
Medievalismo en Extremadura

Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas
de la Edad Media

Jesús Cañas Murillo
Fco. Javier Grande Quejigo
José Roso Díaz (Eds.)

Medievalismo en Extremadura
Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas
de la Edad Media



Cáceres
2009

MEDIEVALISMO en Extremadura : Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media / Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo, José Roso Díaz (Eds.). — Cáceres : Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2009

XXII, 1310 pp. ; 17 × 24 cm.

ISBN 978-84-7723-879-9

1. Literatura medieval-historia y crítica. I. Cañas Murillo, Jesús (Ed.). II. Grande Quejigo, Javier (Ed.). III. Roso Díaz, José (Ed.). IV. Título. V. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, ed.

82.09"04/15"

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.



© Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, de la edición, 2009

© De los autores, 2009

© Universidad de Extremadura-Grupo "Barrantes Moñino", para esta 1.ª edición, 2009

Ilustraciones de cubierta: miniaturas de cancioneros del siglo XIII (Biblioteca Vaticana y Biblioteca Nacional de Francia) recogidas en el libro de Martín de Riquer, *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1995.

Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones

Plaza de Caldereros, 2. 10071 Cáceres (España)

Tel. (927) 257 041; Fax (927) 257 046

E-mail: publicac@unex.es

<http://www.unex.es/publicaciones>

I.S.B.N.: 978-84-7723-879-9

Depósito Legal: M-52.674-2009

Impreso en España - *Printed in Spain*

Impresión: Dosgraphic, s. l.

POESÍA DE CANCIONEROS Y TEATRO PRIMITIVO (ÉGLOGA Y COMEDIA)

Miguel Ángel Pérez Priego
Universidad Nacional de Educación a Distancia

El soporte expresivo habitual del teatro del siglo XVI es el verso. Pero no serán los nuevos metros del Renacimiento, sino los de la poesía de cancioneros, mayoritariamente el octosílabo, en combinaciones simples de cuartetos o quintillas, y esporádicamente el arte mayor. En lo que sigue, trataré de exponer algunas ideas sobre ese aprovechamiento dramático de la poesía de cancioneros, al tiempo que intentaré valorar el interés de este teatro primitivo como repertorio cancioneril, como cancionero propiamente, que contiene en su conjunto un buen número de composiciones no catalogadas en los repertorios conocidos. En este primer acercamiento me limitaré a los géneros de la égloga y de la comedia.

Como tantas veces, hay que comenzar por la obra de Juan del Encina, él mismo poeta y músico de cancionero. La relación y entronque de su teatro con la poesía cancioneril ha sido ya muy estudiada y desde diferentes ángulos. Beysterveldt analizó temas y motivos amorosos, Battesti Pelegrin algunos recursos retóricos, personajes y cierto lenguaje formular de la expresión de amores, Danièle Becker la ejecución musical y las condiciones de puesta en escena que revelan los pasajes cantados¹. Todos esos estudios me eximen de referirme ahora a aspectos bien analizados y conocidos.

De los elementos cancioneriles que Encina transporta a su teatro, el primero, claro está, es el verso. Él sabe que el arte real es un verso ágil y ligero, comunicativo, apto para su teatro de pastores, y que el arte mayor, por el contrario, como afirma en su *Arte de poesía castellana*, es para cosas arduas y graves. Por eso, sólo lo ensayará en una égloga muy particular, la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, que es una égloga trágica, que termina con la muerte del pastor amante, y en la que imita, aunque con cierto distanciamiento jocoso, ilustres modelos italianos. Las demás no se apartarán del arte real.

Pero el uso más característico de su teatro será la incorporación sistemática de un pasaje lírico y musical a la pieza dramática, especialmente como cierre final de la

¹ Anthony van Beysterveldt, *La poesía amorosa del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Ínsula, 1972; Jeanne Battesti Pelegrin, «La dramatisation de la lyrique 'cancioneril' dans le théâtre d'Encina», en *Juan del Encina et le théâtre au XVI^e siècle. Actes de la Table Ronde Internationale. 17-18 octobre 1986. Université de Provence-Centre d'Aix*, Université de Provence, 1987, pp. 57-68; Danièle Becker, «De l'usage de la musique et des formes musicales dans le théâtre de Juan del Encina», en *Juan del Encina et le théâtre au XVI^e siècle...*, cit., pp. 27-56.

obra². Esa composición será siempre un *villancico*, nunca una *canción*, que eran las dos formas poético-musicales más usadas en los cancioneros de la época, entonces muy próximas en su configuración métrica y en su tratamiento musical (basadas ambas en dos secciones musicales: una para el estribillo y la vuelta, y una segunda sección para las mudanzas), que Encina sólo distinguía por el número de versos de la cabeza (dos o tres, villancico, y cuatro o más, canción)³.

No me detendré en los aspectos técnicos del villancico enciniano, que en su conjunto han sido suficientemente estudiados⁴. El más característico villancico glosado, compuesto de mote y coplas con mudanza, verso de enlace y vuelta con estribillo, es el que presentan la mayoría de las once églogas que llevan villancico expreso. Se apartan de ese esquema que sustituyen por una estructura zejelesca, el de las dos églogas seriadas para la noche de Navidad («Gran gasajo siento yo», que presenta una cabeza de ocho versos combinando octosílabos y quebrados, cuyos cuatro últimos se van repitiendo como estribillo en las seis estrofas de glosa), los de las dos representaciones para Pasión y Resurrección («Esa tristura y pesar» y «Todos se deven gozar») y el que se añadiría en ediciones posteriores a la *Representación sobre el poder del amor* («Ojos garços ha la niña»).

Nueve obras (las dos de Navidad cuentan como una unidad) llevan el villancico al final, poniendo cierre a la pieza dramática: las seriadas *Égloga representada en la noche de la Natividad* y la *Égloga representada en la misma noche de Navidad* («Gran gasajo siento yo»); las dos representaciones sobre Pasión y Resurrección, la *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor* y la *Representación de la santísima Resurrección de Cristo* («Esa tristura y pesar» y «Todos se deven gozar»); las dos églogas de Carnaval, la *Égloga representada en la noche postrera de Carnal* y la *Égloga representada la misma noche de Antruejo* («Roguemos a Dios por paz» y «Oy comamos y bevamos»); las dos de la recuesta de amores, la *Égloga en recuesta de unos amores* y a su continuación, la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* («Repastemos el ganado» y «Ninguno cierre las puertas»); el *Auto del repelón* («Hago cuenta que oy ñascí»); y la *Égloga de Cristino y Febea* («Torna ya, pastor, en ti», en éste y en el de la recuesta son dos versos de estribillo).

Pocas son, en cambio, las piezas que carecen de ese villancico final. Una, la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, por su propia condición de égloga trágica y final desastrado. Y otras tres, que no llevan expreso, pero sí sugerido en el texto. Tal ocurre con la *Representación sobre el poder del Amor*, en homenaje al príncipe don Juan y a Margarita de Austria en su viaje postnupcial a Salamanca, que acaba con el concierto

² Con una «Canción para acallar al niño» se cerraba ya la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique. En general, todo el teatro religioso debía terminar con un canto litúrgico.

³ Ismael Fernández de la Cuesta y Miguel Manzano Alonso, *La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca, Diputación Provincial, 1997. El propio Encina, en su *Arte de poesía castellana*, establecía la distinción por el número de versos de la cabeza del poema: cuando presentaba dos o tres era villancico y si tenía cuatro o más era canción.

⁴ R. O. Jones y Carolyn R. Lee (eds.), *Juan del Encina, Poesía lírica y cancionero musical*, Madrid, Castalia, 1975; Manuel Calderón Calderón, «Los villancicos de Juan del Encina», en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 293-316.

de los pastores para entonar un cantarillo de amores («Y cantad, cantad, pastores, / que para cantar de amores / ayudaros he yo luego»). Ediciones posteriores de la obra en pliego suelto incorporarán en ese lugar del texto el villancico que comienza «Ojos garços ha la niña / ¿quién se los namoraría?» y que ya había sido publicado por Encina como poema independiente en su *Cancionero* de 1496. La *Égloga de Plácida y Vitoriano* tampoco lo lleva expreso, pero las palabras finales de los pastores, que demandan la presencia de un gaitero que les acompañe en el canto y la danza, indican que también se cerraba la representación con final lírico y musical. La *Égloga de las grandes lluvias*, para la fiesta de Navidad, termina con la partida de los pastores al nacimiento y el deseo urgente de la ofrenda de presentes («Ora no nos detengamos; / cada qual, si le pluguiere, / lleve lo más que pudiere...»), aunque pudiera pensarse en una escena siguiente ante el pesebre con canto y baile de pastores, pero que ya no tiene necesidad de decir el texto.

Además de ese villancico final, dos églogas llevan villancico intercalado en el interior de la obra y en medio del desarrollo de la acción. En la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, tras homenajear y elogiar a sus amos los duques, los pastores Gil y Mingo quieren celebrar el cabo de año desde que Gil se hizo pastor y ganó en amores a Mingo. Para ello llaman a sus esposas Pascuala y Menga y los cuatro cantan y bailan el villancico «¡Gasagémonos de huzia, / qu'el pesar / viénese sin le buscar!». En la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, el villancico intercalado pone fin a una escena pastoril, introducida para relajar la tensión de la acción, en la que los pastores Pascual y Gil Cestero han intercambiado razones y juegos. La letra del villancico, a cuyo canto seguramente se añadirían los protagonistas Plácida y Vitoriano, resume el estado de ánimo de Plácida que ha huido a las selvas desesperada de amores y está a punto de tomar la decisión del suicidio: «Si a todos tratas, Amor, / como a mí, / renieguen todos de ti».

Desde el punto de vista literario, todos los villancicos del teatro de Encina (quizá a excepción del de «Ojos garços ha la niña») son cultos, elaborados por el propio poeta y no de procedencia popular. Incluso bajo la apariencia rústica del jocoso «Gran gasajo siento yo. / Huy, ho. / Yo también, ¡soncas! ¿qué ha? / Huy, ha...», se han advertido «los ecos de una glosa de la liturgia navideña en la que se jugaba con las letras Alfa et Omega como símbolo de la divinidad (“A et O / O et A”)⁵. En cuanto a su música, de los once villancicos, como puede verse en el reciente estudio de Manuel Morais, sólo tres se han conservado con música de su autoría: los pastoriles «Oy comamos y bebamos» y «Gasagémonos de huzia», y el cortés «Ninguno çierre las puertas». De los demás, sólo conocemos uno puesto en música por autor anónimo: el villancico pastoril «Gran gasajo siento yo», cuya versión a cuatro voces fue copiada en el *Cancionero Musical de Segovia* (ff. 207v-8)⁶. En cualquier caso, como señala Danièle Becker, en villancicos como «Gasagémonos de huzia», hay reelaboración de canto rústico, cantado por las dos tiples (las dos pastoras) acompañadas de un tenor y de un bajo sobre un ritmo binario y ternario, de salto, intermedio entre la corte y la aldea; y un

⁵ Javier San José Lera, «Juan del Encina y los modelos exegéticos en la poesía religiosa del primer Renacimiento», en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura*, cit., pp. 293-316, quien cita un artículo de Víctor García de la Concha, en *ABC*, 23 de diciembre de 1995.

⁶ Manuel Morais, Ismael Fernández de la Cuesta y Miguel Manzano Alonso, *La obra musical...*, cit.

villancico como «Ninguno cierre las puertas», final de la misma égloga, es villancico en la forma, pero no en su contenido, cortés, aunque en ritmo binario de *villano*, pero con mote de tres versos (el villano era de dos). De manera que, como concluye D. Becker, «Encina traite donc subtilment le passage du style rustique au style courtois jusque dans la forme musicale»⁷.

El rendimiento teatral que extrae Encina de estos episodios cantados en sus églogas es notable. La mayoría son villancicos pastoriles, cantados por los pastores que aparecen en la obra correspondiente, con gran ritmo y musicalidad, plagados de expresiones rústicas, pintoresquismo y colorido. Ese tipo de villancico sirve para celebrar la Navidad, festejar la despedida de Carnaval, exaltar la vida pastoril («*Repastemos el ganado*», en la *Égloga en requesta de unos amores*) o expresar el contento del sentimiento amoroso en los pastores («Torna ya, pastor, en ti», de la *Égloga de Cristino y Febea*). Otros son villancicos de amores, cortesanos, literarios, lo que no impide que uno de ellos («Ninguno cierre las puertas», de la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*) selle los amores entre una pastora y un escudero, y otro («Si a todos tratas, Amor») lo canten los pastores en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*. Otros villancicos, en fin, son poemas graves, de carácter religioso o moral, compuestos para la Semana Santa («Esa tristura y pesar», «Todos se deven gozar») o para rogar por la paz en el reino («Roguemos a Dios por paz»).

Aparte estas posibilidades temáticas, además de su contribución al que llamaríamos decorado sonoro de la obra, el villancico muchas veces determina también el movimiento de personajes. La estructura dialogada subyacente del villancico (no en vano se ha advertido que algunos de los villancicos dialogados de su cancionero pudieron haber sido representados en fiestas cortesanas) ofrece la posibilidad de una intervención cantada a varias voces y permite la participación sucesiva de los personajes en escena. En muchos casos, como el de la *Égloga representada la mesma noche de Antruejo*, el villancico es interpretado por los cuatro personajes que han ido llenando el tablado, aquí los pastores Beneito, Bras, Lloriente y Pedruelo, que cantarían juntos el mote y el estribillo, y probablemente a manera de diálogo, las cuatro coplas de glosa:

Oy comamos y bevamos,
y cantemos y holguemos,
que mañana ayunaremos.

Por onra de Sant Antruejo
parémonos oy bien anchos,
embutemos estos panchos,
recalquemos el pellejo,
que costumbre es de concejo
que todos oy nos hartemos,
que mañana ayunaremos.

Onremos a tan buen santo
por que en hambre nos acorra.
Comamos a calca porra,
que mañana ay gran quebranto.
Comamos, bevamos tanto

⁷ Danièle Becker, art. cit.

hasta que nos rebentemos,
que mañana ayunaremos.
 Beve, Bras. Más tú, Beneito.
 Beva Pedruelo y Lloriente.
 Beve tú primeramente
 quitarnos has desse preito.
 En beber bien me deleito:
 daca, daca, beberemos,
que mañana ayunaremos.
Fin
 Tomemos oy gasajado,
 que mañana vien la muerte;
 bevamos, comamos huerte,
 vámonos carra el ganado.
 No perderemos bocado
 que comiendo nos iremos
 y *mañana ayunaremos.*

El villancico a cuatro voces condiciona hasta tal punto el número de personajes que, en ocasiones, fuerza la presencia de alguno para completar aquel número. Así ocurre en la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, en la que, a esos tres mencionados en el título, se añade el personaje de Menga, esposa de Mingo («que de nuevo agora aquí se introduce», reza la didascalia), sin apenas relevancia argumental y sólo para completar el canto de los dos villancicos. Algo parecido sucede en el *Auto del repelón*, en cuya última escena, junto a los pastores protagonistas Piernicurto y Johanparamás, sobrevienen otros dos pastores (a uno de los cuales se le nombra Juan Rabé) para cantar «dos por dos» el villancico «Hago cuento que oy ñascí».

Pero no fueron sólo estas posibilidades musicales en el teatro las que desarrolló Encina a partir de la poesía de cancionero. Aprovechó también aspectos diversos de aquélla para extraer efectos teatrales o incorporarlos eficazmente al texto dramático. Encina sabía muy bien, por ejemplo, de «las galas del trobar» que había catalogado en su *Arte de poesía*, como el encadenado (anadiplosis), el retrocado (antítesis, paralelismo antitético), el redoblado (derivación, paronomasia), el multiplicado o el reiterado (anáfora), es decir, diversas figuras de la *annominatio* que estaban en la base del *stilus facilis* de los poetas cancioneriles⁸. Esas figuras son la armazón de su lenguaje

⁸ Ay también mucha diversidad de galas en el trobar, especialmente de cuatro o cinco principales devemos hazer fiesta. Ay una gala de trobar que se llama encadenado, que en el consonante que acaba el un pie en aquél comienza el otro, así como una copla que dize: «Soy contento ser cativo, / cativo en vuestro poder, / poder dichoso ser bivo, / bivo con mi mal esquivo, / esquivo no de querer», etc. Ay otra gala de trobar que se llama retrocado, que es quando las razones se retruecan, como una copla que dize: «Contentaros y serviros, / serviros y contentaros», etc. Ay otra gala que se dize redoblado, que es quando se redoblan las palabras, así como una canción que dize: «No quiero querer querer, / sin sentir sentir sufrir / por poder poder saber», etc. Ay otra gala que se llama multiplicado, que es quando en un pie van muchos consonantes, así como en una copla que dice: «Dessear gozar amar / con amor dolor temor», etc. Ay otra gala de trobar que llamamos reiterado, que es tornar cada pie sobre una palabra, así como una copla que dize: «Mirad cuán mal lo miráis, / mirad cuán penado bivo, / mirad cuánto mal recibo», etc. Estas y otras muchas galas ay en nuestro castellano trobar, mas no las devemos usar muy a menudo, que el guisado con mucha miel no es bueno sin algún sabor de vinagre» (Juan del Encina, *Arte de poesía castellana*, cap. VIII, ed. de M. Á. Pérez Priego, *Juan del Encina. Obra completa, cit.*, p. 23).

poético, especialmente del discurso amoroso de piezas como la *Égloga de Plácida y Vitoriano* (en los monólogos respectivos de los enamorados, por ejemplo) y también de los mismos villancicos utilizados en sus églogas: el encadenado en «Ojos garços ha la niña» o en «Esta tristura y pesar», el retrocado en «Roguemos a Dios por paz», el redoblado y el reiterado en «Oy comamos y bevamos», el redoblado, reiterado y retrocado en «Ninguno cierre las puertas», etc.

Pero quisiera fijarme en el rendimiento teatral, espectacular, de algunos motivos cancioneriles. Una forma de encadenado y redoblado era el eco, el poema en eco. Independientemente de que cuente con ilustres antecedentes clásicos e italianos, lo interesante de Encina es que lo aprovecha como efecto teatral, como lo hará Gil Vicente en su *Comedia Rubena* y aparecerá en obras de finales del XVI, en el teatro de jesuitas y en la comedia barroca. Encina se sirve, reutiliza un poema suyo que, dedicado a la marquesa de Cortón, había publicado independiente en su *Cancionero* y ahora incorpora a la *Égloga de Plácida y Vitoriano*. Es un momento crucial de la acción, cuando Vitoriano ha salido por los campos en busca de su amada Plácida, que ha huido desesperada, y buscando desasosegado por el valle pronuncia un emotivo monólogo con estos versos en eco, que establecen así un expresivo paralelismo y comunicación con la propia naturaleza:

Aunque yo triste me seco,
eco
retumba por mar y tierra.
Yerra,
que a todo el mundo ¡o Fortuna!,
una
es la causa sola dello.
Ello
sonará siempre jamás,
mas
adonde quiera que voy
oy
hallo mi dolor delante.
Ante (...)

En esa misma égloga hay un aprovechamiento también de otra modalidad cultivada por la poesía de cancioneros, también con ilustres antecedentes, como era la parodia amorosa de oraciones sagradas. En su angustiada búsqueda, Vitoriano y Suplicio hallan por fin junto a una fuente el cuerpo muerto y desvestido de Plácida. Mientras Suplicio parte en busca de los pastores para que les ayuden a enterrarla, Vitoriano prorrumpe en un largo lamento, que el texto titula *Vigilia de la enamorada muerta* y que no es sino una curiosa y calculada parodia de la liturgia del oficio de difuntos, mediante la sorprendente mezcla del texto latino de los *Salmos* y del *Libro de Job* con expresiones profanas y quejas amorosas, como en esta muestra:

Circunderunt me
dolores de amor y fe,
¡ay, *circunderunt me!*
Venite los que os doléis
de mi dolor desigual,

para que sepáis mi mal.
Yo os ruego que n'os tardéis
porque mi muerte veréis.
Dolores de amor y fe,
¡ay, *circunderunt me!* (...)
Parce mihi, domine,
los plazeres ya passados,
pues con pesares presentes
ora son galardoados.
¿Quid est homo, los amores
sino penas y cuidados?
Disfavores les concedes,
luego les son denotados (...)

Lo interesante de Encina es que transporta ese recurso poético (venía circulando por toda la poesía medieval, también la de cancioneros) al teatro, con eficaz rendimiento de puesta en escena, sólo refrenado por la excesiva amplitud del episodio de unos seiscientos versos.

Otros procedimientos de la poesía de cancioneros, como las construcciones alegóricas de justas, desafíos o castillos de amor, conoce bien Encina en su poesía. En la misma *Égloga de Plácida y Vitoriano*, creo que hay un sutil aprovechamiento de una de esas alegorías tan frecuentadas por la poesía de cancioneros, como la del infierno de enamorados. Cuando Plácida resucita, gracias a la intervención de Venus y de Mercurio, quiere recordar algo de lo pasado, de su experiencia en el más allá («Desde del mundo partí / y al infierno me llevaron, / ¡o, cuántas cosas que vi!, / mas de tal agua bebí / que todas se me olvidaron»). En semejante trance, otros poetas menos finos que Encina pero imitadores suyos, como el desconocido Salazar de la *Égloga de Breno*, no tiene inconveniente en reproducir prácticamente la visión y los versos de Santillana en su *Infierno de los enamorados*. Encina, sin embargo, evita la tópica enumeración de los amantes condenados, puesto que su personaje suicida, Plácida, no ha sido condenada al infierno cristiano, sino que, aunque no lo diga, regresa del Hades pagano, de los *pungentes campi* de los enfermos de amor, donde también se espera a Vitoriano, y ha bebido las aguas del olvido del río Leteo: «No me queda / cosa que acordarme pueda, / sino a ti, que allá nombraron».

El teatro posterior a Encina va a seguir haciendo uso de la lírica de cancioneros, bien en el cierre de la obra, bien en lugares intermedios, ya retomando villancicos y canciones, ya componiéndolos de manera original, y muchas veces aprovechando recursos poéticos. Autores como Lucas Fernández o Pedro Manuel de Urrea utilizarán asiduamente esos pasajes líricos, tanto en sus piezas religiosas como profanas. Fernández, que añade tensión y rusticidad a la égloga enciniana, oscila entre el villancico lírico hexasilábico en dos coplas («En esta montaña») y el arrusticado final («Gran plazer es el gasajo») en su *Comedia en lenguaje y estilo pastoril de Bras-Gil y Beringuella*. El enfrentamiento entre el caballero y el pastor es aún más brusco en la *Farsa o quasi comedia de una doncella, un pastor y un caballero*, que se recrea en los estragos que causa amor en el Pastor que se enamora de la Doncella, enamorada a su vez del Caballero, con quien terminará marchándose. La obra se cierra con dos villancicos que recogen ese tema y final desasosegado, el primero de los cuales es villancico dialogado, en el

que alternan las consideraciones graves del personaje culto con los lamentos del pastor y la reiteración del estribillo («¡Ay, Dios, que muero de amores!»):

Pastorcico lastimado,
descordoja tus dolores.
¡Ay, Dios, que muero de amores!»)
(...) Dime, dime, di, pastor,
¿cómo acá, entr'estos boscajes
y entre estas bestias salvajes
os cautiva el dios de amor?
Sus halagos, su furor,
¿sienten también labradores?
¡Ay, Dios, que muero de amores!
¡Alahé!, ¡juro a san Pego!
Hablando con revilencia,
¡miafé! grande pestilencia
ños embía amor de fuego.
También nos da mal sosiego
acá a los tristes pastores,
como en villa a los senores (...)⁹

La utilización en esta obra de motivos cancioneriles es muy notable, sobre todo, en las quejas de la Doncella que pena amores por el Caballero y en su encuentro y diálogo con el Pastor, que termina contagiándose de esa retórica cortés («Arder, corazón, arder, / sin fenecer ni acabar / ni cesar, / que no vos puedo valer»). La referencia cancioneril es tan marcada que, cuando el Pastor le anuncia a la Doncella un cantarcillo «por quitaros de agonía», ésta le pide que sea la canción «Nunca fue pena mayor». Mandato que no deja de causar perplejidad en el Pastor, porque entiende que debe ser gran penar el que la acosa:

| | |
|----------|--|
| PASTOR | Por quitaros de agonía, tocar quiero el caramillo, y haré sones de alegría a porfía, y diré algún cantarcillo. |
| DONZELLA | «Nunca fue pena mayor» me canta por modo estraño, pues mi daño sobre todos es mayor. |
| PASTOR | ¡Juri al mundo! gran quexigo vos acosa y gran quexumbre. |
| DONZELLA | ¡Ay! qu'es mi mal tan esquivo y tan altivo qu'es de passiones la cumbre. |
| PASTOR | Llugo ¿peor que modorra deve de ser vuestro mal? |
| DONCELLA | Más. Mortal es, pues no ay quien me socorra. |

⁹ Cito por la ed. de M^a Josefa Canellada, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas*, Madrid, Castalia, 1976.

Lucas Fernández ciertamente está jugando con la popularidad de la canción, pues todo el mundo la conoce y sabe de su eficacia y oportunidad en el penar de amores. La canción es, en efecto, una de las más famosas de la poesía de cancioneros. Con ella, a nombre del músico Juan de Urrede, se abre el *Cancionero musical de Palacio*, aparecerá recogida en otros varios cancioneros, es citada por Garci Sánchez en su *Infierno* y por Pinar en el *Juego trobado*, y Gil Vicente la mencionará en tres de sus piezas dramáticas¹⁰.

Pedro Manuel de Urrea, por su parte, utiliza siempre el villancico final, en un estilo culto y como resumen y síntesis de lo tratado. Así, por ejemplo, en la *Égloga de tres pastores*, que concluye con un villancico que invita a la vida pastoril, después de que los pastores hayan puesto en fuga a un Tamborino, representante de un mundo más refinado y cortesano:

Descansada es y gozosa
la vida de los pastores,
pues que no sienten dolores.
Los tormentos, los cuidados
no comen con nuestras migas;
váyanse por los poblados
trabajos, tristes fatigas.
Pues tenemos aquí amigas,
buenos biven los pastores,
pues que no sienten dolores (...)

O en la *Égloga trobada*, en la que un casamentero logra la unión entre Galeyo y Antona, y se cierra con un villancico sobre los milagros del dios amor: «Alcançar lo deseado / es un primor, / milagro del dios de amor (...)»¹¹.

En la égloga dramática de otros seguidores de Encina continuará el uso de los cantos y bailes de los pastores. En la grotesca *Égloga interlocutoria*, de Diego de Ávila, que trata jocosamente los amores de Tenorio y Turpina, hay un villancico final cantado por tres zagalas madrinas de la boda a invitación de Benito, que cierra y concluye la acción y el tema de la obra: «Regocjese el pastor / y descanse su cuidado, / pues que ya está desposado...». Es un villancico a cuatro voces, en versos octosílabos, que contrasta con el arte mayor en que paródicamente ha venido discurriendo toda la obra, que hace chanza del matrimonio entre pastores, pero que termina con ese final regocijado y exultante, puesto que, a pesar de todo, el pastor ya está desposado¹². De

¹⁰ Véase Brian Dutton, *El Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-1991. Estudia la extraordinaria difusión de la canción Víctor Lama, «Nunca fue pena mayor» o el éxito internacional de una canción de la corte de Enrique IV», *Edad de Oro*, 22, 2003, pp. 95-111. Texto del *Cancionero musical de Palacio*: «Nunca fue pena mayor / ni tormento tan estraño / que iguale con el dolor / que resçibo del engaño. / Y este conocimiento / haze mis días tan tristes / en pensar el pensamiento / que por amores me diste, / me haze aver por mejor / la muerte y por menor daño / qu'el tormento y el dolor / que resçibo del engaño».

¹¹ Pedro Manuel de Urrea, *Églogas dramáticas y poesías desconocidas*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, 1950.

¹² Diego de Ávila, *Égloga interlocutoria*, en Alfredo Hermenegildo (ed.), *Teatro renacentista*, Madrid, Espasa-Calpe (Col. Austral, A171), 1990.

manera semejante, otras modalidades del género, como la égloga celebrativa, acogerán también el villancico final. Así, por ejemplo, la *Égloga real*, de Fernando del Prado, sobre la llegada de Carlos V a España, escrita en estilo pastoril, aunque también en coplas de arte mayor, y en la que los cuatro pastores, Telefo, Guilleno, Crispino y Menedemo, cierran su exaltación de Carlos V con un villancico: «Cantemos y gasagemos, / pastores, a nuestro rey, / pues le sirve tan gran grey»¹³.

El teatro religioso también hará gran uso de los elementos líricos, tanto para relajar la monotonía de su discurso didáctico como para celebrar el júbilo de la fiesta y la exaltación del misterio correspondiente. Eso explica que su empleo no se limite a las primitivas piezas para la noche de Navidad sino que también su presencia sea muy alta en el nuevo género del auto sacramental para el Corpus Christi, tal como puede comprobarse en las farsas de Diego Sánchez de Badajoz o en las recogidas en el más tardío *Códice de autos viejos*, que he estudiados en otros lugares y en cuya consideración no puedo entrar ahora. Como tampoco lo haré, por su propia amplitud y complejidad difíciles de contener en los límites de esta ponencia, en el teatro de Gil Vicente, por lo demás, muy estudiado en sus elementos líricos y musicales, que él enriquece extraordinariamente con la incorporación deslumbrante de la lírica tradicional.

Si la égloga, pastoril y campestre, era escenario propicio para la poesía lírica más ligera, musical y con posibilidades de danza, que encerraba el *villancico*, la comedia renacentista, de ambientación urbana y personajes de condición media, no será campo tan abonado para la lírica. Por ello, aunque en esas obras no dejará de estar presente todavía el villancico, lo significativo será la más frecuente incorporación del canto más suave y sosegado de la *canción* de amores. Ésta responderá prácticamente siempre al mismo esquema métrico constituido por una cabeza o pie (que varía entre cuatro y seis versos) y una copla o glosa (en un caso son dos estrofas de glosa) formada por una mudanza de cuatro versos y una vuelta que repite el número de versos y rima del pie, retomando los últimos como estribillo. Es decir, el esquema consolidado por los poetas de finales del XV, como han estudiado Keith Whinnom y Vicente Beltrán¹⁴.

Bartolomé de Torres Naharro, el creador de la comedia renacentista entre nosotros, fue también un poeta lírico muy estimable, como ponen de manifiesto los poemas que publicó en su *Propalladia* (Nápoles, 1517) junto a sus nueve obras dramáticas, como antepasto y pospasto, según su expresión. Naharro es un poeta que pasa gran parte de su vida en Italia, por tanto, un poeta ya italianizante, que escribe, en efecto, los géneros que entonces eran allí moda: capítulos, epístolas y hasta tres sonetos en italiano. Pero al mismo tiempo, si es que no primero, es un poeta de cancionero castellano, que todavía cultiva la canción y el romance, aparte el octosílabo y quebrado en cuartetas y quintillas como vehículo de su teatro. Ocho canciones, que allí edita y que no se recogen en nuestros más frecuentados repertorios, constituyen lo más interesante de su producción cancioneril, todas menos una conforme al modelo de una

¹³ Fernando del Prado, bachiller de la Pradilla, *Égloga real*, en Eugen Kohler (ed.), *Sieben Spanische Dramatische Eklogen*, Dresde, 1911.

¹⁴ K. Whinnom, *La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos*, Univ. de Durham, 1981; V. Beltrán, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1988.

sola estrofa. Y todas igualmente construidas sobre los habituales juegos expresivos y conceptuosos, especialmente el reiterado («no os basta a vos no quererme, / sino querer que no os quiera») y el retrocado («y el se hace tan esquivo / que muero porque más bivo», «Siempre voy y nunca vengo / donde estáis, y no me veis; / vos con vos siempre tenéis / lo que yo sin vos no tengo»)¹⁵.

En su teatro, la lírica no ocupa ya el lugar preeminente que ocupaba en la égloga. Pero todavía continúa en algunas obras el uso de la parte cantada final. Y presenta, como novedad, la presencia de la canción cortés en el interior de alguna comedia. De sus nueve piezas dramáticas, no llevan villancico final cuatro (las comedias *Serafina*, *Tinellaria*, *Calamita* y *Aquilana*), sí lo llevan otras cuatro (*Trofea*, *Soldadesca*, *Himenea* y *Jacinta*), mientras que el *Diálogo del Nacimiento* se cierra con el romance «Triste estaba el padre Adán», cantado por los dos peregrinos Patrispano y Betiseo y adaptado a la fiesta del Nacimiento: «Triste stava el padre Adam, / cinco mil años avía, / quando supo qu'en Bethleem / era parida María. / Y en el limbo donde stava / de contento no cabía (...)».

En la *Comedia Trofea*, todavía primitiva y no muy alejada de los momos cortesanos, ese pasaje final es un villancico que cantan los pastores en la última escena, después de los panegíricos de la Fama y los reyes paganos a Manuel el Afortunado, y en el que vuelven a homenajear al rey portugués con nuevos deseos y parabienes: «Quien tantos reinos ganare / como vos, / ganado tiene el de Dios (...)». En la *Comedia Soldadesca* el villancico es el cantar de la ordenanza, terminada la recluta de la compañía de soldados que van a servir al Papa: «¡Sus, al orden, tres a tres! / Cada qual tome su lança. / ¡Sus, sus, sus, al ordenança!». En la *Comedia Jacinta* el villancico final es una exaltación de la dama protagonista y homenajeadada, Isabel de Este, cantado por los tres peregrinos que han llegado a las inmediaciones de su palacio, Jacinto, Precioso y Fenicio, más el criado Pagano: «Una tierra sola, Roma, / y un Señor, un solo Dios, / y una dama sola, vos».

Pero donde el aprovechamiento de la lírica de cancionero resulta más rentable es en la *Comedia Himenea*. La obra se cierra también con un villancico final, hexasilábico y de una sola copla, que sirve ahora como breve y ágil conclusión del tema tratado, que no era sino el de la elección libre en amores:

Victoria, victoria,
los mis vencedores,
victoria en amores.
Victoria, mis ojos,
cantad si llorastes,
pues os escapastes
de tantos enojos,
de ricos despojos
seréis gozadores.
Victoria en amores.
¡Victoria, victoria!

¹⁵ Bartolomé de Torres Naharro, *Obra completa*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1994.

Pero hay también un intermedio lírico en el interior de la comedia. Se trata de una escena en la que el amante Himeneo ronda a su dama Febea, para lo que ha contratado a unos cantores que interpretan una canción y un villancico. La canción expresa el contradictorio estado de ánimo del amante, a quien el querer produce a un tiempo padecer y placer, en términos de la más pura retórica cancioneril: «Tan hufano está el querer / con quantos males padescer, / que el corazón se enloquece / de plazer / con tan justo padescer». El villancico insiste en motivos hiperbólicos de exaltación de la dama que causa extremados sentimientos en los humanos: «Es más preciosa ventura / vuestra pena / que qualquiera gloria ajena (...) / Los que nunca os conocieron / penarán por conoceros, / y los que gozan de veros / porque más antes no os vieron. / Que por mayor bien tovieron / vuestra pena / que qualquiera gloria ajena».

El lenguaje cortés del caballero Himeneo, que proclama ante la dama su adoración y servicio, enloquecido su corazón del placer del padecer y demás juegos conceptuosos, resulta ya ininteligible para ésta («No os entiendo, caballero. / Si merced queréis hacerme, / más claro habéis de hablarme»), apenas ofrecerá resistencia a los propósitos del amante y con toda naturalidad le franqueará la puerta de su casa. Parece, pues, que en la comedia se produjera un progresivo abandono del código cortés por parte de los protagonistas y fuera quedando relegado a esas composiciones líricas intercaladas.

De los continuadores de Naharro, muchos siguieron haciendo uso en sus comedias del final lírico o de la canción en escena interior. La anónima *Comedia Radiana* acaba en escena con tres pastores y un Sacristán, que ha legitimado la boda y propone cantar un «salado villancico», que, en efecto, incidirá en conceptuosos juegos cancioneriles:

Haze amar y no es amor
el traidor,
haze amar y no es amor.
Haze amar con afición
ya de contino cuidado.
Mete al amante en prisión,
do muere desesperado.
Soy testigo yo, cuitado,
y mi dolor,
*que haze amar y no es amor*¹⁶.

El villancico debía de ser bien conocido y el autor lo tomaría de algún cancionero o de oído. Una glosa de ese villancico se halla, en efecto, en el *Cancionero Jean Masson-56*, «colección de canciones de hacia 1522-1525, claramente recopiladas en Portugal», según Brian Dutton, quien reproduce la glosa, pero no incluye la versión de nuestra comedia¹⁷.

La valenciana *Farça a manera de tragedia* (1537) termina con la muerte suicida de la pareja de pastores amantes y se cierra con un villancico cantado a manera de res-

¹⁶ R. E. House, «The Comedia Radiana of Agustín Ortiz», *Modern Philology*, 7, 1910, pp. 507-556.

¹⁷ B. Dutton, *El Cancionero del siglo XV...*, cit.

ponso por el clérigo Carlino y el pastor Gazardo («Libera me, Domine, / de la fuerza del amor, / que así mata con dolor...»). A ese villancico siguen dos canciones, una titulada «Canción vieja», cuyo texto, en efecto, como ya advirtió H. A. Rennert editor de la farsa, ya se encontraba en el *Cancionero de Herberay* des Essarts (88v-89r), que la ofrece sin apenas variantes. También era citada en un poema colectivo de Guevara «sobre la partida que el rey don Alfonso hizo de Arévalo», en el *Juego trobado* de Pinar y en otro poema de Diogo Marquam en el *Cancioneiro de Resende*¹⁸, lo que ciertamente prueba la gran popularidad de la canción:

Tan ásperas de sufrir
son mis angustias y tales,
que de mis esquivos males,
es el remedio morir.

Fatigan mi triste vida
y hazen crescer mis daños,
cuitas, afán sin medida,
sospinos, lloros estraños,
soledad, grave gemir,
dolores, ansias mortales,
que de mis esquivos males
es el remedio morir.

De la otra canción que sigue en la farsa, rotulada así «Otra canción», no conocemos su identificación e incluso puede ser creación del autor: «Es mi pasión muy crescida / sin un punto reposar, / y no me quita la vida / por no quitarme el penar (...)»¹⁹.

La *Farsa llamada Rosiela* (1558) concluye con una escena en la que quedan el criado y el padre certificando el casamiento de los amantes y se cierra también con una canción, sin indicación de que nadie la diga²⁰. De nuevo se trata de una canción ajena y conocida, en este caso, recogida del *Cancionero General* (129r), que la asigna al poeta Soria:

No quexo de mi pasión,
aunque muero en padescella,
que escúsa[se] la querella
quando la causa razón.

La mayor pena que siento
es por vuestra esquividad,
que yo de mi voluntad
sufro mi grave tormento.

Triste mal, grave pasión
siento yo sin merecella,
y escusase la querella
por ser causa la razón.

¹⁸ B. Dutton, *El Cancionero del siglo XV...*, cit.

¹⁹ H. A. Rennert, «Farça a manera de tragedia», *Revue Hispanique*, 25, 1911, pp. 283-316.

²⁰ *Farsa llamada Rosiela*, en Urban Cronan, *Teatro español del siglo XVI*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 1913.

No tienen final cantado obras como la *Farsa Salamantina* (1552), de Bartolomé Palau, que es más bien una comedia a noticia, constituida por diversos cuadros costumbristas de la vida bulliciosa de la Salamanca de la época, que termina con una escena bufa y risible de riña y aporreo²¹. Tampoco lo tiene la celestinesca *Comedia Tidea* (1550), de Francisco de las Natas, que, luego de tratar de los amores del caballero Tideo y la dama Faustina, con intervención de la alcahueta Beroe, termina con el contento de los padres Trecia y Rifeo por el casamiento de la hija y la intervención final del criado Prudente, quien pone cierre jocoso a la comedia con el convite a la boda de todos los presentes. No deja de haber, sin embargo, un recuerdo a los acostumbrados usos cancioneriles, de manera que, cuando aparece en escena el amante Tideo en la primera jornada, viene cantando precisamente los versos de la «Vigilia de la enamorada muerta» de Juan del Encina en su *Égloga de Plácida y Vitoriano*: «*Circundederunt me / dolores de amor y fe, / ¡ay, circundederunt me!*»²². Algo semejante ocurre en la también celestinesca *Comedia Tesorina*, de Jaime de Huete, que asimismo prescinde del final lírico, ya que, tras legitimar un caso de amores, termina con el final bufo de la riña entre un pastor y un criado, y la demanda de benevolencia al público. Sí hay, en cambio, intercalado lírico en el interior de la obra, en la jornada cuarta, cuando aparece el pastor en escena, que viene cantando unos versos del romance muy famoso de la *Huida del rey Marsín en la batalla de Roncesvalles* («Domingo era de ramos»), contrahecho de manera burlesca:

Que domingo era de ramos
mientras dizen la pasión,
y el buen conde Baldovinos
se hartava de pepinos
a la sombra de un melón²³.

También hay romance en el *Auto de Clarindo* (h. 1535), en este caso, cantado por el pastor que entra en escena para decir el introito. Se trata de una adaptación del romance de Valdovinos que comenzaba «Tan haze la luna / como el sol a mediodía, / cuando sale Valdovinos / de los caños de Sevilla», ahora transformado:

Atán alta va la luna
como el sol a medianoche,
mirándolo está la Reina
del más alto corredore;
pende de oro en la su mano
y el agua hasta la cinta,
de los sus ojos llorava
y el buen conde no venía.

²¹ A. Morel-Fatio, «La *Farsa llamada Salamantina* de Bartolomé Palau», *Bulletin Hispanique*, 2, 1900, pp. 237-304.

²² *Comedia Tidea*, en Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), *Cuatro comedias celestinescas*, Valencia, UNED-Univ. de Sevilla-Univ. de Valencia (Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI, 3), 1993.

²³ Jaime de Huete, *Comedia Tesorina*, ed. en M. Á. Pérez Priego, *Cuatro comedias...*, cit. Véase el estudio de M^a de los Ángeles Errazu Colás, *El teatro de Jaime de Huete (Introducción a su estudio)*, Zaragoza, Caja de Ahorros, 1984.

No hay, sin embargo, final cantado en la obra, pues la cierra el bobo Pandulfo, que irrumpe en escena bailando torpemente y da la despedida al público. En el interior del texto, sí ocurre una canción de Pandulfo que al final de la jornada segunda, mientras espera que le abran la puerta, entona unos versos que parodian aquellos que cantaba Melibea a la espera de Calisto:

Pues que tanto se han tardado,
que no vienen,
aquesto que ha sobrado
perdido lo tienen²⁴.

En la *Comedia pródiga* (1554), del placentino Luis de Miranda, que tiene por argumento las desordenadas andanzas del hijo pródigo evangélico, transportado a la sociedad española de mediados del siglo XVI, hay una muy interesante utilización de la antigua canción. En una escena de ronda, en la que Pródigo, acompañado de su fiel amigo Felisero, trata de seducir a Florina, el galán pide a su amigo una vihuela para cantar la vieja y muy conocida canción «Justa fue mi perdición»:

PRÓDIGO Sí, por ver si me consuela,
 corre, vai por mi vihuela,
 que otra cosa no haría (...)
 Aquí, detras deste calle,
 me pongo a aqueste cantón.
 Justa fue mi perdición
 me parece de cantalle.

No se reproduce el texto de la canción, quizá por ser muy conocida, pero sí debía de cantarse y sonar en la representación, pues en la escena siguiente, la criada alude a los efectos del canto:

FLORINA Di a tu señor que mi ama
 está a la ventana oyendo
 y que se vaya en tañendo
 hazia la huerta, verá
 que quiere luego ir allá
 por fruta en amaneciendo.
PRÓDIGO Toma, ¡ola!, el istrumento,
 que es ya tiempo de callar
 y de sólo contemplar.
 Vai, vuélvele al aposento²⁵.

Muy significativa es también la utilización de la canción cortés en una pieza de tema clásico, la *Tragedia de los amores de Eneas y de la Reyna Dido*, del portugués castellanizado Juan Cirne, inspirada en el libro IV de la *Eneida*, sobre el enamoramiento de Dido cuando la llegada de Eneas a Cartago. En medio del júbilo de los amantes, en una escena en el jardín, Dido pide a Doresta que traiga los laúdes para cantar a

²⁴ *Auto de Clarindo*, ed. en M. Á. Pérez Priego, *Cuatro comedias...*, cit.

²⁵ Luis de Miranda, *Comedia pródiga*, ed. en M. Á. Pérez Priego, *Cuatro comedias...*, cit.

dúo una canción en armonía con el gozo que siente y que también comunica a la naturaleza. La canción dice:

Está el alma tan pagada
de las penas que le dan
que sufrir por vos afán
halla ser gloria doblada.

La pena con que ella lidia
es tan dulce de sentir
que la vida ya de embidia
de mí se quiere partir,
mas de quererse ella ir
al alma no le da nada,
pues por vos penas sufrir
halla ser gloria doblada.

Eneas, que ha estado escuchando se siente conmovido por la melodía y por la suave armonía de la voz de Dido. Pide a Doresta que cante otra canción en consonancia con la fatiga y pasión que él siente. Ésta comienza como la canción que inserta Torres Naharro en su *Comedia Himenea* (obra que sigue en otros motivos de la suya Cirne), pero continúa de manera diferente:

Tan ufano es el querer
en sentir por vos su mal
que, de ser la gloria tal,
no os espera merecer.
Es tan sabroso el penar,
si por vos penar oviera,
que el que muy más mereciera
aún no os merece alcançar.
Esto le haze algo dudar
a mi alma y mi querer
que, aunque os meresca alcançar,
no os piensa merecer.

Dido siente que la música ha atizado el amoroso fuego y pide que Doresta la repita («¿Qué plazer mi alma siente / con música, aunque no niego / en mi cuidado / ser una centella ardiente / con que el amoroso fuego / se ha atizado»). Y la canción de nuevo propicia la entrega y el gozo de los amantes²⁶.

El teatro castellano nace inmerso en la poesía de cancioneros. De la mano de uno de sus poetas primeros incorporará a su fábrica la retórica cancioneril y algunas formas poéticas. La más acorde con el teatro pastoril inicial es el villancico, que, sobre todo, ocupará el lugar privilegiado de cierre de la obra, como fin de fiesta animado y exultante, y a veces también como compendio o conclusión de lo tratado. Toda la égloga dramática, incluso la encomiástica y celebrativa, seguirá sirviéndose del villancico, en la senda marcada por Encina. La comedia, sin embargo, irá postergando su

²⁶ J. E. Gillet y E. B. Williams, «Tragedia de los amores de Eneas y de la reyna Dido», en *Publications of the Modern Language of America*, 46, 1931, pp. 353-431.

uso y lo va reemplazando por la canción, y muchas veces incluso prescindirá del final cantado y preferirá un final jocoso o una demanda al público. La retórica cortés, por su parte, se va debilitando debido a la resolución feliz de los casos de amores planteados, como prescribía el género de comedia. En cierta manera, esa carga cortés está trasladada a la canción de amores, de la que hace un importante uso la comedia. La canción, aparte de sustituir algunas veces al villancico final, aparece con frecuencia en el interior de la obra, en escenas de alta tensión emocional, escenas de ronda y de encuentro de los enamorados, con la función, como dice el texto, «de atizar el fuego» de amor. Por lo demás, digno de reseñar es el hecho de que la mayoría de esas canciones de amores sean canciones del siglo XV muy conocidas y famosas, por lo que a veces no se cree necesario transcribir su texto («Nunca fue pena mayor», «Justa fue mi perdición»). Sin duda, se trataba de canciones muy experimentadas y probadas en esos efectos de efervescencia amorosa.