarán en nada esta orientación cortesana de la composición, confirmando mediante una topificada imaginaria de la amada —«enemiga» (v. 968)— y del amor —«prisiones» (v. 962)—.

Se trata del único canto que recibe un comentario «crítico-literario» en el diálogo de la comedia:

«HOMBRE  
¡Qué soneto  
tan subido y tan secreto!  
¿Quién le podrá penetrar?  
DESEO  
El que lo suele cantar,  
porque otro su concepto  
no le podrá penetrar» (vv. 976-981).

El comentario de Hombre y Deseo se basa en el *topos* del mismo estribillo: el secreto en que debe mantener el poeta amante la identidad del señor de su deseo. Sin embargo, esta reincidencia parece portar una carga irónica. En efecto, es el canon del amor cortés el utilizado en la comedia para representar la vertiente humana del amor. La estrategia de desautorización consistirá en volver a términos literales las expresiones metafóricas y convencionales de las penalidades amorosas puestas aquí en boca del propio amor personificado.

La función argumental del canto se ajusta a la de la caracterización del personaje, mediante la evocación —a través de la reproducción de su poética— de un concepto amoroso presentado a menudo como ideal en la época y sobradamente conocido, pero rechazable desde los parámetros ideológicos de nuestra comedia. Amor, encerrado en las prisiones de sus pasiones, se identifica con el amante del Cancionero y con el de la novela sentimental. La marca de su negatividad se extiende incluso a la descalificación de su expresión literaria.

El mismo Amor entonará el canto decimotercero, entre los vv. 1.072 y 1.088. Se trata de nuevo de un villancico, cuyo tema reza:

<sup>6</sup> *Libro Romanzero de Canciones Romances y algunas nuevas para pasar la siesta a los que para dormir tienen la gana*. 1589. Letra de fines del s. XVI. El nombre del compilador va al principio y al fin. Vid. José Simón Díaz, *Bibliografía de la Literatura Hispánica* (Madrid, C.S.I.C., 1960...), vol. IV.

«Quitaos allá, desengaños,  
no vengáis  
a tiempo que no prestáis».

El estribillo se encuentra asimismo en el cancionerillo de Juan de Timoneda *Guisadillo de amor* (s.l., s.a.) y en los dos cancioneros manuscritos *de Oxford* y *Classense*<sup>7</sup>.

Amor entona aquí el canto en medio de una discusión con Hombre, cuando todavía aquel se muestra firme en la resistencia al propósito manifestado por este de que cambie su bajo empleo humano por el divino. (Como resulta predecible en el contexto del drama alegórico religioso, Amor no representa sino una dimensión personificada de la interioridad moral del hombre: en este caso, la voluntad). Las estrofas estructuran el villancico en dos segmentos. El primero se inscribe plenamente en el ámbito del amor profano, explotando la paradójica consecuencia del desaire para el amante cortesano que ya no es dueño de su albedrío:

«Que no seréis desengaños,  
sino incentivos de amor...» (vv. 1.077-1.078).

Intensifica la segunda estrofa la reiteración del adverbio «ya», apoyada en el verso 1.079 —«y pues ya pasó la flor»— y en la represa del último verso del estribillo. Se trata de marcar una falla temporal que juega contra las pretensiones de Hombre. Hubo un tiempo en que Amor fue «amigo» de hombre (v. 1.082), es decir, como ha explicado el recitado, se asentaba en su buena voluntad. Sin embargo, «El me perdió con pecado» (v. 1.083) el día de la Caída. Por tanto, «Ahora no estoy obligado» (v. 1.084). «La flor» de Hombre ha pasado, según Amor, y con ella, irreversiblemente, el empleo divino de su voluntad, su conformidad con la divina.

El siguiente canto corre a cargo del mismo Amor, ocupando los vv. 1.152-1.168. Se conforma de nuevo como villancico y lleva por tema:

«Pasados contentamientos,  
¿qué queréis?  
Dejadme, no me canséis».

Crawford informa sobre la difusión de este estribillo, glosado por Jorge de Montemayor en la *Diana* y también empleado por Vicente Espinel y Gregorio Silvestre<sup>8</sup>. El motivo puede considerarse simétricamente opuesto al anterior. El amante aparece aquí desengañado y emplea el mismo mecanismo de la falla temporal para mostrar su distanciamiento. El empleo del plural como medio de abstracción de un referente forzosamente individual —la antigua señora de sus pensamientos— sobrepone de nuevo el código lírico cortesano al molde métrico tradicional.

Se repite, asimismo, la estructuración del villancico anterior. Una prime-

<sup>7</sup> Para el rastreo de otras ocurrencias de los temas-estribillo de nuestra comedia, han sido útiles, además de las citadas obras de López Estrada y Simón Díaz, las de A. Rodríguez Moñino (*Manual Bibliográfico de cancioneros y romanceros*, Madrid, Castalia, 1977-1978) y Margit Frenk Alatorre (*Corpus de la antigua lírica popular hispánica —ss. XV al XVII*, Madrid, Castalia, 1987).

<sup>8</sup> *Ed. cit., loc. cit.*

ra estrofa mantiene la coherencia profana en el desarrollo del tema, coherencia profana y cancioneril, sintomatizada en la imagen del amante como terrero:

«Antes era yo el terrero  
de los males que hacéis...» (vv. 1.159-1.160).

La zanja temporal se marca explícitamente en el tránsito de la primera a la segunda estrofa:

«Antes era yo el terrero  
...            ...            ...            ...  
Dejadme ya contemplar...» (vv. 1.159-1.162).

Es esta última la que declara abiertamente el carácter del nuevo empleo amoroso y remite la composición al paradigma sinecdótico del amor como símbolo de la voluntad humana.

La simetría de esta composición respecto de la precedente no deja de ser significativa. Se trata, en efecto, de poner de relieve la metamorfosis sufrida por el personaje entre aquella y ésta. Por encima del diálogo, las síntesis líricas manifiestan la orientación de la acción dramática.

En favor de la simetría encarecedora juega el hecho de que el tono cancioneril de los temas de los dos cantos anteriores de Amor se mantenga igualmente en este caso. El rechazo al código lírico que le es propio, como indicio del rechazo al ideal espiritual y concepto de amor que propone, se manifiesta en el irónico comentario de Deseo y Hombre al primero de ellos. La ironía tomaba entonces como pie el mismo motivo ensalzado por Amor en la composición entonada en aquella ocasión. Se trata del procedimiento de la *refutatio* que la antigua retórica conoce por el nombre de *ironia* y que Quintiliano especifica como *figura*<sup>9</sup>: la reincidencia y reproducción del discurso del contrario cuando éste se desautoriza por sí solo.

El empleo del código cancioneril también en este último canto (manifestación de la liberación de Amor de sus antiguas prisiones), código dentro del cual se producen afirmaciones radicalmente contrapuestas (tal como pone de manifiesto el cotejo de los dos últimos villancicos), se utiliza aquí también como una forma de *figura*. La *figura*, al elevarse del discurso al código, no se dirige contra el sinsentido de un estado concreto del espíritu del amante, sino contra el absurdo de conjunto de todo un ideal espiritual. Concluyendo el comentario de estos tres villancicos, diremos que la superposición de la convención expresiva cortesana sobre los moldes métricos de la lírica tradicional está directamente relacionada en nuestra comedia con la caracterización de un personaje que interviene exclusivamente en el tercer paso, pero que resulta clave en el desenlace de la moralidad. No en vano, este personaje, Amor, supone una sinécdoque de la voluntad humana. El hombre tras la Caída tiene su voluntad ligada a empleos indignos —amor humano—. Para ponerlo de manifiesto y urgir la conversión se emprende una caracterización descalificadora del personaje, con cuyo fin se le equipara al amante de la tradición cancioneril. Lugar privilegiado en este diseño de la figura, lo ocupa su adopción de la lengua de la lírica cortesana.

<sup>9</sup> Puede consultarse el lugar de las *Institutiones* en Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1980, 902, 4.

Dejando por el momento los tres pasos correspondientes a la seudomoralidad y adentrándonos en el seudomisterio del cuarto segmento de la representación, notaremos que además de la serie de liras arriba comentada, el recitado aparece complementado por otros cinco cantos, todos ellos en metros tradicionales. Los dos primeros son interpretados por la figura de María, conformando un zéjel el que ocupa los vv. 1.374-1.385 y un villancico el desarrollado en los vv. 1.416-1.427. Constituyen ambos ejemplos de uno de los géneros de mayor arraigo en la lírica navideña: el de la nana. Dicen los encabezamientos:

«Dormid, mi Dios, a sabor,  
pues que duerme el pecador» (vv. 1.374-1.375).  
«No lloréis, mi Niño;  
no lloréis, mi Dios;  
que el mayor trabajo  
será para vos» (vv. 1.416-1.419).

Si las dos nanas comentadas anteriormente remiten a la fecundación por la inspiración religiosa de una línea lírica preexistente, no resulta tan fácil afirmar lo mismo respecto de la entonada por los pastores en su camino para adorar al Recién Nacido: vv. 1.317-1.333. Se trata de una canción zejelesca, cuyo tema reza:

«El Niño que nacido ha:  
si está por acá».

El motivo presentado en este encabezamiento ahonda en lo más antiguo y genuino de la tradición lírica religiosa del ciclo navideño. Apenas supone una variante sobre el *quem quaeritis*, conformado como canto cultural antes de pasar a la dramatización explícita.

Los otros dos cantos pertenecen propiamente al núcleo de la Adoración. Son interpretados ambos por los pastores, sirviendo el último de ellos como cierre del drama. El primero tiene la estructura de villancico, ocupa los vv. 1.471-1.490 y su estribillo dice:

«¿Quién habrá que no se asombre  
viendo lo que vemos nos:  
a Dios verdadero hombre,  
y el hombre se llame Dios?».

La paradoja incide sobre el carácter misterioso de la Encarnación, reforzado en las mudanzas. En ellas, el pastor Cremente hace referencia a las inclemencias del tiempo atmosférico y a las transformaciones de los elementos, sorprendetes pero asumidas como naturales: «ningún espanto nos daban» (v. 1.478). El ambiente dibujado en las dos estrofas recuerda el descrito por Enzina en su *Egloga de las grandes lluvias*, asimismo de asunto navideño<sup>10</sup>. No se trata en este caso sino de un recuerdo general. Sin embargo, los fenómenos naturales son invocados aquí como término de comparación respecto de la sorprendente índole del misterio de la Encarnación. El tema del villancico se parece sospechosamente al parlamento de Juan en la *Egloga II* de Enzina:

<sup>10</sup> Ocupa las pp. 90-99 del vol. IV de las *Obras completas* del dramaturgo en la edición de Ana M<sup>a</sup> Rambaldo (Madrid, Espasa-Calpe, 1983).

«Ya tenemos Dios y hombre,  
ya pasible al impasible.  
¡Quién habrá que no se asombre!  
¡Quién habrá que allá no encombre  
ver visible al invisible!»<sup>11</sup>.

El último de los momentos líricos del misterio y de la representación —cierre cantado de la pieza, según el hábito instaurado por la escuela salmantina— se constituye a modo de trenzado de zéjeles, entonados alternativamente por los pastores Pascual y Humano. Expone primero el tema Pascual:

«Tanto bien como hay en mi bien,  
y tanto bien» (vv. 1.516-1.517).

y, después, Humano:

«Tanto mal como hay en mi mal,  
y tanto mal» (vv. 1.518-1.519).

A continuación entonan alternadamente un par de mudanzas cada uno, acompañadas de dos versos de vuelta y de la reiteración del estribillo correspondiente, de modo que la estructura métrica queda como sigue: a 4a: bbba: 4a a 4a.

Margit Frenk Alatorre recuerda la presencia del mismo estribillo, con muy ligeras variantes, en el *Cartapacio de Morán de la Estrella* —recopilación comenzada en 1593—:

«¡Tanto bien como hay en el bien!,  
¡ay, tanto bien!  
¡Tanto mal como hay en el mal!,  
¡ay, tanto mal!».

Asimismo, señala la estudiosa otra versión del tema en el *Cancionero sevillano* de la Hispanic Society of América —ca. 1568—:

«¡Tanto mal, tanto mal, tanto mal  
como hay en el mal!  
¡Tanto bien, tanto bien, tanto bien  
como hay en el bien!»<sup>12</sup>.

En nuestra comedia, el villancico de que vamos hablando actúa, tal y como adelantábamos, a la manera de verdadero cierre de la representación. Pero cierre no sólo en el nivel del redondeado estético, sino también en el del efecto comunicativo: la antítesis propiciada por los dos segmentos del estribillo permite, por una parte, insistir sobre la perspectiva de lectura insinuada para el misterio a lo largo de todo el cuarto paso y, por otra, proyectar el momento lírico final sobre todo el desarrollo de la comedia como unidad, devolviéndonos a la enseñanza ético-dogmática expuesta en la moralidad de los tres primeros pasos.

Retornando a este segmento alegórico de la representación, y dejando a un lado las composiciones que comentamos vinculadas al personaje de Amor,

<sup>11</sup> Vv. 41-45 (*ibidem*, p. 10).

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 974.

debemos someter el resto de los elementos líricos a una distinción. En primer lugar, encontramos canciones de la naturaleza de la que ocupa los vv. 353-377, cuyo tema reza:

«Pastora que en su cuidado  
trae retratado al pastor,  
vencida la tiene Amor,  
remediar quiere el ganado».

En el cancionero llamado *Enredo de amor*, compilado e impreso por Juan de Timoneda (Valencia, 1573), hallamos una composición que inicia: «Pastora que en el cayado/ trae pintado su pastor». Este mismo tema se encuentra pocos años después en la *Flor de romances y glosas* (Zaragoza, Juan Soler, 1578). Finalmente, otra ocurrencia aparece en el *Cancionero de El Escorial* (fines del s. XVI)<sup>13</sup>.

La reiteración de la versión registrada por vez primera en Timoneda, así como la proximidad de la de nuestra comedia, invitan a considerar a esta última como simple retoque respecto de aquella, posiblemente atribuible al mismo autor de la obra dramática. La substitución del término «pintado» por «retratado» supone un cierto ennoblecimiento del estilo, mientras que la eliminación de la lexía «cayado» relaja el sabor rústico-realista de la copla originaria. Se suaviza de este modo el *stylus humilis* al que remite la imagen del cayado pintado, en favor de una sugerencia más acomodada a la elevada condición de la pastora protagonista (Divinidad): más de uno de los asistentes a la representación recordaría el «Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto» garcilasiano. Todo ello, sin embargo, sin que el estribillo pierda la referencia pastoril, asegurada por los términos «pastora», «pastor», «ganado». Este es precisamente el punto sobre el que ahora conviene insistir: nos hallamos ante un canto lírico a la manera tradicional, clasificable en el sector pastoril de este *corpus* poético.

La adscripción del poema al segmento pastoril del cancionero tradicional es igualmente explícito en la quinta y en la decimosexta canción de la comedia, citadas arriba a otros fines, así como en los estribillos siguientes:

«¿Cuándo te verán mis ojos,  
pastora, de amor vencida?  
—Zagala, en toda tu vida» (vv. 641-643).

(Constituye esta composición un villancico interpretado a dúo por Misericordia y Verdad entre los vv. 641 y 657).

«A la vela, vela, vela, buen pastor,  
que por más que veles, morirás de amor» (vv. 1.197-1.198).

(Ocupa este poema los vv. 1.197-1.202. Se trata de un zéjel de una sola mudanza más breve de lo ordinario y de arte mayor, que corre a cargo de las cuatro virtudes).

Podemos considerar asimismo directamente clasificables como cantos tradicionales de aire pastoril a otro par de estribillos. Nos referimos en primer lugar al que hace el décimo de la comedia, interpretado por Verbo Eterno

<sup>13</sup> Hay edición contemporánea de esta colección: Julián Zarco, «Libro de sonetos, et octavas de diversos autores. De 1598», *Religión y Cultura*, XXIV (1933), pp. 406-449.

y que se extiende completo por los vv. 824-860. Tiene forma de villancico he-  
xasilábico y su tema dice:

«Una serranica  
su mano me diera  
y salióse afuera» (vv. 824-826).

En este caso el sujeto lírico explícito no es una pastora, sino una serrana. Ello, sin embargo, no es óbice para la clasificación del poema como pastoril: los cantos de serrana no hacen sino tratar uno de los motivos líricos de los rústicos guardadores de ganado<sup>14</sup>.

El otro momento cantado a que hacíamos referencia es el que se desarrolla entre los versos 728 y 760. No parece haber advertido Crawford la índole lírica de este segmento, puesto que no emplea para él los recursos tipográficos de diferenciación que utiliza en los demás casos para destacar las canciones sobre el fondo del recitado. Se trata de un villancico interpretado a dos voces por las cuatro virtudes y Hombre. Su tema dice:

«VERTUDES.  
¡Ah, nuestra ama Humanidad!  
HOMBRE.  
¿Qué os praz?  
VERTUDES.  
Que os levantéis de la cama,  
que viene la deidad  
a daros paz».

El apóstrofe directo a «Humanidad» y la alusión a la deidad dentro del tema desdibujan desde el primer momento los contornos tradicionales que, sin embargo, se adivinan tras su forma métrica e, incluso, tras su estructura dialogada. Esta inmediata asimilación del tema al nivel de la personificación conceptual ha querido ser compensada, por otro lado, mediante el escoramiento puntual —pues no trasciende los límites de este villancico— de la figura de Hombre hacia los terrenos del pastor salmantino cómico-realista.

Efectivamente, la relación del poema con el segmento pastoril del cancionero tradicional no se remite en este caso a recursos léxicos —las alusiones de otros estribillos al pastor, a la zagala, al ganado, etc.—, sino a procedimiento fonéticos y temáticos. De un lado, el trueque de sonantes «l» y «r» en «praz» resulta uno de los rasgos más característicos del *humile* rústico de los pastores salmantinos, el *sayagués*. De otra parte, el acercamiento ocasional de Hombre, y el del villancico, al patrón salmantino se refuerza por la naturaleza del motivo que estructura la composición, insinuado ya en los tres últimos versos del tema: la pereza, vicio inherente a aquellas figuras cómico-realistas<sup>15</sup>.

Al contrario de lo que sucede con las composiciones repasadas en los últimos párrafos, encontramos otros cantos en los tres primeros pasos de la

<sup>14</sup> Vid. López Estrada, *op. cit.*, pp. 287-288.

<sup>15</sup> Vid. Juan Oleza Simó, «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (I): El universo de la égloga», en el volumen colectivo dirigido por él mismo, *Teatros y prácticas escénicas, I: El Quintientos valenciano* (Valencia, Institució Alfons el Magnánim, 1984), p. 192.

comedia que carecen de señales explícitas de adscripción al filón pastoril del *corpus* de la lírica tradicional. Ejemplificaremos esta situación con la primera de las canciones de la representación. Se trata de un villancico a cargo de Deseo y Hombre, cuyo tema reza:

«Si del mirar nace  
ver y desear, ver y desear,  
¿para qué quiero ojos? Me han de matar» (vv. 37-39).

El molde métrico y el carácter proverbial del segundo verso del tema fijan el motivo de los ojos como vías de entrada del mal de amores, universalmente expandido por la lírica quinientista, en la manera tradicional. Asegurada esta primera condición de coherencia entre el poema y el resto de las canciones de la comedia, procedamos al cotejo con una de las octavas que constituyen el complemento lírico de un anónimo romance pastoril de fines del siglo XVI:

«No ceséis de llorar, mis ojos tristes,  
pues tanta pena al alma deseastes;  
y ya que tan sin miedo ver supistes,  
mirad con el mirar lo que sacastes;  
y pues de tanto mal la causa fuistes  
y de una palabrilla os confiastes,  
pues hubo atrevimiento y no ventura,  
aquí quiero llorar mi desventura»<sup>16</sup>.

Efectivamente, el reproche a los ojos personalizados como amigos traidores del amante, víctima por su culpa de la melancolía, es motivo de libre disposición en la lírica renacentista, tanto en su vertiente italianizante como de cancionero, y aun tradicional. No podemos por ello afirmar que se trate de un núcleo temático específicamente pastoril, pero sí, como prueba el testimonio invocado, pastorilizable.

El razonamiento aplicado al comentario de este ejemplo debe hacerse extensivo al resto de las canciones de la moralidad en cuyo texto no se notan marcas de especificidad pastoril. Se desarrolla en ellas una serie de temas llanamente amorosos, pero asumidos tradicionalmente en la literatura rústica. Nos encontramos, en definitiva, ante dos grupos diferenciados de composiciones líricas en la moralidad: uno primero, de canciones explícitamente pastoriles, que actúa como orientador hacia el semantismo arcádico de un segundo grupo cuyo ámbito de referencia es simplemente amatorio en el nivel primario. Este proceso de orientación del primero de los grupos sobre el segundo viene facilitado por una previa tradición de asimilación de motivos líricos-amorosos petrarquistas y de cancionero en la literatura arcádica.

Ubicado someramente el componente lírico de nuestra comedia en el seno de la tradición poética a la manera tradicional, procedamos a dar breve noticia de su funcionalidad en la representación. En primer lugar, señale-

<sup>16</sup> El romance se halla en el ms. 2.083 de la Biblioteca de Palacio. He estudiado el poema en «Notas en torno a 'Cuando las madejas de oro', un romance pastoril inédito con complemento lírico en octavas», en *Cuadernos de Investigación de la Literatura Hispánica*, 11 (1989), pp. 203-215. Puede verse también en José J. Labrador y R. A. Difrancó, eds., *Cancionero de poesías varias. Manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid* (Madrid, Patrimonio Nacional, 1989).

mos que algunas de las canciones cumplen un cometido de simple carpintería dramática. Para comprender el sentido concreto a que apunta esta expresión, hemos de recordar el hecho de que nuestra comedia requiere un montaje de escenario múltiple, en función del cual las figuras representan en diversas *sedes*, que la obra denomina *estancias* en las acotaciones. Siguiendo un hábito que sorprendemos ya en el cuatrocentista *Auto de la huida a Egipto*, los actores acompañan y amenizan sus caminos entre *sedes* merced al canto. Ello sucede, por ejemplo, con la canción cuarta, interpretada por Justicia entre los vv. 353-377, mientras recorre la distancia entre el lugar en que ha dejado a Divinidad y el escenario en que se unirá a las otras tres virtudes.

Trasladándonos del nivel de análisis de la pieza como mecanismo a la observación del entramado de su efecto comunicativo, observamos que las canciones incorporadas en la moralidad cumplen una función de redundancia. Quizá fuera más preciso denominarla pronominal: recuerdan y sintetizan el desarrollo precedente del recitado, en unos casos; anticipan el subsiguiente, en otros. Esta función argumental de las canciones queda en un segundo término durante la dramatización del misterio, cobrándola más relevante en el plano temático-ideológico: sobre el fondo de la narración de los hechos históricos, los cantos suponen momentos discursivos en que se modela el punto de vista que debe adoptarse en la recepción, se selecciona el aspecto formal de los hechos que debe ser observado específicamente, se orienta la lectura, en suma.

Además de las funciones señaladas en el plano de las necesidades del montaje dramático y en el efecto comunicativo, es preciso preguntarse por el rol de las canciones en la construcción del efecto estético, tendente a satisfacer la incitación del *delectare*. Para valorar correctamente este aspecto, debemos ser conscientes de un rasgo peculiar de la estructura de nuestra comedia. La comicidad y la farsa constituyen recursos de primera mano para amenizar el seguimiento del discurso grave, sea histórico-bíblico o teológico-dogmático, del drama religioso del siglo XVI: baste recordar el uso sistemático de Diego Sánchez de Badajoz en piezas de nada ambigua orientación catequética. Contra esta convención, la *Comedia a lo pastoril* prescinde de todo asomo de componentes farsescos y aun cómicos. Pero debe compensar esta ausencia. Para ello, incrementa la participación del componente lírico.

No se trata solamente de un aumento cuantitativo. Si observamos la ubicación de los diversos cantos en el transcurso de la representación, caemos en la cuenta de que se establece una suerte de ritmo en las alternancias de canto y recitado. La necesidad de mantener este ritmo aparece como ley intransgredible. Queda manifiesto, por ejemplo, en el curso del debate entre las virtudes. Ha llegado Justicia con la embajada divina. Inmediatamente, los contendientes dialécticos —Misericordia y Verdad— se definen y comienzan acaloradamente el enfrentamiento. Se discute nada menos que la licitud de la Redención. Misericordia argumenta, respondiendo a Verdad y refiriéndose a Adán-Naturaleza Humana:

«Bástale que su vivir  
será vida con afán;  
cuanto más que ya mo[rió]  
y fue flaco el que era fuerte,  
y después dejó por suerte  
a los hijos que dejó,  
dolor, trabajos y muerte» (vv. 456-462).

La intervención de Paz a renglón seguido no puede menos de sorprender:

«Bien está, pero cantemos  
un villano, por mi amor;  
y, pues tanto tiempo habemos,  
luego dicho volveremos  
a entender en la labor» (vv. 463-467).

No hay ninguna justificación argumental. Simplemente late la necesidad de mantener el equilibrio entre transmisión didáctica y recreo. Se establece una dicotomía entre el canto y «la labor», que nuevamente invoca Justicia en otro momento del curso del debate:

«Muy profunda vas, hermana;  
y, si lo has de declarar,  
menester será cantar» (vv. 537-539).

Una vez más interrumpirá la discusión el canto y, del mismo modo que en las ocasiones anteriores, sin justificación argumental alguna:

«Oíd entrambas a dos  
lo que a entrambas os conviene:  
...     ...     ...     ...  
Pero primero cantemos  
un cantar de gran contento» (vv. 631-637).

Las citas son suficientemente explícitas. El curso del debate se interrumpe de forma arbitraria y se introduce la digresión lírica. La virtud animadora de la representación —*delectare*— no descansa solamente en la abundancia de canciones, sino también en su inclusión ritmada, sin permitir que la secuencia del diálogo entre una y otra sea demasiado larga.

Notamos, en consecuencia, el modo en que el componente lírico substituye a los recursos cómicos como fuente de deleite en nuestra comedia. Junto a la ausencia de tipos ridículos y de pasajes farsescos, otro aspecto peculiariza acentuadamente a nuestra pieza dramática: las figuras de la moralidad adoptan, sobre la indumentaria y los atributos heredados de las artes figurativas, la caracterización pastoril. Resulta difícil determinar en nuestra historia dramática otro caso de moralidad en que las personificaciones conceptuales aparezcan diseñadas uniformemente como pastoras. La caracterización pastoril se utiliza ordinariamente en el drama alegórico con el fin de marcar la negatividad de ciertos personajes conceptuales, a los que se asimila entonces a los rústicos zafios de estirpe salmatina (de este modo opera Diego Sánchez de Badajoz en su *Farsa racional* para la pintura de los personajes de Cuerpo y Descuido). Nuestra comedia presenta, pues, un fenómeno insólito: caracteriza pastorilmente a todas las figuras de la moralidad (por supuesto, olvidándose de la *rusticitas* cómico-realista salmantina).

Veamos cuál puede ser la relación entre el hecho señalado y el funcionamiento del componente lírico en la comedia. En la *Farsa del juego de cañas*, arriba recordaba como paradigma de presencia lírica abundante en el teatro religioso quinientista, Diego Sánchez entrevera composiciones musicales del más diverso tipo: las palabras de la Sibila, «medio cantando a un tono igual»; el *Dirigite viam Domini*, de San Juan, «cantando como quien apregona»; la folía amorosa, que acoge en sus mudanzas un verdadero *ordo pro-*

*phetarum*; los himnos litúrgicos latinos, los cantos del pastor y la serrana, unas veces vueltos a lo divino y otras a lo cómico-procaz<sup>17</sup>.

Característica de nuestra comedia es, frente a esta heterogeneidad, el haber mantenido un cierto grado de coherencia en el tono y la índole de su componente lírico. Si en algún momento el dibujo de un personaje —Amor— demandaba la aproximación del cariz de las canciones al de la lírica cortesana, la tendencia básica apunta a una selección ceñida al género del canto tradicional de sabor pastoril o pastorilizable, sometido, por supuesto, a un proceso de contrahechura a lo divino. La coherencia temática de los cantos supone un plus en la elaboración del procedimiento de la inserción de momentos líricos en la representación. Además, sabemos que esta introducción se produce rítmicamente y sin justificaciones argumentales. La justificación se dispone en otro lugar de la estructura cómica: el de la caracterización de las figuras de la moralidad, asimiladas a pastoras ociosas de inherente afición al canto.

Llegamos de este modo a apreciar la posición dominante del componente lírico en la jerarquía de procedimientos que contribuyen a la conformación del efecto estético de nuestra comedia: de un lado, el grado de elaboración del artificio queda manifiesto en las dos notas de la coherencia temática y del ritmo canto-recitado; de otro, su capacidad para subordinar al resto de los resortes utilizados para el mismo fin en la representación y en su contexto histórico-genérico se aclara si pensamos en la ausencia del elemento cómico —suplido por las canciones— y en la caracterización pastoril de las personificaciones conceptuales, diseño anómalo en nuestra tradición dramática que permite, sin embargo, amenizar la enseñanza del dogma mediante la interpretación de un entero cancionerillo pastoril-tradicional.

---

<sup>17</sup> Puede leerse en la edición de las *Farsas* por Miguel Angel Pérez Priego (Madrid, Cátedra, 1985, pp. 233-259).