

## CANCIONES POPULARES EN EL TEATRO CÓMICO BREVE DEL SIGLO XVII

Esther Borrego Gutiérrez  
*Universidad Complutense de Madrid*

Los géneros teatrales españoles del Siglo de Oro conservan cientos de cancioncillas populares, nacidas en su mayoría en la Edad Media y muchas de ellas transformadas a lo largo del tiempo, “aprovechadas como materia prima”, y conservadas gracias a “la moda popularizante que se instauró durante el Renacimiento y continuó hasta bien entrado el siglo XVII”<sup>1</sup>. El teatro cómico breve, representado con gran éxito ante el regocijo del público en los intermedios de las jornadas de las comedias, alberga también en sus versos dichas canciones procedentes de la tradición oral popular. Las características peculiares del género —predominio de la comicidad, de la ironía y de la sátira; importancia de la música y del baile; exaltación del goce de los sentidos, etc.— favorecen la inclusión de piececillas de corte jocoso y festivo, cantares relacionados con fiestas populares, y rimas musicales de tipo lúdico, compuestas a veces por palabras aliterantes y sin sentido.

En estas breves líneas intentaré partir de uno de los autores más destacados de este teatro mal llamado “menor” —pues la brevedad no tiene por qué implicar menor categoría— para llegar a mostrar la pervivencia de la lírica popular en el género. Se trata de Vicente Suárez de Deza, dramaturgo —acaso de origen lusitano— de la segunda mitad del siglo XVII, que reunió la casi totalidad de sus piezas en un volumen titulado *Parte primera de los Donaires de Tersícure*<sup>2</sup>. Tomando como botón de muestra las obras de Suárez de Deza, hallaremos en numerosos entremeses, bailes y mojigangas de otros autores coetáneos otras tantas variadas y originales muestras de poesía tradicional. Además de versos procedentes del Romancero —deformados humorísticamente con

---

<sup>1</sup> Cfr. Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)* (Madrid: Castalia, 1987) p. V. Citaremos esta obra por *Corpus*.

<sup>2</sup> *Parte primera de los Donaires de Tersícure* (Madrid: Melchor Sánchez, 1663). Aunque la idea del autor era editar un segundo volumen, tal proyecto no se llevó a cabo. Para más datos acerca del autor y su obra, se puede consultar mi tesis doctoral, *El teatro breve de Vicente Suárez de Deza (Estudio y Edición crítica)* (Madrid: Universidad Complutense, 1998); en esta comunicación citaré las páginas, versos y notas a pie de página de cada obra según la misma.

finalidades burlescas—, se intercalan en estas piezas cancioncillas populares de la época de indudable interés, no sólo por su contenido —en muchas ocasiones jocoso y satírico—, sino también por su forma, pues en la mayoría de los casos, estos versos son musicales, tanto cantados como bailados. Fue Suárez de Deza ujier de la Reina Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV, y fiscal de comedias de la Corte; la práctica totalidad de sus obras son destinadas “a Palacio”, y se aprecia en ellas una cuidada elaboración en cuanto a los aspectos métricos, musicales y coreográficos. Las composiciones líricas tradicionales se acoplan a la música y al baile, por lo que a algunas se les añaden versos de estribillo de notable valor aliterante y rítmico; otras se ven transformadas en función de la regularidad métrica; en todo caso, es continuo el recurso a la fuente de la lírica breve tradicional.

En el conjunto heterogéneo de la poesía lírica tradicional magistralmente recogido por Margit Frenk en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* se registran tres breves canciones cuyas fuentes son obras de Vicente Suárez. Dos de éstas parecen ser estribillos destinados al canto y al baile; la primera —“A la tumba, tumba/ de Santo Tomé”<sup>3</sup>, de la mojiganga *Don Gaiferos*— aparece en un entremés anónimo de comienzos del siglo XVII titulado *Entremés séptimo: de los negros de Santo Tomé*<sup>4</sup> —imprimido en la primera parte de las *Comedias de Lope de Vega* (1609)— en el que al final se ensaya un baile de negros en el que todos cantan: “Ah, ah, ah: eh, eh, eh, todos los negros me vengan a ver, de tu buconto de santo Tomé”. Aunque esta expresión se transcribe en prosa, forma propia de los entremeses primitivos, bien podría tratarse de cinco versos de arte menor —como los de *Don Gaiferos*— tomados de algún estribillo o canción popular antigua. Ambas cancioncillas aliterantes —muy parecidas— proporcionan un gran ritmo —típico de los bailes y cantos de negros— al baile final, que parece tratarse del *guineo*, baile de la época<sup>5</sup>, hecho de “movimientos apresurados y violentos y gestos ridículos, bailado por negros, que a veces se confunde con el zarambeque”<sup>6</sup>. Y siguiendo con los bailes bulliciosos y tantas veces condenados por los moralistas del siglo XVII, al zarambeque alude la segunda canción de Suárez de Deza recogida en el *Corpus*, que parece que se repitió en este tipo de piezas, y que también imitaban bailes de negros:

Teque, teque, teque,  
vaya el zarambeque<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> *Mojiganga de Don Gaiferos, con títulos de algunos romances, antiguos y modernos, para Palacio*, vv. 175-176, 181-182 y nota 53. Recogida en *Corpus*, 1511. Citamos por el número asignado a cada cantar.

<sup>4</sup> Este entremés es editado por Emilio Cotarelo y Mori en su *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII* (Madrid: Bailly-Ballière, 1911) (*NBAE*, ts. 17 y 18) t. 17, pp. 136-138). A partir de ahora lo citaremos por *Colección*.

<sup>5</sup> *Colección*, pp. CCL-CCLI.

<sup>6</sup> Catalina Buezo Canalejo: *La mojiganga dramática: de la fiesta al teatro* (Kassel: Reichenberger, 1993) p. 350.

<sup>7</sup> *Corpus*, 1543: estos versos se incluyen en el entremés de Jerónimo de Cáncer *El portugués* (*Colección*, t. 17, p. CCLXXII), en la mojiganga de *Don Gaiferos* y sobrevivieron incluso hasta el siglo XVIII, en el entremés *El destierro del hoyo*, de Francisco de Castro. En la obra de Suárez, *Baile entremesado de los borrachos* (vv. 137-138, 145-146 y nota 40) se introduce una ligera variante: dos borrachos terminan la pieza cantando y bailando: “Teque, teque, teque./ vaya, Heráclito, un Zarambeque”. Otras versiones del tema se descubren en la loa para la comedia *Las Amazonas*, de Antonio de Solís —

La tercera referencia a Vicente Suárez de Deza se incluye en el capítulo dedicado a las sátiras y burlas; se trata de una copla “de disparates”, género tan típico en el teatro burlesco de la época. Un barbero cantarín y holgazán comienza un entremés cantando con la guitarra los siguientes versos:

Asómate a esa vergüenza,  
cara de poca ventana,  
y dame un jarro de sed,  
que vengo muerto de agua<sup>8</sup>.

José Manuel Pedrosa dedica un interesante estudio<sup>9</sup> a esta cancioncilla que a veces se inserta dentro de una especie de “romance lírico” —así lo denomina— que, “nacido en España (...) debió estar muy difundido por lo menos desde el siglo XVII, en el que fue objeto de parodias y alusiones humorísticas que utilizaron algunos entremesistas populares de este siglo y del siguiente”<sup>10</sup>.

Otros muchos versos procedentes de canciones populares —o alusivos a ellas— afloran en el teatro cómico breve de Suárez de Deza y de otros entremesistas, si bien deformados en función de la propia comicidad de las piezas o por la necesidad de acoplar las letras a la música; la dificultad para reconocer estos versos es precisamente la “adaptación” a la que se ven sometidos. Además de los ya citados, para cumplir el propósito de esta comunicación, seleccionaremos algunos otros, que podríamos agrupar en los siguientes apartados, siguiendo la clasificación que realiza M.Frenk en su *Corpus*:

- Versos musicales, cantados y bailados, de tipo festivo y lúdico.
- Versos procedentes de canciones de burlas o de tipo satírico.
- Poemas relacionados con la naturaleza, el campo, el trabajo o las costumbres.
- Versos de tema amoroso.
- Refranes rimados.
- Rimas de niños y para niños

Los estribillos musicales suelen insertarse en las seguidillas o romances que dan fin a las piezas. Es el caso del entremés de *La tabaquería y las paces*, en el que un romance cantado y bailado por dos ciegos se jalona con los versos “que don, don,/ guilindón, don, din”<sup>11</sup>, que recuerdan inevitablemente, entre otros, a los estribillos populares “dinguilindín, dongolondón,/ fanfaranfán, [bonbodondón]”<sup>12</sup> y “guilindín,

“Teque, teque, teque,/ nuestro día es éste...” y en el entremés de Francisco de Avellaneda *La boda de Juan Rana* —“¡Ay, que teque, reteque,/ siempre alegran los zarambeques!”, entre otras.

<sup>8</sup> *Entremés del barbero*, vv. 1-4 (*Corpus*, 1950): esta copla se canta también en el entremés de *Los tejedores* (s. XVI) de Ambrosio de Cuenca (*Colección*, p. LXVIII). Según Cotarelo (*Ibidem*), esta copla fue luego muy repetida.

<sup>9</sup> José Manuel Pedrosa, “*El rondador sediento*, un romance lírico hispánico en el Folklore Sefardí de Oriente”, *Revista de Folklore* 129 (1991) pp. 75-81. El artículo se centra en las diferentes versiones y en la pervivencia de la canción y del romance en los repertorios orales de Hispanoamérica y en las comunidades sefardíes de Oriente.

<sup>10</sup> J.M. Pedrosa, “*El rondador sediento...*”, p. 80.

<sup>11</sup> *Entremés de la tabaquería y las paces*, vv. 134-135, 142-143, 152-153, 158-159.

<sup>12</sup> Cfr. *Corpus*, 1503.

guilindaina,/dongolondaina”<sup>13</sup>, los dos recogidos en sendos cancioneros de finales del siglo XVI y principios del XVII; por otra parte, la palabra guilindón se incluye en el *Vocabulario* del Maestro Correas (1627), en la expresión “Guilindón, guilindón,/ quien no tiene posada/ que busque mesón”<sup>14</sup>. Procedente quizá también de la tradición oral, muestra analogía con un estribillo que se repite en la parte final del baile *El galeote mulato*, “Mirlón, chiriviricón”<sup>15</sup>, que sobrevive en cierta manera en el folklore actual de la provincia de Madrid<sup>16</sup>.

El estribillo incluido en la mojiganga de *Los amantes de Teruel*, parodia de la comedia de Pérez de Montalbán y reducción de la comedia burlesca del mismo Suárez: “Que don golondrón, con don golondrera,/ que don golondrón con amores de ella”<sup>17</sup> también tiene raíces populares<sup>18</sup>; sin los *que* continuativos, estos versos se encuentran en un romance editado en 1638 y, años después, en el entremés de Quirós *El toreador don Babilés* (1656), que, según el propio texto, deben ser expresados “cantando a gritos”.

La mojiganga del *Mundi nuevo* presenta a un italiano que trae en su prodigiosa arca del Nuevo Mundo canciones y bailes ejecutados por diversos grupos regionales o étnicos. Las indias cantan y bailan los siguientes versos:

Por lo que la Corte, *manita*  
reverbera ya,  
Madrid, Nueva España, *manita*,  
se puede llamar.  
¡Arrufaijá!,  
quien quisiera ir al Cielo, *manita*,  
venga y le verá<sup>19</sup>.

Martínez Torner<sup>20</sup> destaca la analogía de estos versos con algunas formas líricas que aún perduran en Hispanoamérica, principalmente en la tradición oral. Para Torner, el *manita* del siglo XVII es el *mamita* tan frecuente incluso hoy en coplas y seguidillas populares. La expresión *arrufaijá* nos remite al baile del mismo nombre, mencionado por Cotarelo en *Colección*<sup>21</sup>. Según Buezo, este baile “de indios” aprovecha el estribillo del baile de la época llamado “Canario”, que tenía compás ternario y abundante zapateado<sup>22</sup>. Efectivamente, en otros entremesistas aparecen estribillos que confirman la suposición de Catalina Buezo:

<sup>13</sup> Cfr. *Corpus*, 1504 A.

<sup>14</sup> Cfr. *Corpus*, 1036.

<sup>15</sup> *Baile entremesado del galeote mulato*, vv. 108, 110, 112, 114, 116.

<sup>16</sup> *Corpus*, 1504 B, correspondencias: en el *Cancionero popular de la provincia de Madrid. Materiales recogidos por Manuel García Matos* (ed. M. Schneider y J. Romeu Figueras, 3 vols., Madrid, 1951-60, texto núm. 253), encontramos unos versos parecidos: “Al son chibiribitrón,/ al son chibiribitrón”.

<sup>17</sup> *Mojiganga de los amantes de Teruel*, vv. 313-314. Es ésta pieza la única que no se incluye en *Donaires de Tersicore* (cfr. nota 2); sobre problemas de atribuciones, véase mi tesis doctoral, pp. 899-900.

<sup>18</sup> *Corpus*, 1529 A, B y C.

<sup>19</sup> *Mojiganga del Mundi nuevo*, vv. 247-253.

<sup>20</sup> Eduardo Martínez Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto* (Madrid: Castalia, 1966).

<sup>21</sup> *Colección*, p. CCVIII.

<sup>22</sup> “Quizá aquí se da una coincidencia entre ambos bailes, pero la ausencia de descripción no permite corroborarlo” (Catalina Buezo: *La mojiganga dramática...*, p. 351).

Canario y bona,  
 rufayfá,  
 si mi padre lo sabe,  
 matarme ha<sup>23</sup>.  
 Canario y bona,  
 rufafá,  
 si mi padre lo sabe,  
 matarme ha.  
 Urruá, urruá,  
 que en la venta está<sup>24</sup>.

El entremés *El poeta y los matachines* termina con un baile final en el que unos valentones —matachines— apalean a un simple. El estribillo aúna varios cantares populares:

<i>Hombre 3</i>	Tantarantán, que los matachines, tantarantán, son como los ruines, tantarantán, que nunca se han visto, tantarantán.
	<i>Danle.</i>
<i>Toribio</i>	¡Ay, cuerpo de Cristo!
<i>Hombre 3</i>	Tantarantán...
<i>Hombre 2</i>	Que no te di yo.
<i>Hombre 3</i>	Tantarantán...
<i>Hombre 2</i>	Que si yo te diera...
<i>Hombre 3</i>	Tantarantán...
<i>Hombre 1</i>	Que más te doliera.
<i>Hombre 3</i>	Tantarantán, que aquesto es muy cierto. Tantarantán...
	<i>Danle y cae.</i>
<i>Toribio</i>	¡Jesús, que me han muerto! <sup>25</sup>

Un estribillo similar aparece en una comedia de 1622, y, por tanto, anterior a la pieza citada: “Matachín,/ que no te di yo,/ que essotro te dio;/ que si yo te diera,/ más te doliera,/ que no te dolió”; y aún antes, pues en un villancico de 1602 se recoge una versión “a lo divino”, y en 1612 se descubre una mención en el *Romancero* de Valdivielso<sup>26</sup>, prueba de que la canción estaba ya extendida a comienzos del siglo XVII. El vocablo onomatopéyico “tantarantán” quizá se introdujo por influencia de los versos “—Perantón, dame de las uvas./ —Perantón, que no están maduras”, que muestran

<sup>23</sup> Cfr. *Corpus*, 1521 B: tal estribillo se incluye en el entremés *El alcalde*, de Agustín de Rojas —“Cantado y zapateado”—, en el entremés de Cáncer *La visita de la cárcel* —“Cantado y bailado”— y en el auto de Calderón de la Barca *El gran mercado del mundo* —“Bailan y zapatean”—.

<sup>24</sup> Cfr. *Corpus*, 1521 C: este estribillo, además de aparecer en otros tantos entremeses, tiene interés por sus dos últimos versos, pues se incluyen —también como estribillo musical—, con variantes, en la misma mojiganga del *Mundi nuevo*: “Urruá, urruá, urruá, urruá,/ que la mojiganga urdiéndose va” (vv. 225-226, 239-240). Sin duda, Suárez de Deza conocía estas letras.

<sup>25</sup> *Entremés del poeta y los matachines*, vv. 178-186.

<sup>26</sup> *Corpus*, 1530. Los contextos de estos versos son cantados y bailados, en la famosa “danza de los matachines”; en mi tesis doctoral puede consultarse información sobre el tema (pp. 362-363, 678 y 688). La versión “a lo divino” es: “Matachín, que estamos en Pascua,/ matachín, que el Verbo nació,/ matachín, que vaya de fiesta...”. La mención del *Romancero* es: “Martín dançó/ Matachín, que no te di yo”.

correspondencias con otros tales del folklore actual: “Tantarantán, que las uvas son verdes,/ tantarantán, que ellas madurarán”<sup>27</sup>, entre otros. Probablemente estos versos populares se cruzaron con los antes citados referidos al baile de matachines, componiendo Suárez de Deza mediante amalgama de ambos los rítmicos pareados de decasílabos de su entremés.

Pero no es ésta la única vez que Suárez de Deza, buen conocedor de la lírica popular, compone un cantarcillo mezclando dos fuentes. En el baile de *Las estafas*, un gracioso se ve rodeado de cuatro busconas que le piden la bolsa; en el baile final se intercalan unos versos en torno a la polisémica palabra “flor”: *Gracioso* “Ésta sí que es flor/ que la suya no” (...) *Todas* “Ésa sí que es flor,/ que la nuestra no”<sup>28</sup>. Por una parte, son numerosas las canciones tradicionales que comienzan con la estructura “Ésta sí que es...”: entre otras, “Ésta sí que es siega de vida!/ ¡Ésta sí que es siega de flor!”<sup>29</sup>, “¡Ésta sí que es vida de gusto,/ ésta sí que es vida de paz!”<sup>30</sup>, “¡Ésta sí que es fiesta de gusto/ ésta sí que es fiesta de amor!”<sup>31</sup>. Son también abundantes los versos antiguos cuya terminación es similar a “que la nuestra no”, “que la suya no”, etc., y, en concreto, algunos que, además, mencionan la “flor”: “Esta novia se lleva la flor,/ que las otras no”<sup>32</sup>, “Este niño se lleva la flor,/ que los otros no”, con su correspondiente femenino (“Esta niña...”) <sup>33</sup>. Además de la posibilidad de la amalgama de versos, se recogen en el *Corpus* tres cancioncillas insertadas en obras de teatro de Lope de Vega, cuya estructura sintáctica es similar a los versos de Suárez de Deza: “Ésta sí que es siega famosa!/ ¡Ésta sí, que las otras no!”, “Éste es rey y éste es señor,/ que los otros no” y “Éste sí que se lleva la gala,/ que es la cruz en que Dios murió,/ éste sí que se lleva la gala,/ que los otros árboles no”<sup>34</sup>.

Continuando con las canciones de burlas, Suárez de Deza también acude a motivos satíricos de la lírica tradicional, como el de Diego Moreno, prototipo de marido conformado y cornudo:

Mi Diego Moreno,  
mi Diego Moreno,  
que nunca me dijo  
ni malo ni bueno.<sup>35</sup>

Los versos más antiguos sobre el tema —“Dios me lo guarde a mi Diego Moreno/ que nunca me dixo ni malo ni bueno”—, con escasas variantes, son del siglo

<sup>27</sup> *Corpus*, 1532: en varias ocasiones aparece este cantar en comedias, de Lope de Vega y de Tirso de Molina; también es citado por Correas en su *Arte de la lengua española o castellana* (1625), en la que asegura que estos versos se hallan “entre cantares viejos i cabezas de villanzicos y estribillos que andan de memoria”, con lo que queda confirmado su carácter oral.

<sup>28</sup> *Baile de las estafas en metáfora de flores*, vv. 112-113, 118-119.

<sup>29</sup> *Corpus*, 1121.

<sup>30</sup> *Corpus*, 1214.

<sup>31</sup> *Corpus*, 1215.

<sup>32</sup> *Corpus*, 1421.

<sup>33</sup> *Corpus*, 1427 A, 1427 B y 1427 C. Varias de las fuentes de estos versos vuelven a ser obras teatrales.

<sup>34</sup> *Corpus*, 1120, 1368 y 1371. Las dos últimas pertenecen a obras teatrales de temática religiosa.

<sup>35</sup> *Entremés del poeta y los matachines*, vv. 110-113. Hemos respetado la disposición formal de l autor en la edición que él mismo preparó y revisó, aunque también cabría la posibilidad de disponer el cantar en dos versos, a modo de pareado de dodecasílabos, forma similar a las versiones más antiguas.

XVI, descubriéndose numerosas menciones y correspondencias en el XVII<sup>36</sup>. Quevedo toma este tipo folklórico llegando a hacerle protagonista del entremés que lleva su nombre<sup>37</sup>.

En la línea de la parodia de motivos literarios, el baile de *Gila y Pascual* nos presenta unos pastores enzarzados en discusión acerca de sus celos, mudanzas y firmezas. El baile final se compone de cuatro estrofas heterométricas con rima, cantadas y bailadas, terminadas todas con la expresión “y ándese la gaita/ por el lugar”<sup>38</sup> extraída de poemillas de tono festivo y burlón, como el siguiente:

Tenga yo salud,  
qué comer y quietud,  
y dinero que gastar,  
y ándese la gaita por el lugar<sup>39</sup>.

La exaltación de los sentidos y el entorno de regocijo y fiesta de estos versos se aviene con la naturaleza del teatro cómico breve; versos parecidos incluye Quiñones de Benavente en el entremés de *La visita de la cárcel (Jocoseria, 1645)*: “...Coma yo y no diga mal/ y ándese la gaita por el lugar”.

Indirectamente se alude a una letrilla maliciosa y burlona en el entremés de *La burla del miserable*; un estudiante burlón dice a un vejete engañado: “¡Mamóla el señor Macías!<sup>40</sup>. La expresión “mamóla” equivalía a engañar a uno con halagos y caricias, tratándole de bobo. El diccionario de Corominas identifica esta forma con “la mamó”, es decir, cayó en un engaño. Y en este sentido se entiende la letrilla citada, de la que extraemos algunos versos:

Si abierta la puerta tiene  
todo el año la casada,  
no es bien la halle cerrada  
el marido cuando viene;  
y si en abrir se detiene  
y piensa que estaba sola,  
mamóla.<sup>41</sup>

El estribillo “dábale con el azadoncito,/ y dábale con el azadón”<sup>42</sup> jalona otros tantos entremeses y bailes de la época<sup>43</sup>, con mínimas variantes. Es el caso del baile de

<sup>36</sup> *Corpus*, 1829 B.

<sup>37</sup> Eugenio Asensio dedica espléndidas páginas a este personaje: “Hallazgo de *Diego Moreno*, entremés de Quevedo y vida de un tipo literario”, *Hispanic Review* 27 (1959) pp. 397-412; *Itinerario del entremés* (Madrid: Gredos, 1965) pp. 206 y ss. Asensio plantea la hipótesis de que esos dos versos eran “refrán, es decir, estribillo, de una vieja canción, salvado en la memoria colectiva”. Este estribillo saltó a cantares recopilados por Juan de Timoneda en el siglo XVI e incluso fue llevado a América, incluyéndose por primera vez precisamente en un entremés (cfr. *Corpus*, 1829).

<sup>38</sup> *Baile de Gila y Pascual*, vv. 115-116, 120-121, 125-126, 130-131.

<sup>39</sup> *Corpus*, 1550 A, 1550 B.

<sup>40</sup> *Entremés de la burla del miserable*, v. 273; cfr. nota 48 de la pieza.

<sup>41</sup> Pierre Alzieu, Robert Jammes y Yván Lissorges (eds.): *Floresta de poesía erótica del Siglo de Oro. Con su vocabulario al cabo por orden de a.b.c.* (Toulouse: France-Ibérie-Recherche, 1975) pp. 175-177. Según los editores, esta letrilla es “atribuida a Góngora por un solo manuscrito (...), la consideramos como anónima, a pesar de su perfección formal y su malicia burlona, que podrían incitarnos a equipararla con las mejores de Don Luis”.

<sup>42</sup> *Entremés del poeta y los matachines*, vv. 116-117.

Agustín Moreto *Lucrecia y Tarquino*, del entremés anónimo de *La ladrona*, impreso en Madrid en 1680 (*Floresta de entremeses*) y del baile *Los remedos*<sup>44</sup>. La fuente más antigua es el auto *El villano en su rincón*, de Valdivielso, impreso en Toledo en 1622.

Otra expresión de la lírica antigua relacionada con el mundo rural se transcribe en dos piezas en las que se sueltan toros. Se trata de “¡Guarda el toro, guarda el toro!/ ¡Guarda, que viene el encierro!”<sup>45</sup> y “¡Guarda, guarda, que dos toros/ se han soltado! — Hecho y dicho.”<sup>46</sup>. Aparece la expresión “guarda el toro” en un manuscrito de Francisco de Galeas, cartujo sevillano, compuesto por poesías y piezas teatrales religiosas de finales del siglo XVI o comienzos del XVII<sup>47</sup>. La expresión análoga “Guárdame las vacas” se encuentra en varias fuentes de los siglos XVI y XVII<sup>48</sup>.

La copla popular “La serena de la noche,/ la clara de la mañana...” se repite en piezas cómicas breves del s. XVII, siempre cantada y bailada por gallegos<sup>49</sup>; en la mojiganga de Suárez, *La ronda en noche de Carnestolendas*, el alcalde ordena a dos gallegos: “Y vosotros, a ese tiempo,/ de la noche la serena/ iréis cantando...”<sup>50</sup>.

Las canciones de tema amoroso son abundantes, por lo que nos limitaremos a citar tres piezas en las que se trata el amor como juego, o desde un punto de vista festivo y jocoso. La mojiganga de *Los amantes de Teruel* hace referencia en dos secuencias cantadas al “juego del esconder”: “Tened cuenta a las figuras/ cuán apresuradas van,/ a jugar al esconder/ con la dama y el galán” (...) “Porque es muy propio de niñas/ el jugar al esconder” “Tened cuenta a las figuras/ cuán apresuradas van,/ a jugar al esconder/ con la dama y el galán” (...) “Porque es muy propio de niñas/ el jugar al esconder”<sup>51</sup>, que se les ha dado una interpretación erótica<sup>52</sup>. Los versos “Pastores del Manzanares/ yo me muero por Inés”<sup>53</sup> ofrecen cierta similitud con el primer verso de una copla popular incluida en el entremés de *La casa de los genios*: “Yo sé que te quiero, Inés”<sup>54</sup>. Y ambos recuerdan al popular pareado “Un poco te quiero, Ynés:/ yo te lo diré después”<sup>55</sup>, recogido o mencionado en numerosos textos de los siglos XVI y XVII.

Terminamos este apartado dedicado a las canciones de tema amoroso con el cantarillo “Quedito, pasito/ que duerme mi dueño,/ quedito, pasito/ que duerme mi

<sup>43</sup> *Corpus*, 1094. Las citas bibliográficas completas a las que me refiero a continuación se podrán hallar en este apartado.

<sup>44</sup> Colección, p. CCXV.

<sup>45</sup> *Sainete de los títeres*, vv. 259-260.

<sup>46</sup> *Mojiganga de lo que pasa en el río de Madrid en el mes de julio* (vv. 213-214).

<sup>47</sup> *Corpus*, 1091.

<sup>48</sup> *Corpus*, 1683 A, 1683 B.

<sup>49</sup> *Corpus*, 1068. Descubre Margit Frenk este estribillo en el entremés de Francisco de Avellaneda *Lo que es Madrid*, del mismo año que los *Donaires de Tersícore* (1663), y en la anónima *Mojiganga que se hizo en Sevilla en fiestas del Corpus* (1672). Ha sobrevivido actualmente en la tradición oral de Toledo, como estribillo de un romance.

<sup>50</sup> *Mojiganga de la ronda en noche de Carnestolendas*, vv. 233-235.

<sup>51</sup> *Mojiganga de los amantes de Teruel*, vv. 5-8 y 23-24.

<sup>52</sup> “Antón y Teresa,/ Bras y su mujer,/ jugaban a el juego/ del esconder/ (...)/ Mil veces la besa,/ y ella gusta de ello,/ porque tras de aquello/ piensa de hacer/ el juego del esconder”; Alzieu, Jammes y Lissorges: *Floresta de poesía erótica...*, pp. 81-82. Estos versos provienen del *Cancionero de Juan López*, de finales del siglo XVI. “Periquito y su vecinal/ jugaban al esconder,/ y ella le dijo a Perico:/ tápame tú, que me pueden ver” (*Corpus*, 1638).

<sup>53</sup> *Mojiganga de los amantes de Teruel*, vv. 114-115.

<sup>54</sup> *Entremés de la casa de los genios y la dama general*, v. 199.

<sup>55</sup> *Corpus*, 1659.



amor”<sup>56</sup>, cuyo primer verso encabeza los romancillos de estribillo del sainete *El matemático*<sup>57</sup>. Estos versos musicales fueron muy difundidos en el siglo XVII y se incluyen en la comedia de Calderón *Ni amor se libra de amor*.

Los refranes rimados que Suárez de Deza pone en labios de sus personajes son cantados en su mayoría; en la *Mojiganga que se hizo para fiesta de su Majestad, la Reina nuestra Señora*, se intercalan con música “En las jaulas de antaño/ no hay pájaros ogaño” y “El tordo que en la zarza está/ por do entró, por allí saldrá”<sup>58</sup>. El refrán “Al cabo de años mil,/ vuelven las aguas por do solían ir”<sup>59</sup>, se inserta en un número considerable de fuentes, tanto en romances, poemas, vocabularios de refranes como en obras teatrales de la época<sup>60</sup>.

Son más escasas en nuestro autor las rimas de niños y para niños; citamos las intercaladas en *Los amantes de Teruel*, ambas cantadas:

...a la trápala, trápala, trapa.

Que por vos, la mi señora,  
la cara de plata,  
correré yo mi caballito  
a la trapa, la trapa<sup>61</sup>.

La primera proviene del cantar popular infantil “A la trápala, trápala, trapa,/ en mi caballito de caña”<sup>62</sup> y la segunda, con ligeras variantes, ofrece numerosas fuentes<sup>63</sup>, algunas de ellas también propias del género teatral breve.

En la *Mojiganga para fiesta que se hizo...* se inserta un estribillo infantil —”— ¿Quién pasa, quién pasa?! —El rey que va a caza.”<sup>64</sup>— acoplado a las circunstancias de la *mojiganga*, compuesta para celebrar el nacimiento del príncipe heredero (1657) Felipe Próspero. Suárez de Deza trueca el segundo verso así: “El rey que va a dar gracias”<sup>65</sup>. Nos interesan especialmente dos de las fuentes citadas en *Corpus*, cuyos contextos son “dicho de papagayos” y “Canción de un papagayo que manifiesta claramente el estado en que se halla esta monarquía”. Y es que parte de la trama argumental de esta pieza se centra en una mujer que ha enseñado a hablar a un tordo, una urraca y un loro o papagayo, que “dice” los siguientes versos, prácticamente iguales a los de un famoso baile de Quiñones de Benavente<sup>66</sup>:

<sup>56</sup> *Corpus*, 2306.

<sup>57</sup> *Sainete del matemático*, vv. 43, 69, 99, 119 y 213.

<sup>58</sup> *Mojiganga que se hizo...*, vv. 141-142 y 179-180. Este último refrán también se inserta en la *mojiganga* de *Los amantes de Teruel*, vv. 138-139.

<sup>59</sup> *Mojiganga de los amantes de Teruel*, vv. 317-318.

<sup>60</sup> *Corpus*, 2031.

<sup>61</sup> *Mojiganga de los amantes de Teruel*, vv. 59 y 279-282.

<sup>62</sup> *Corpus*, 2167.

<sup>63</sup> *Corpus*, 2168.

<sup>64</sup> *Corpus*, 2100.

<sup>65</sup> *Mojiganga que se hizo...*, vv. 49-50 y 67-68.

<sup>66</sup> En su “entremés cantado” *El casamiento de la calle Mayor con el Prado Viejo* (Jocoseria, 1645) aparece un papagayo que repite expresiones similares a las de esta *mojiganga*:

“Salinas	Papagayo me ha vuelto su maula,
	que hablo, que pico y me quedo en mi jaula.
Bernarda	¿Quién pasa, quién pasa?

¿Cómo estás, loro, ¿cómo estás, loro?  
Ya no diré “¿cautivo!”, perro moro<sup>67</sup>.

Concluimos estas líneas con el deseo de haber cumplido nuestro propósito inicial, mostrar de qué manera los géneros breves de la poesía tradicional se transmitieron en obras literarias de especial carácter popular, como las pertenecientes al teatro cómico breve del siglo XVII. Vicente Suárez de Deza, del mismo modo que otros entremesistas de la época, consiguió combinar la acertada construcción dramática de sus piezas con lo que era práctica común en este tipo de obras y en la comedia española del Siglo de Oro: la inclusión en éstas de otros tantos versos y motivos de la lírica breve tradicional, género de indudable aceptación y celebridad para el público de la época.

(...)

*Todos*

¿Cómo estás, loro?

*Salinas*

En negativa, perro moro”.

<sup>67</sup> *Mojiganga que se hizo...*, vv. 98-99.